Genève Paris

Marshall Berman
Tout ce qui est solide se volatilise

L'Expérience de la modernité

Traduit de l'anglais
par Julien Guazzini
avec la collaboration de
Jean-François Gava

entremonde

rupture

Cet ouvrage a été composé en Charter et en Akkurat.
Il a été achevé d'imprimer en Bulgarie en mars 2018
sur les papiers Salzer et Sirio Color.

ISBN 978-2-940426-40-9
ISSN 1662-3231

Titre original :
All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity
Couverture : Paul Citroen, *Metropolis* (détail), 1923.

Édition originale anglaise publiée par Simon & Schuster, 1982,
réédition par Penguin Books, 1988, et Verso, 2010.
Entremonde, 2018, pour la présente édition.

Copyright © 1982, 1988 de Marshall Berman

Conformément aux volontés de l'auteur, la présente édition
est augmentée d'un texte inédit, « L'idylle de l'espace public »,
en annexe du texte original.

Cet ouvrage a été traduit de l'anglais avec le soutien
du Centre national du livre.

Table des matières

Remerciements —7

Préface à l'édition Penguin : L'approche large et ouverte —9

Préface —19

Introduction
Modernité – hier, aujourd'hui et demain —21

Le *Faust* de Goethe : la tragédie du développement —51
Première métamorphose : le Rêveur —56
Deuxième métamorphose : l'Amant —68
Troisième métamorphose : le Développeur —79
Épilogue : l'âge faustien et pseudo-faustien —93

Tout ce qui est solide se volatilise :
Marx, le modernisme et la modernisation —113
La vision volatile et sa dialectique —117
Autodestruction, innovation —128
La nudité : l'homme sans apprêt —136
La métamorphose des valeurs —143
La perte de la sainte auréole —148
Conclusion : la culture et les contradictions du capitalisme —155

Baudelaire : le modernisme dans les rues —167
Modernisme bucolique et antibucolique —171
L'héroïsme de la vie moderne —181
La Famille d'yeux —188
La fange du macadam —196
Le XX^{e} siècle : l'auréole et l'autoroute —207

Pétersbourg: le modernisme du sous-développement —217
La ville réelle et surréelle —221
Pétersbourg sous Nicolas Ier:
palais vs. perspective —242
Des mots et des chaussures:
le jeune Dostoïevski —265
Les années 1860: l'homme nouveau dans la rue —273
Tchernychevski: la rue comme frontière —276
L'Homme souterrain dans la rue —281
Pétersbourg vs. Paris:
deux modes de modernisme dans les rues —293
La perspective politique —297
Épilogue: le Palais de cristal, fait et symbole —301
Le XXe siècle: la ville monte, la ville s'efface —317
1905: davantage de lumière, davantage
d'ombres —318
La Pétersbourg de Biély:
le passeport pour les ombres —326
Mandelstam: le mot bienheureux,
le mot insensé —344
Conclusion: la Perspective Pétersbourg —362

Dans la forêt des symboles: quelques notes sur
le modernisme à New York —365
Robert Moses: le monde des voies rapides —368
Les années 1960: un grand cri dans la rue —397
Les années 1970: Bringing It All Back Home —417

L'idylle de l'espace public —441
Athènes: « Notre cité est accueillante à tous » —441
Davantage sur l'espace public: grandes lignes —470

Bibliographie —479

Index des noms —495

Remerciements

Ceci est loin d'être un livre témoignant d'un vécu personnel. Pourtant, toutes ces années où je l'ai porté en moi, j'ai eu l'impression qu'il constituait l'histoire de ma vie. Il m'est ici impossible de remercier tous ceux qui ont vécu avec moi à travers le livre et qui m'ont aidé à en faire ce qu'il est : les sujets seraient trop nombreux, les prédicats trop complexes, les émotions trop intenses ; l'établissement de la liste ne commencerait jamais, ou alors n'en finirait jamais. Ce qui suit n'est rien de plus qu'une ébauche. Pour l'énergie, les idées, le soutien et l'amour, mes plus sincères remerciements vont à Betty et Diane Berman, Morris et Lore Dickstein, Sam Girgus, Denise Green, Irving Howe, Leonard Kriegel, Meredith et Corey Tax, Gay Touchman, Michael Walzer ; à Georges Borchardt et Michel Radomisli ; à Erwin Glikes, Barbara Grossman et Susan Dwyer de Simon et Schuster ; à Allen Ballard, George Fischer et Richard Wortman, qui m'ont particulièrement aidé pour Saint-Pétersbourg ; à mes étudiants et collègues du City College et de la City University of New York, de Stanford et de l'université de New Mexico ; aux membres du séminaire de Pensée politique et sociale de la Columbia University et du séminaire Culture des Villes de la NYU ; au National Endowment for Humanities ; au Purple Circle Day Care Center ; à Lionel Trilling et Henry Pachter, qui m'ont encouragé à commencer ce livre et à le poursuivre, mais qui n'ont pas vécu pour le voir imprimé ; et à bien d'autres qui m'ont aidé, qui, s'ils ne sont pas ici nommés, ne sont pas oubliés.

Préface à l'édition Penguin : L'approche large et ouverte

Dans *Tout ce qui est solide se volatilise*, je définis le modernisme comme toute tentative faite par les hommes et les femmes modernes de devenir autant sujets qu'objets de la modernisation, d'avoir prise sur le monde moderne et de se faire une place en lui. Il s'agit là d'une conception plus large et plus ouverte que celles qu'on trouve généralement dans les ouvrages académiques. Elle va de pair avec une façon de comprendre la culture qui soit ouverte et complète, très différente de cette approche muséale qui divise l'activité humaine en fragments et les enferme dans des cases distinctes, étiquetées par époque, lieu, langue, genre et discipline.

L'approche large et ouverte n'est qu'une des approches possibles, mais elle a ses avantages. Elle nous permet de comprendre toutes sortes d'activités artistiques, intellectuelles, religieuses et politiques comme faisant partie d'un processus dialectique, et d'élaborer des interactions créatives entre elles. Elle fournit les conditions d'un dialogue avec le passé, le présent et le futur. Elle traverse l'espace social et physique, et exprime des solidarités existant entre les grands artistes et les gens ordinaires, ainsi qu'entre les habitants de ce qu'on nomme malencontreusement les Vieux, Nouveau et Tiers mondes. Elle réunit les gens par des liens ethniques et nationaux, de sexe, de classe et de race. Elle élargit la perception que nous avons de notre propre vécu, nous donnant à voir des dimensions de nos vies qui nous échappent, confère une nouvelle résonnance et une nouvelle profondeur à notre quotidien.

Il ne s'agit certainement pas de l'unique façon d'interpréter la culture moderne, ou la culture en général. Mais elle est pertinente si l'on veut que la culture alimente la vie actuelle, plutôt que d'être un culte de ce qui est mort.

Si nous pensons le modernisme comme une lutte pour trouver notre place dans un monde en perpétuel changement, on comprend

qu'aucune modalité du modernisme ne saurait être définitive. Nos élaborations et nos réalisations les plus créatives sont vouées à devenir des prisons et des sépulcres blanchis dont nous, ou nos enfants, devrons nous échapper si la vie doit se poursuivre. L'Homme souterrain de Dostoïevski nous y invite dans son inépuisable dialogue avec lui-même :

> Vous pensez peut-être, messieurs, que je suis fou ? Laissez-moi m'expliquer. Certes : l'homme est un animal essentiellement bâtisseur, condamné à tendre vers son but en toute conscience par la voie de l'ingénierie, c'est-à-dire à se frayer un chemin, à tout jamais et sans interruption, vers où que ce soit […] Les hommes aiment bâtir et se tracer des chemins, d'accord […] Mais […] peut-être […] qu'ils craignent eux-mêmes instinctivement d'atteindre leur but et d'achever le bâtiment qu'ils sont en train de construire ? Qu'en savez-vous, peut-être, leur bâtiment, ils l'aiment seulement de loin, mais pas du tout de près ; peut-être ce qu'ils aiment, c'est seulement le bâtir, mais pas vivre dedans.

J'ai personnellement vécu la confrontation dramatique entre modernismes, et j'en ai effectivement été partie prenante, quand j'ai visité le Brésil en 1987 pour parler de ce livre. Ma première escale a été Brasilia, la capitale dont la construction ex nihilo au centre géographique exact du pays fut décrétée par le président Juscelino Kubitschek, à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Elle fut planifiée et dessinée par Lucio Costa et Oscar Niemeyer, disciples de gauche du Corbusier. Depuis les airs, Brasilia paraissait dynamique et excitante : en fait, elle était bâtie pour ressembler à l'avion dans lequel je l'avais d'abord découverte (comme quasiment tous ses autres visiteurs). Au niveau du sol, cependant, là où vivent et travaillent effectivement les gens, c'est une des plus sinistres villes du monde. Je ne vais pas ici me lancer dans une explication détaillée du plan de Brasilia, mais le sentiment d'ensemble – que chaque Brésilien que j'ai rencontré m'a confirmé – est celui d'immenses espaces vides parmi lesquels les individus se sentent perdus, aussi seuls qu'un homme sur la Lune. Il y a une absence délibérée d'espace public dans lequel les gens pourraient se rencontrer et parler, ou juste se voir et flâner. La grande tradition de

l'urbanisme latin, dans laquelle chaque ville s'organise autour d'une *plaza mayor*, est ouvertement rejetée.

Le plan de Brasilia aurait été tout à fait approprié à la capitale d'une dictature militaire, dirigée par des généraux qui voudraient garder le peuple à distance, cloisonné et opprimé. Comme capitale d'une démocratie, cependant, elle est scandaleuse. J'ai déclaré dans des débats publics et dans les médias que si le Brésil continue à être démocratique, il lui faut un espace public démocratique où les gens peuvent venir des quatre coins du pays pour se rassembler librement, se parler et interpeler leur gouvernement – parce que dans une démocratie, c'est *leur* gouvernement, après tout – débattre de leurs besoins et de leurs désirs, et exprimer leur volonté.

Rapidement, Niemeyer a commencé à répliquer. Après un certain nombre de choses peu amènes à mon propos, il a fait une déclaration plus intéressante : Brasilia symbolise les aspirations et les espoirs du peuple brésilien et toute remise en cause de sa conception est une attaque contre les gens eux-mêmes. Un de ses supporters a ajouté que j'avais manifesté mon vide intérieur en prétendant être un moderniste alors que j'attaquais une œuvre qui constituait une des incarnations suprêmes du modernisme.

Tout cela m'a donné à réfléchir. Niemeyer avait raison sur un point : quand Brasilia fut conçue et planifiée, dans les années 1950 et 1960, elle incarnait vraiment les espoirs du peuple brésilien, en particulier leur désir de modernité. Le grand écart entre ces espoirs et leur réalisation semble une illustration de l'argument de l'Homme souterrain : la construction d'un palais peut être une aventure créative pour les hommes modernes, et s'avérer un cauchemar quand il s'agit d'y habiter.

Ce problème est particulièrement aigu pour un modernisme qui verrouille ou demeure hostile au changement – ou plutôt, pour un modernisme qui cherche UN grand changement, et puis s'arrête. Niemeyer et Costa, à la suite du Corbusier, pensaient que l'architecte moderne devait utiliser la technique pour construire l'incarnation matérielle d'un certain idéal, des formes éternellement classiques. Si une telle chose pouvait être accomplie à l'échelle d'une ville, elle serait

parfaite et totale ; ses limites pourraient être repoussées, mais elle ne se développerait jamais à l'intérieur. Comme le Palais de cristal, tel qu'il est imaginé dans les *Notes du sous-sol*, la Brasilia de Costa et Niemeyer a laissé ses citoyens – et ceux de l'ensemble du pays – « sans plus rien à faire ».

En 1964, peu de temps après que la capitale eut été inaugurée, la démocratie brésilienne fut renversée par une dictature militaire. Durant les années de dictature (à laquelle s'opposa Niemeyer), les gens étaient aux prises avec des exactions bien plus sérieuses que les défauts que pouvait présenter la conception de la capitale. Mais lorsque les Brésiliens retrouvèrent leur liberté, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, il était inévitable qu'un certain nombre d'entre eux nourrissent quelque rancœur envers une capitale qui semblait avoir été conçue dans le but de les museler. Niemeyer aurait dû savoir qu'une œuvre moderniste qui privait les gens de quelques-unes de leurs prérogatives modernes fondamentales – parler, se rassembler, argumenter, faire connaître leurs besoins – était vouée à susciter de multiples inimitiés. Alors que je faisais des interventions à Rio, Sao Paulo, Recife, je me suis retrouvé à relayer une indignation largement répandue envers une ville qui, comme me l'ont dit un si grand nombre de Brésiliens, ne leur laissait aucune place.

Et pourtant, quelle était la part de responsabilité de Niemeyer ? Si un autre architecte avait remporté le concours pour la conception de la ville, n'est-il pas probable qu'elle aurait été plus ou moins le même espace étranger qu'elle était alors ? Tout ce qu'il avait de plus mortifère avec Brasilia ne provenait-il pas d'un consensus mondial entre planificateurs et concepteurs éclairés ? C'est seulement au cours des années 1960 et 1970, après que la génération qui avait bâti partout des proto-Brasilia – les villes et les banlieues de mon propre pays ne furent pas en reste – eut l'opportunité d'y vivre, qu'elle se rendit compte de tout ce dont manquait le monde fabriqué par ces modernistes. Alors, à la façon de l'Homme souterrain avec le Palais de cristal, ils se lancèrent (avec leurs enfants) dans une manifestation de gestes obscènes, accompagnés de huées sarcastiques, et mirent sur

pied un modernisme alternatif, capable de faire valoir la présence et la dignité de tous ceux qui avaient été exclus.

L'idée que je me faisais de ce dont manquait Brasilia me ramena à un des thèmes centraux du livre, un thème qui me paraissait si essentiel que je ne l'avais pas autant mis en avant qu'il le méritait : l'importance de la communication et du dialogue. On peut très bien ne rien voir de moderne dans ces activités, qui remontent aux débuts de la civilisation (et qui, de fait, ont contribué à la définir) et qui furent célébrées comme des valeurs humaines fondamentales par les prophètes et Socrate, il y a de cela plus de deux mille ans. Mais je pense que la communication et le dialogue ont pris un poids particulier et une urgence nouvelle à l'époque moderne, parce que la subjectivité et l'intériorité sont devenues à la fois plus riches et plus intensément développées, et aussi plus isolées et coincées que jamais auparavant. Dans un tel contexte, la communication et le dialogue deviennent à la fois un besoin désespéré et une source essentielle de plaisir. Dans un monde où les significations se volatilisent, de telles expériences comptent parmi les rares sources de signification tangibles sur lesquelles nous pouvons compter. Voilà une des choses qui peut rendre la vie moderne digne d'être vécue : les possibilités accrues qu'elle nous offre – et auxquelles elle nous contraint parfois – de parler ensemble, d'entrer en contact et de se comprendre mutuellement. Il nous faut utiliser de telles possibilités autant que possible ; elles devraient déterminer la façon dont nous organisons nos villes et nos vies.

De nombreux lecteurs se sont demandé pourquoi je n'écrivais pas à propos de toutes sortes de gens, de lieux, d'idées et de mouvements qui sembleraient au moins tout aussi appropriés à mon projet d'ensemble que les sujets que je choisis. Pourquoi pas Proust ou Freud, Berlin ou Shanghai, Mishima ou Sembene, les expressionnistes abstraits new-yorkais ou les Plastic People de Prague ? La réponse la plus simple est que je voulais que *Tout ce qui est solide se volatilise* paraisse de mon vivant. Cela impliquait de décider, à un moment ou un autre, pas tant de clore le livre que de l'interrompre. En outre, je n'ai jamais eu l'intention de rédiger une encyclopédie de la modernité. J'espérais plutôt déployer un ensemble de conceptions et de paradigmes qui

permettraient aux gens d'explorer *leurs propres* expérience et histoire, dans le détail et en profondeur. Je voulais écrire un livre qui serait ouvert et le resterait, un livre auquel les lecteurs pourraient ajouter des chapitres qui leur soient propres.

Certains lecteurs peuvent penser que je fais peu de cas de l'immense accumulation de discours contemporains autour de l'idée de postmodernité. Ces discours ont commencé à apparaître en France à la fin des années 1970, en grande partie produits par certains rebelles désillusionnés de 1968, évoluant dans l'orbite du poststructuralisme : Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard et les cohortes de leurs disciples. Dans les années 1980, le postmodernisme est devenu un ingrédient de base des débats esthétiques et littéraires aux États-Unis [1].

On peut dire que les postmodernistes ont développé un paradigme qui entre nettement en conflit avec celui qui est contenu dans ce livre. J'ai avancé que la vie, l'art et la pensée modernes étaient capables d'une autocritique et d'un auto-renouvèlement perpétuels. Les postmodernistes affirment que l'horizon de la modernité est clos, ses énergies épuisées – que la modernité appartient en fait au passé. La pensée sociale postmoderniste manifeste un mépris sans bornes pour tous les espoirs collectifs de progrès moral et social, pour la liberté individuelle et le bonheur public, que nous ont légués les modernistes des Lumières du XVIII^e siècle. Les postmodernistes affirment qu'on a vu la faillite de ces espoirs – au mieux de vaines et futiles fantaisies, au pire des mécanismes de domination et d'asservissement monstrueux. Ils prétendent voir clair à travers les « grands récits » de la culture moderne, en particulier celui de « l'humanité comme héros de

1 Sur le postmodernisme des années 1980, cf. par exemple, H. Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983 ; *New German Critique*, n° 22, hiver 1981 et n° 33, automne 1984 ; A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana, Indiana University Press, 1986 ; P. Dews (dir.), *Autonomy and Solidarity. Interviews with Jürgen Habermas*, Londres/New York, Verso/New Left, 1986, en particulier l'introduction du directeur de l'ouvrage et J. Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), Paris, Gallimard, 1988.

la liberté ». La marque distinctive de la sophistication postmoderne est que « la nostalgie du récit perdu est elle-même perdue [2] ».

Le récent livre de Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, expose en détail et de façon pénétrante les faiblesses de la pensée postmoderne. Au cours de l'année à venir, j'écrirai davantage dans cette veine. Ce que je peux faire de mieux pour l'heure est de réaffirmer la vision globale de la modernité que j'ai développée dans ce livre. Les lecteurs peuvent se demander si le monde de Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoïevski et autres, tel que je l'ai élaboré, est radicalement différent du nôtre. Avons-nous réellement dépassé les contradictions qui surviennent quand « tout ce qui est solide se volatilise », ou le rêve d'une vie dans laquelle « le libre épanouissement de chacun est la condition du libre épanouissement de tous » ? Je ne pense pas. Mais j'espère que ce livre fournira aux lecteurs des outils pour en juger par eux-mêmes.

Il y a un sentiment moderne que je regrette de ne pas explorer plus profondément. Je parle de la crainte généralisée et souvent éperdue de la liberté que la modernité offre à chaque individu et le désir d'« échapper à la liberté [3] » par tous les moyens. Le premier à arpenter ces ténèbres typiquement modernes fut Dostoïevski avec sa parabole du Grand Inquisiteur [4]. « L'homme préfère le repos », déclare l'Inquisiteur, « ou même la mort, au libre choix dans la connaissance du bien et du mal. Il n'y a rien de plus tentant pour l'homme que la liberté de sa conscience, mais rien de plus douloureux. » Puis il sort du récit, situé dans la Séville de la Contre-Réforme, pour interpeler directement le lectorat de Dostoïevski de la fin du XIX^e^ siècle :

> [S]ache que c'est maintenant, oui, à cet instant précis que ces gens-là sont plus sûrs que jamais qu'ils sont pleinement libres, quand, leur liberté, ils nous l'ont apportée d'eux-mêmes, et l'ont servilement mise à nos pieds.

2 J. F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 31, 54, 68.
3 Le titre en anglais de l'œuvre d'Erich Fromm, publié en français comme *La Peur de la liberté* (1941), Paris, Buchet-Chastel, 1963.
4 Cf. F. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (1880) in *Œuvres romanesques 1875–1880*, Arles, Actes Sud, 2014.

Le Grand Inquisiteur étend son ombre sinistre sur la politique du xx^{e} siècle. Un si grand nombre de démagogues et de mouvements démagogiques se sont emparés du pouvoir et ont remporté l'adhésion des masses en soulageant les peuples qu'ils dominaient du fardeau de la liberté. (Le saint despote actuel de l'Iran ressemble même au Grand Inquisiteur.) Les régimes fascistes de la période 1922–1945 pourraient bien n'être que le premier chapitre d'une histoire de l'autoritarisme radical, toujours d'actualité. Nombre de mouvements de cette trempe acclament véritablement la technologie moderne, les communications et les techniques de mobilisation de masse, et les utilisent pour écraser les libertés modernes. Plusieurs d'entre eux ont trouvé d'ardents supporters en la personne de certains modernistes : Ezra Pound, Heidegger, Céline. Les paradoxes et les périls que tout cela comporte sont sombres et profonds. Je suis frappé de constater qu'un moderniste sincère devrait contempler, plus longuement et plus profondément, l'abîme que je ne l'ai fait jusqu'à présent.

J'ai ressenti cela très nettement en 1981, au moment où *Tout ce qui est solide se volatilise* était sous presse et que Ronald Reagan faisait son entrée à la Maison-Blanche. Une des forces les plus puissantes au sein de la coalition qui avait porté Reagan au pouvoir fut le désir d'anéantir toute trace d'« humanisme laïc » et de faire des États-Unis une théocratie policière. Le militantisme hystérique (et abondamment financé) de cette tendance a convaincu nombre de gens, y compris des opposants farouches, qu'il s'agissait de la vague du futur.

Mais à présent, sept ans plus tard, les zélotes de l'Inquisition reaganienne connaissent des revers irrévocables au Congrès, dans les salles d'audience (même à la « Cour suprême de Reagan ») et devant le tribunal de l'opinion publique. Les Américains ont pu être suffisamment abusés pour voter pour lui, mais ils refusent clairement de mettre leurs libertés à ses pieds. Ils ne sont pas prêts à dire adieu au fonctionnement normal de la justice (même au nom de la lutte contre le crime), à leurs droits civiques (même s'ils redoutent et se méfient des Noirs), à la liberté d'expression (même s'ils n'aiment pas la pornographie), ou au droit à la vie privée et à la liberté sexuelle (même s'ils sont contre l'avortement et qu'ils abhorrent les homosexuels).

Même ceux qui se considèrent profondément religieux ont eu un mouvement de recul face à une croisade théocratique qui les aurait mis à genoux. Cette résistance – y compris parmi les soutiens de Reagan – à son « programme social » manifeste à quel point les gens sont profondément engagés en faveur de la modernité et des valeurs qui en constituent le cœur. Elle montre aussi que les gens peuvent être des modernistes même s'ils n'ont jamais entendu ce mot de toute leur vie.

Dans *Tout ce qui est solide se volatilise*, j'ai tenté d'ouvrir une perspective pour montrer que toutes sortes de mouvements culturels et politiques font partie d'un même processus : les femmes et les hommes modernes qui font valoir leur dignité au présent – même si c'est un présent misérable et oppressant – et leur droit à contrôler leur futur ; s'efforçant de se faire une place dans le monde moderne, une place où ils se sentiront chez eux. De ce point de vue, les luttes en cours pour la démocratie dans l'ensemble du monde contemporain sont capitales pour la signification et la puissance du modernisme. Les masses d'anonymes qui risquent leur vie – de Gdansk à Manille, de Soweto à Séoul – créent actuellement de nouvelles formes d'expression collective. Solidarność et le mouvement philippin People Power sont deux innovations modernistes aussi stupéfiantes que « La Terre vaine » ou « Guernica ». Ce livre est loin de fermer la porte au « grand récit » qui présente « l'humanité comme héros de la liberté » : de nouveaux sujets et de nouvelles actions font sans cesse leur apparition.

Le grand critique Lionel Trilling avait eu cette formule en 1968 : « Le modernisme dans les rues ». J'espère que les lecteurs de ce livre se souviendront que les rues, nos rues, sont l'endroit où le modernisme trouve sa place. L'approche ouverte mène tout droit à la place publique.

Préface

Pendant la plus grande partie de ma vie, depuis que j'appris que je vivais dans un « bâtiment moderne » et que je grandissais au sein d'une « famille moderne », dans le Bronx d'il y a trente ans, j'ai été fasciné par ce que désigne la « modernité ». Dans ce livre, je m'emploie à déchiffrer certaines de ces significations, à explorer et retracer les aventures et les horreurs, les ambiguïtés et les ironies de la vie moderne. Le livre évolue et avance à travers un certain nombre de façons de lire des textes tels que le *Faust* de Goethe, le *Manifeste communiste*, *Les Carnets du sous-sol*, et bien d'autres. Mais je cherche aussi à lire les petites villes, les grands chantiers, barrages et centrales, le Palais de cristal de Joseph Paxton, les grands boulevards du baron Haussmann, les perspectives de Pétersbourg, les autoroutes de Robert Moses coupant à travers New York. Enfin, je m'essaye à une lecture de la vie de personnages réels et imaginaires, depuis l'époque de Goethe jusqu'à la nôtre, en passant par celle de Marx et de Baudelaire. J'ai tenté de montrer comment tous ces gens partagent, et comment tous ces livres et environnements expriment, certaines préoccupations typiquement modernes. Ils sont à la fois soumis à une volonté de changement – de transformation autant d'eux-mêmes que de leur monde – et terrorisés par la désorientation et la désintégration, face à la vie qui se désagrège. Ils connaissent tous le frisson et l'effroi d'un monde dans lequel « tout ce qui est solide se volatilise ».

Être moderne signifie vivre une vie de paradoxe et de contradiction. C'est être écrasé par les immenses organisations bureaucratiques qui ont le pouvoir de contrôler et souvent de détruire toutes les communautés, les valeurs et les vies. Et c'est pourtant être résolument déterminé à affronter ces forces, à lutter pour changer leur monde et le faire nôtre. C'est être à la fois révolutionnaire et conservateur : sensible aux nouvelles possibilités d'expérience et d'aventure, terrorisé par les profondeurs nihilistes auxquelles tant de ces aventures modernes conduisent, espérant créer et se raccrocher à quelque chose

de réel quand bien même tout se volatilise. On peut même dire qu'être pleinement moderne, c'est être antimoderne : depuis l'époque de Marx et Dostoïevski jusqu'à la nôtre, il a été impossible de se saisir et d'embrasser les possibilités du monde moderne sans le dégoût et l'adversité que suscitent certaines de ses manifestations les plus tangibles. Dès lors, on ne s'étonnera pas, comme le disait le grand moderniste et antimoderniste Kierkegaard, que le plus profond sérieux moderne passe par l'ironie. L'ironie moderne anime tant de grandes œuvres d'art et de pensée du siècle passé, en même temps qu'elle s'immisce dans le quotidien de millions de gens. Ce livre cherche à rapprocher ces œuvres et ces existences, à rétablir la richesse spirituelle de la culture moderniste des hommes et des femmes de la rue, à montrer comment, pour tout un chacun, le modernisme est réalisme. On ne viendra pas ainsi à bout des contradictions qui traversent la vie moderne, mais cela devrait nous aider à les comprendre, de sorte que nous puissions être clairs et honnêtes quand nous faisons face, quand nous cherchons à résoudre et quand nous acceptons les forces qui nous déterminent.

Peu de temps après que j'eus fini ce livre, mon cher fils Marc, cinq ans, m'a été enlevé. Je lui dédie *Tout ce qui est solide se volatilise.* Sa vie, et sa mort, m'ont rapproché de tant d'idées et de sujets de ce livre : l'idée que ceux qui, comme lui, se trouvent chez eux dans ce monde moderne puissent être les plus vulnérables aux démons qui le hantent ; l'idée que la routine quotidienne des terrains de jeu et des vélos, de courses, des repas et du ménage, des étreintes et baisers ordinaires, puisse être non seulement infiniment joyeuse et belle, mais aussi infiniment précaire et fragile ; que pour préserver cette existence il faille mener des combats désespérés et héroïques, pour parfois perdre. Ivan Karamazov dit que, plus toute autre chose, la mort d'un enfant lui donne envie de rendre son billet à l'univers. Mais il ne le rend pas. Il s'obstine à lutter et aimer. Il s'obstine à s'obstiner.

New York City
Janvier 1981

Introduction
Modernité – hier, aujourd'hui et demain

Il existe un type d'expérience fondamental, une façon d'éprouver l'espace et le temps, soi et les autres, les possibilités et les périls de la vie, qu'ont en partage tous les hommes et femmes dans le monde aujourd'hui. J'appelle « modernité » cette forme d'expérience. Être moderne, c'est se trouver dans un milieu qui promet aventure, puissance, joie, croissance, transformation de soi et du monde, et qui, simultanément, menace de détruire tout ce que nous possédons, tout ce que nous savons, tout ce que nous sommes. L'expérience de la modernité et des milieux modernes ne connaissent aucune limite géographique ou ethnique, de classe ou de nationalité, de religion ou d'idéologie : en ce sens, on peut dire de la modernité qu'elle unit toute l'humanité. Mais il s'agit d'une unité paradoxale, une union de la désunion : elle nous jette tous dans son maelström de destruction et de renouveau perpétuels, de lutte et de contradiction, d'ambiguïté et d'anxiété. Être moderne, c'est faire partie d'un monde dans lequel, comme dit Marx, « tout ce qui est solide se volatilise ».

Les gens qui se trouvent au cœur de ce maelström sont portés à croire qu'ils sont les premiers, et peut-être les seuls, à le subir. Ce sentiment suscite nombre de mythes, nostalgies d'un Paradis perdu prémoderne. En fait, bien des gens, de plus en plus nombreux, ont traversé ce maelström depuis près de 500 ans. Même si pour la plupart d'entre eux l'expérience de la modernité a plutôt consisté en une menace radicale sur leur histoire et leurs traditions, c'est cette même modernité qui a donné naissance, au cours des cinq derniers siècles, à une histoire riche et une foule de traditions qui lui sont propres. Je veux explorer et retracer ces traditions, pour comprendre comment elles peuvent nourrir et enrichir notre propre modernité, et comment elles viennent assombrir ou appauvrir notre perception de ce qu'est, ou peut être, la modernité.

Le maelström de la modernité s'est nourri à plusieurs sources : les grandes découvertes en sciences exactes, qui ont modifié nos perceptions de l'univers et de la place que nous y occupons ; l'industrialisation de la production, qui transforme la connaissance scientifique en technologie, crée de nouveaux environnements humains et en détruit d'anciens, accélère tout le tempo de la vie, procure aux entreprises de nouvelles formes de pouvoir et transforme la lutte des classes ; les bouleversements démographiques immenses, séparant des millions de personnes de leurs habitats ancestraux, les précipitant dans de nouvelles existences à l'autre bout du monde ; une croissance urbaine rapide et souvent cataclysmique ; des systèmes de communication de masse, dont le rapide développement associe et connecte des gens et des sociétés très différents ; des États-nations toujours plus puissants, structurés et gérés bureaucratiquement, qui cherchent sans cesse à étendre leurs pouvoirs ; de mouvements sociaux de gens et de peuples massifs qui remettent en cause les dominants, politiques ou économiques, s'efforçant de reprendre un certain contrôle sur leurs vies ; enfin, à la fois moteur et pilote de tous ces gens et toutes ces institutions, un marché capitaliste mondial en perpétuel changement et expansion. Au XX^e^ siècle, ces processus sociaux, qu'on nomme à présent « modernisation », ont fait naître ce maelström et le maintiennent dans cet état de devenir incessant. Ces processus historiques et mondiaux ont alimenté une somme incroyable de conceptions et d'idées qui visent à rendre les hommes et les femmes sujets tout autant qu'objets de la modernisation, à leur donner le pouvoir de transformer ce monde qui les transforme dans le même mouvement, à se frayer leur chemin à travers le maelström, et à s'en emparer. Au cours du siècle dernier, on a vaguement regroupé ces conceptions et ces valeurs sous le nom de « modernisme ». Le présent ouvrage est une étude de la dialectique entre modernisation et modernisme.

Dans l'espoir de saisir quelque chose d'aussi vaste que l'histoire de la modernité, je l'ai divisée en trois phases. Dans la première phase, qui s'étend grosso modo du début du XVI^e^ siècle à la fin du XVIII^e^ siècle, les gens commencent tout juste à faire l'expérience de la vie moderne et à comprendre ce par quoi ils viennent d'être frappés. Ils cherchent

à tâtons, éperdument, mais à demi aveugles, un vocabulaire adéquat ; ils n'ont pratiquement pas de représentation d'un espace public ou d'une communauté au sens moderne, au sein desquels partager leurs tentatives et leurs espoirs. Notre seconde phase débute avec la grande vague révolutionnaire des années 1790. Avec la Révolution française et les échos qu'elle a suscités, un vaste sujet politique moderne connaît une naissance brutale et dramatique. Il a en partage ce sentiment d'appartenir à une époque révolutionnaire, une époque qui engendre d'explosifs bouleversements dans chaque aspect de la vie personnelle, sociale et politique. En même temps, ce public moderne du XIXe siècle peut se remémorer à quoi ressemble la vie matérielle et spirituelle en des mondes résolument non modernes. À partir de cette dichotomie intrinsèque, ce sentiment de vivre simultanément dans deux mondes, apparaissent et s'élaborent les idées de modernisation et de modernisme. Au XXe siècle, notre troisième et dernière phase, le procès de modernisation s'étend jusqu'à inclure virtuellement le monde entier, et la culture mondiale du modernisme, en plein développement, triomphe spectaculairement dans l'art et la pensée. D'autre part, alors que le public moderne s'élargit, il éclate en une multitude de fragments, parlant chacun des langues qui ne sont pas mutuellement compréhensibles. L'idée de modernité, envisagée sous ces multiples aspects fragmentaires, perd beaucoup de son éclat, de sa résonance et de sa profondeur, ainsi que sa capacité à organiser et à donner de la signification à la vie des gens. En conséquence de quoi nous nous trouvons aujourd'hui au cœur d'un âge moderne qui a perdu tout contact avec les racines de sa propre modernité.

S'il y a une voix qui est l'archétype moderne de la première phase de la modernité, avant les révolutions américaine et française, c'est celle de Jean-Jacques Rousseau. Il est le premier à utiliser le mot « moderniste » tel qu'il sera employé aux XIXe et XXe siècles, et il est à l'origine de certaines des traditions modernes les plus importantes, depuis la rêverie nostalgique jusqu'à la démocratie participative en passant par l'autoanalyse psychanalytique. Rousseau était, comme chacun sait, un homme profondément inquiet. Une grande partie de son angoisse est due aux aléas d'une vie difficile, la sienne, mais une

part de cette inquiétude est tirée de sa perception aiguë des conditions sociales qui s'apprêtaient à façonner des millions de vies humaines. Rousseau stupéfia ses contemporains en proclamant que la société européenne était « au bord de l'abîme », sur le point de connaître les bouleversements révolutionnaires les plus explosifs. Il fit l'expérience de la vie quotidienne dans cette société, en particulier à Paris, sous la forme du *tourbillon social*[1]. Comment le *soi* allait-il évoluer et vivre dans le tourbillon ?

Dans le récit romantique de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, son jeune héros, Saint-Preux, part en exploration, un déplacement qui anticipe et symbolise celui de millions de jeunes gens dans les siècles à venir, allant de la campagne à la ville. Il écrit à son aimée, Julie, depuis les profondeurs du *tourbillon social*, et tente de lui confier son étonnement et ses craintes. Saint-Preux expérimente la vie métropolitaine « [comme] un choc perpétuel de brigues et de cabales, un flux et reflux de préjugés, d'opinions contraires […] chacun se met sans cesse en contradiction avec lui-même » et « tout est absurde et rien ne choque, parce qu'on y est accoutumé ». Il s'agit d'un monde où « le bon, le mauvais, le beau, le laid, la vérité, la vertu, n'ont qu'une existence locale et circonscrite ». Une foule de nouvelles expériences se présentent, mais celui qui souhaite en profiter « doit être plus flexible qu'Alcibiade, changer de principes comme d'assemblées, modifier son esprit, pour ainsi dire à chaque pas ». Après quelques mois dans cet environnement, « je commence à sentir l'ivresse où cette vie agitée et tumultueuse plonge ceux qui la mènent, et je tombe dans un étourdissement semblable à celui d'un homme aux yeux duquel on fait passer rapidement une multitude d'objets. Aucun de ceux qui me frappent n'attache mon cœur, mais tous ensemble en troublent et suspendent les affections, au point d'en oublier quelques instants ce que je suis et à qui je suis ». Il réaffirme son engagement à son premier amour ; et

1 Cf. J. J. Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762) in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, p. 241–877 (en français dans le texte). Pour l'image rousseauiste du tourbillon social, et comment survivre en lui, cf. Livre IV, p. 551. Sur le caractère volatil de la société européenne, et les bouleversements révolutionnaires à venir, cf. *ibid.*, t. I, p. 252 ; t. III, p. 468 ; t. IV, p. 507–508.

pourtant, en même temps, il craint d'ignorer « un jour ce qu'[il aimera] le lendemain ».

Il recherche désespérément quelque chose de solide à quoi se rattacher, mais « n'aperçoi[t] que larves et fantômes qui frappent l'œil un moment et disparaissent aussitôt qu'on les veut saisir[2] ». Cette atmosphère, d'agitation et de turbulence, d'étourdissement et d'ivresse psychique, d'expansion d'expériences possibles et de destruction des limites morales et des liens personnels, d'épanouissement et de perturbation du soi, de fantômes dans la rue et dans l'âme, est l'atmosphère dans laquelle est née la sensibilité moderne.

Si l'on avance d'environ cent ans et qu'on cherche à repérer les rythmes et les sonorités propres à la modernité du XIXe siècle, la première chose que nous remarquons est le nouveau paysage, hautement développé, différencié et dynamique, dans lequel l'expérience moderne prend place. Un paysage composé de machines à vapeur, d'usines automatisées, de chemins de fer, de vastes zones industrielles nouvelles ; de villes grouillantes ayant poussé en une nuit, avec d'effroyables conséquences humaines ; de journaux quotidiens, de télégraphes, de téléphones et autres moyens de communication de masse, à une échelle toujours plus grande ; d'États-nations toujours plus forts et d'agrégations multinationales de capital ; de mouvements sociaux de masse qui combattent ces modernisations venues d'en haut par leurs propres modes de modernisation par en bas ; d'un marché mondial en expansion constante et embrassant tout, capable de la croissance la plus spectaculaire, capable de gâchis et de dévastation effarants, capable de tout sauf de solidité et de stabilité. Les grands modernistes du XIXe siècle s'attaquent tous passionnément à cet environnement, et cherchent à l'abattre ou à le faire exploser de l'intérieur, et pourtant tous s'y sentent remarquablement à l'aise, sensibles à ses possibilités, affirmatifs même dans leurs négations radicales, enjoués

2 J. J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), deuxième partie, lettres 14 et 17 in *ibid.*, t. II, p. 231–236, 255–256. J'ai commenté ces scènes et ces thèmes rousseauistes sous un angle légèrement différent dans *The Politics of Authenticity*, New York, Atheneum, 1970, particulièrement aux pages 113–119, 163–177.

et ironiques même dans leurs plus graves moments de sérieux et de profondeur.

On peut se faire une idée de la complexité et de la richesse du modernisme du XIXe siècle, et des unités qui jalonnent sa diversité, si nous prêtons brièvement l'oreille à deux de ses voix les plus caractéristiques : Nietzsche, qu'on identifie généralement comme la source principale de nombre de modernismes actuels, et Marx, qui n'est en général associé à aucune sorte de modernisme.

Voici Marx, s'exprimant à Londres, en 1856, dans son anglais maladroit mais puissant[3]. « Les soi-disant révolutions de 1848 n'ont été que de simples incidents », commence-t-il, « de menues cassures et lézardes dans la dure écorce de la société européenne. Mais elles y découvraient un gouffre. Sous une surface d'apparence solide, elles révélèrent des océans de masse liquide qui n'a qu'à s'épandre pour faire voler en éclats des continents de roche dure ». Les classes dominantes, pendant les réactionnaires années 1850, affirment volontiers que tout est solide à nouveau, mais on ne saurait dire si elles y croient elles-mêmes. En fait, dit Marx, « l'atmosphère dans laquelle nous vivons [fait] peser sur chacun de nous un poids de 20 000 livres, vous en apercevez-vous ? ». L'un des objectifs les plus urgents de Marx est de « le faire sentir » aux gens ; c'est pourquoi ses idées s'expriment par des images aussi intenses et extravagantes, abîmes, tremblements de terre, éruptions volcaniques, force gravitationnelle écrasante, images qui continueront de résonner dans l'art et la pensée modernistes de notre siècle. Marx continue : « Il est un fait écrasant qui caractérise notre XIXe siècle, un fait qu'aucun parti n'ose contester. » L'élément fondamental de la vie moderne, telle que Marx la connaît, est d'être radicalement contradictoire à sa base :

> D'un côté, des forces industrielles et scientifiques se sont éveillées à la vie, qu'aucune époque antérieure de l'histoire humaine ne pouvait même soupçonner. De l'autre côté apparaissent des

3 Discours de Marx à l'occasion de l'anniversaire du *People's Paper*, Londres, 14 avril 1856, « De l'usage de Marx en temps de crise » in *Spartacus*, Série B, nº 129, mai–juin 1984.

> signes de déclin qui éclipsent les horreurs relevées lors de la dernière période de l'Empire romain.
>
> De nos jours, chaque chose paraît grosse de son contraire. Nous voyons que les machines douées du merveilleux pouvoir de réduire le travail humain et de le rendre fécond le font dépérir et s'exténuer. Les sources de richesse nouvellement découvertes se changent, par un étrange sortilège, en sources de détresse. Il semble que les triomphes de la technique s'achètent au prix de la déchéance morale. À mesure que l'humanité maîtrise la nature, l'homme semble devenir l'esclave de ses pareils ou de sa propre infamie. Même la pure lumière de la science semble ne pouvoir luire autrement que sur le fond obscur de l'ignorance. Toutes nos découvertes et tous nos progrès semblent avoir pour résultat de doter de vie intellectuelle les forces matérielles et de dégrader la vie humaine à une force matérielle.

Ces misères et mystères suscitent bien du désespoir chez les modernes. Certains voudraient « se débarrasser de la technique moderne, pour peu qu'ils se délivrent des conflits modernes » ; d'autres tenteront de compenser le progrès de l'industrie par une régression néo-féodale ou néo-absolutiste en politique. La proclamation de foi de Marx est un paradigme moderniste :

> Pour notre part, nous ne nous abusons pas quant à la nature de l'esprit retors qui ne cesse d'imprégner toutes ces contradictions. Nous savons que pour faire œuvre utile les forces nouvelles de la société ont besoin d'une chose, à savoir d'hommes nouveaux qui maîtrisent ces forces ; et ces hommes nouveaux, ce sont les travailleurs. Ils sont tout autant une invention des temps modernes que les machines elles-mêmes.

D'où une classe d'« hommes nouveaux », résolument modernes, qui sera à même de résoudre les contradictions de la modernité, de dépasser les pressions écrasantes, les tremblements de terre, les mauvais sorts, les abîmes personnels et sociaux, au sein desquels tous les hommes et femmes modernes sont contraints de vivre. Après cela, Marx se fait soudainement enjoué et rapproche sa vision du futur avec le passé, avec le folklore anglais, avec Shakespeare :

> Dans les symptômes qui déconcertent la bourgeoisie, l'aristocratie et les piètres prophètes de la régression, nous retrouvons notre brave ami, Robin Goodfellow, la vieille taupe capable de travailler si vite sous terre, l'excellent mineur – la révolution.

Les écrits de Marx sont fameux pour leurs conclusions. Mais en l'envisageant comme un moderniste, on remarque le mouvement dialectique qui sous-tend et anime sa pensée, un mouvement dont l'issue est ouverte, et va à contre-courant de ses propres concepts et désirs. Ainsi, dans le *Manifeste communiste*, on voit que l'énergie révolutionnaire qui renversera la bourgeoisie moderne provient des élans et des besoins les plus profonds de cette même bourgeoisie :

> La bourgeoisie ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de production, donc les rapports de production, donc l'ensemble des conditions sociales […] Ce qui distingue l'époque bourgeoise de toutes les précédentes, c'est le bouleversement incessant de la production, l'ébranlement continuel de toutes les institutions sociales, bref la permanence de l'instabilité et du mouvement.

Telle est probablement la vision ultime de l'environnement moderne, cet environnement qui a donné naissance à une étonnante cohorte de mouvements modernistes, depuis l'époque de Marx jusqu'à la nôtre. Cette vision se déploie :

> Tous les rapports sociaux immobilisés dans la rouille, avec leur cortège d'idées et d'opinions admises et vénérées, se dissolvent ; ceux qui les remplacent vieillissent avant même de se scléroser. Tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise, tout ce qui était sacré se trouve profané, et à la fin les hommes sont forcés de considérer d'un œil détrompé la place qu'ils tiennent dans la vie, et leurs rapports mutuels[4].

Ainsi le mouvement dialectique de la modernité se retourne-t-il ironiquement contre son initiateur, la bourgeoisie. Mais il peut ne pas s'arrêter là : après tout, les mouvements modernes sont tous pris

4 K. Marx, F. Engels, *Le Manifeste communiste* in *Œuvres. Économie I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963, p. 164–165.

dans ce cadre – y compris celui de Marx. Supposons, ainsi que Marx le fait, que les formes bourgeoises se décomposent, et qu'un mouvement communiste arrive au pouvoir : qu'est-ce qui empêche cette forme sociale nouvelle de connaître un sort différent de celle qui l'a précédée, et de se volatiliser dans l'air moderne ? Marx comprenait cette question et avança certaines réponses, que nous explorerons plus tard. L'une des caractéristiques du modernisme est ainsi de faire résonner de telles interrogations longtemps après que ceux qui les ont posées et leurs réponses ont quitté la scène.

En avançant encore d'un quart de siècle, jusqu'au Nietzsche des années 1880, nous trouverons des préjugés, des allégeances et des espoirs très différents, et pourtant une voix et un sentiment vis-à-vis de la modernité étonnamment semblables. Pour Nietzsche, comme pour Marx, les courants de l'histoire moderne étaient ironiques et dialectiques : ainsi les idéaux chrétiens de l'intégrité de l'âme et la volonté de vérité étaient-ils parvenus à faire exploser la chrétienté elle-même. Les événements traumatiques que Nietzsche appela « mort de Dieu » et « avènement du nihilisme » en furent le résultat. L'humanité moderne se retrouva au milieu d'une grande absence et d'un grand vide de valeurs, et cependant, en même temps, d'une remarquable abondance de possibilités. Ici, dans *Par-delà bien et mal* de Nietzsche (1882), nous trouvons, comme chez Marx, un monde où toute chose est grosse de son contraire [5] :

> À ce point critique de l'histoire se montrent, juxtaposés et souvent enchevêtrés et emmêlés, les efforts de croissance et d'élévation les plus superbes, les plus multiples et les plus touffus. C'est une sorte d'allure tropique dans la rivalité de croissance, et une prodigieuse course à la chute et à l'abîme, grâce aux égoïsmes tournés les uns contre les autres qui éclatent en quelque sorte, lutter ensemble pour « le soleil et la lumière », et ne savent plus trouver de limites, de frein et de modération dans la morale jusque-là régnante […] Rien que de nouveaux pourquoi et de

5 Ces passages sont tirés des sections 262, 223 et 224 de F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1882) in *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Mercure de France, 1913.

> nouveaux comment ? plus de formules générales, des méprises et des mépris ligués ensemble, la chute, la corruption et les désirs les plus hauts joints et épouvantablement enchevêtrés, le génie de la race débordant de toutes les coupes du bien et du mal, une simultanéité fatale de printemps et d'automne […] De nouveau, le danger se présente, le père de la morale, le grand danger, cette fois transporté dans l'individu, dans le proche et dans l'ami, dans la rue, dans son propre enfant, dans son propre cœur, dans tout ce qui est le plus propre et le plus mystérieux en fait de désirs et de volontés.

À de telles époques, « l'être unique ose être unique ». D'autre part, cet individu audacieux éprouve éperdument le besoin de « se donner à lui-même des lois, à avoir son art propre et ses ruses pour la conservation, l'élévation et l'affranchissement de soi ». Les possibilités sont à la fois glorieuses et menaçantes. « Nos instincts se dispersent maintenant de tous côtés, nous sommes nous-mêmes une sorte de chaos ». L'idée que se fait l'homme moderne de lui-même et de son histoire « signifie presque le sens et l'instinct propres à comprendre toutes choses, le goût et le tact pour toutes choses ». Tant de routes s'ouvrent à partir de là. Comment les hommes et femmes modernes trouvent-ils les ressources pour faire face à leur « toute chose » ? Nietzsche souligne pour que nombre de *Little Jack Horner*[6], la solution face au chaos de la vie moderne est d'essayer de s'abstenir de vivre : pour eux, « "devenez médiocres !", c'est aujourd'hui la seule morale qui ait encore un sens ».

Un autre type de moderne se lance dans des parodies du passé : « il lui faut l'histoire en guise de garde-robe pour ses costumes. Il s'aperçoit, il est vrai, qu'aucun costume ne lui va », ni le primitif, ni le classique, ni le médiéval, ni l'oriental, « il échange et entrechange sans cesse », incapable d'accepter le fait que « rien "n'habille" » vraiment un homme moderne, parce qu'aucun rôle social dans les temps modernes ne peut jamais convenir parfaitement. La propre position de Nietzsche vis-à-vis des périls de la modernité est de tous les accueillir avec joie :

6 Comptine populaire décrivant un petit garçon assis dans un coin et plongeant son pouce dans une *Christmas pie* (tarte de Noël) avec grande satisfaction.

> [N]ous laissons tomber les rênes devant l'infini, nous autres hommes modernes, demi-barbares que nous sommes, – et nous ne sommes au comble de *notre* félicité que lorsque nous courons – *le plus grand danger*.

Et pourtant Nietzsche n'a pas l'intention de vivre au sein de ce danger pour toujours. Aussi ardemment que Marx, il affirme sa foi dans un nouveau type d'homme – « l'homme de demain et du jour après-demain » – qui, « se trouvant en opposition avec son aujourd'hui », aura le courage et l'imagination de « créer de nouvelles valeurs » dont les hommes et les femmes ont besoin pour trouver leur chemin à travers les périlleuses infinités dans lesquelles ils vivent.

Cette voix qu'ont en commun Marx et Nietzsche est particulière et identifiable, non seulement pour son rythme effréné, son énergie vibrante, sa richesse créative, mais aussi ses changements de ton et de modulation rapides et drastiques, sa promptitude à s'enflammer, à questionner et nier tout ce qu'elle a dit précédemment, à se transformer en un vaste éventail de voix harmoniques ou dissonantes, et à s'étirer au-delà de ses capacités en une gamme sans cesse plus étendue, afin d'exprimer et de saisir un monde où toute chose est grosse de son contraire et « tout ce qui est solide se volatilise ». Cette voix résonne en même temps d'autodécouverte et d'autodérision, d'autodélectation et d'autosuspicion. C'est une voix qui connaît la douleur et l'effroi, mais croit en sa capacité à les surmonter. Le danger est partout, et peut frapper à tout moment, pourtant même les blessures les plus profondes ne peuvent arrêter le flot et le débordement de son énergie. Elle est ironique et contradictoire, polyphonique et dialectique, dénonçant la vie moderne au nom des valeurs que la modernité même a créées, espérant – souvent contre tout espoir – que les modernités de demain et du surlendemain guériront les blessures dont souffrent les hommes et femmes modernes d'aujourd'hui. Tous ces grands modernistes du XIX^e^ siècle – des esprits aussi divers que Marx et Kierkegaard, Whitman et Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Dostoïevski et beaucoup d'autres – parlent à ces mêmes rythmes et dans ce même registre.

Qu'est-il advenu au XXe siècle de ce modernisme du XIXe siècle ? D'une certaine façon, il a évolué et prospéré au-delà de ses espoirs les plus fous. En peinture et en sculpture, en poésie et dans le roman, en théâtre et en danse, en architecture et en design, dans tout un ensemble de médias électroniques et de disciplines scientifiques qui n'existaient même pas un siècle auparavant, notre siècle a produit une étonnante variété d'œuvres et d'idées de la plus haute qualité. Il se pourrait bien que le XXe siècle soit le plus brillamment créatif de l'histoire mondiale, et le fait que ses énergies créatives aient essaimé aux quatre coins de la planète y est pour beaucoup. La brillance et la profondeur du modernisme vivant – vivant dans le travail de Grass, Garcia Marquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston, et tant d'autres autour de nous – donnent de quoi être fiers, dans un monde où il y a tant de choses qui suscitent honte et effroi. Et pourtant, me semble-t-il, nous ne savons pas comment nous servir de notre modernisme ; nous avons raté ou rompu le lien entre notre culture et nos vies. Jackson Pollock imaginait ses peintures ruisselantes comme des forêts où les spectateurs pourraient s'égarer (et bien sûr se trouver) eux-mêmes. Mais nous avons quasiment perdu l'art de nous insérer dans l'image, de nous percevoir comme participants et protagonistes de l'art et de la pensée de notre temps. La pensée moderne a évolué et s'est développée depuis Marx et Nietzsche de bien des manières, et pourtant notre conception de la modernité semble avoir stagné et régressé.

Si nous écoutons attentivement les écrivains et les penseurs de la modernité du XXe siècle et les comparons à ceux du siècle précédent, nous remarquons la mise à plat radicale de toute perspective et une réduction de l'imagination. Nos penseurs du XIXe siècle étaient simultanément enthousiastes et ennemis de la vie moderne, se colti-nant sans trêve avec ses ambiguïtés et ses contradictions ; l'ironie qu'ils manifestaient sur eux-mêmes et les tensions qui les traversaient constituaient une source essentielle de leur créativité. Leurs successeurs du XXe siècle ont glissé vers des orientations bien plus rigides

et des totalisations bien plus plates. On accueille la modernité avec un enthousiasme aveugle et acritique, ou on la condamne avec une morgue et un mépris hiératiques. Dans les deux cas, elle est perçue comme un monolithe achevé, incapable d'être façonnée ou transformée par les hommes modernes. Les visions ouvertes de la vie moderne ont été supplantées par des conceptions fermées, « À la fois/Et » a remplacé « Soit/Ou bien ».

On rencontre ces polarisations basiques dès le début de notre siècle. Voici les futuristes italiens, partisans sans retenue de la modernité dans les années précédant la Première Guerre mondiale :

> Camarades ! Nous vous déclarons que le progrès triomphant des sciences a entraîné des changements si profonds pour l'humanité qu'un abîme s'est creusé entre les dociles esclaves du passé et nous, libres et certains de la radieuse magnificence de l'avenir[7].

Pas d'ambiguïtés ici : la « tradition » – les traditions du monde entier jetées toutes ensemble – équivaut simplement à l'esclavage docile, et la modernité est synonyme de liberté ; il n'y a pas de demi-mesures.

> À vous les pioches et les marteaux ! Sapez les fondements des villes vénérables ! Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées ! Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés ! Les voici ! Les voici !

Marx et Nietzsche pouvaient se réjouir de la destruction moderne des structures traditionnelles, mais ils connaissaient le coût humain de ce progrès et savaient que la modernité aurait à parcourir un long chemin avant que ses blessures ne se referment.

> Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de

7 « Manifeste des peintres futuristes » in *Le Futurisme. Textes et manifestes (1909–1944)*, Seyssel, Champ Vallon, 2015, p. 166.

> leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux […] les locomotives au grand poitrail […] et le vol glissant des aéroplanes […] [8]

Soixante-dix ans plus tard, on peut encore se sentir transporté par la verve et l'enthousiasme juvéniles des futuristes, par leur désir de fusionner leurs énergies à la technologie moderne et de refondre le monde à neuf. Mais tant de choses sont omises en ce monde nouveau ! Cela transparaît même dans cette merveilleuse métaphore : « les ressacs multicolores et polyphoniques de la révolution ». La capacité d'expérimenter le bouleversement politique sous un angle esthétique (musical, pictural) représente une véritable évolution de la sensibilité humaine. Mais, d'un autre côté, qu'arrive-t-il à tous ceux qui sont balayés par ces marées ? Leur expérience ne figure nulle part au tableau futuriste. Il semble que certaines des perceptions humaines fondamentales se meurent, alors même que naissent les machines. En effet, dans certains des écrits futuristes ultérieurs, « nous aspirons à la création d'un type inhumain, en qui seront abolis la douleur morale, la bonté, la tendresse et l'amour, seuls poisons corrosifs de l'intarissable énergie vitale, seuls interrupteurs de notre puissante électricité physiologique [9] ». À ce propos, les jeunes futuristes se jetèrent ardemment dans ce qu'ils appelèrent « la guerre, seule hygiène du monde », en 1914. En deux ans, deux de leurs esprits les plus créatifs – le peintre-sculpteur Umberto Boccioni et l'architecte Antonio Sant'Elia – seront tués par ces machines qu'ils adoraient. Le reste survécut pour servir comme piétaille culturelle dans les officines mussoliniennes, pulvérisé par la main morte du futur.

Les futuristes portèrent la célébration de la technologie moderne à des extrémités grotesques et autodestructrices, garantissant ainsi que leurs excès ne seraient jamais répétés. Leur histoire d'amour

8 F. T. Marinetti, « Premier manifeste du futurisme » (1909) in *Le Futurisme*, Lausanne, Éd. l'Âge d'Homme, 1980, 153.

9 F. T. Marinetti, « L'homme multiplié et le règne de la machine » (1911) in *ibid.*, p. 112–113. Pour un traitement fougueux (et partisan) du futurisme dans le contexte de l'évolution de la modernité, cf. R. Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle* (1967), Orléans, HYX, 2009, p. 135–177.

fusionnelle avec la machine, combinée à l'éloignement radical qui les séparait du peuple, connaîtra une deuxième existence sous des espèces moins excentriques et plus pérennes. On retrouve ce type de modernisme après la Première Guerre mondiale dans les formes raffinées de « l'esthétique machinique », les pastorales technocratiques du Bauhaus, Gropius et Mies van der Rohe, Le Corbusier et Léger, le *Ballet mécanique*. Nous le trouvons encore, après une autre guerre mondiale, dans les rhapsodies high-tech et spatiales de Buckminster Fuller et de Marshall McLuhan, et dans *Le Choc du futur* d'Alvin Toffler. On lit, dans *Pour comprendre les médias* de Marshall McLuhan, publié en 1964 :

> L'ordinateur, en somme, nous promet une Pentecôte technologique, un état de compréhension et d'unité universelles. Logiquement, l'étape suivante consisterait, semble-t-il, à préférer aux langues […] une sorte de conscience cosmique universelle […] L'état d'« apesanteur », où les biologistes discernent la promesse de l'immortalité physique, aura peut-être son parallèle dans un mutisme qui assurerait une paix et une harmonie collective perpétuelles[10].

Ce modernisme sous-tend les modèles de modernisation que les chercheurs américains en sciences sociales de l'après-guerre élaborèrent afin de les exporter dans le tiers-monde, bénéficiant souvent de largesses gouvernementales et du financement de fondations pour leur travail. Voici par exemple un hymne à l'usine moderne selon le psychologue social Alex Inkeles :

> En outre, une usine guidée par des politiques modernes de gestion et de direction du personnel donnera à ses travailleurs un exemple de comportement rationnel, d'équilibre affectif, d'information ouverte, ainsi qu'un respect des opinions, des sentiments et de la dignité du travailleur, qui peuvent illustrer puissamment les principes et la pratique de la vie moderne[11].

10 M. McLuhan, *Pour comprendre les médias* (1964), Paris, Mame/Seuil, 1968, p. 102–103.

11 A. Inkeles, « La modernisation de l'homme » *in* M. Weiner (éd.), *À l'heure de la modernisation* (1964), Paris, Éd. France-Empire, 1969, p. 111. Cet ouvrage collectif fournit un instantané du grand paradigme américain de la modernisation à son apogée. [suite page 36]

Les futuristes pourraient bien déplorer la pusillanimité de tels écrits, mais ils se réjouiraient certainement de la vision de l'usine comme être humain exemplaire sur lequel les hommes et les femmes devraient régler leur existence. Le travail d'Inkeles porte pour titre « La modernisation de l'homme » et vise à montrer l'importance de l'initiative et du désir humain dans la vie moderne. Mais son problème, et le problème de tous les modernismes dans la tradition futuriste, est qu'avec de brillantes machines et des systèmes mécaniques jouant tous les rôles dirigeants – tout comme l'usine forme le sujet de la citation précédente – il reste à l'homme moderne très peu à faire sinon à s'y connecter.

Si l'on bascule aux antipodes de la pensée du XX^e^ siècle, celle qui oppose un « non ! » déterminé à la vie moderne, nous trouvons une conception étonnamment similaire à ce à quoi cette vie ressemble. Au point culminant de *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* de Max Weber, rédigé en 1904, tout « le puissant cosmos de l'ordre économique moderne » est vu comme une « carapace dure comme l'acier ». Cet ordre inexorable, capitaliste, légaliste et bureaucratique, « détermine, avec une force contraignante irrésistible, le style de vie de tous les individus qui naissent au sein de cette machinerie ». Elle est condamnée à déterminer la destinée humaine « jusqu'à ce que le dernier quintal de carburant fossile soit consumé ». Marx et Nietzsche – et Tocqueville, Carlyle, Mill, Kierkegaard, ainsi que tous les autres grands critiques du XIX^e^ siècle – comprenaient aussi comment la technologie moderne et l'organisation sociale déterminaient la destinée

On compte parmi les ouvrages séminaux de cette tradition D. Lerner, *The Passing of Traditional Society,* New York, Free Press, 1958 et W. W. Rostow, *Les Étapes de la croissance économique* (1960), Paris, Economica, 1997. Pour une critique radicale précoce de cette littérature, cf. M. Walzer, « The Only Revolution. Notes on the Theory of Modernization » in *Dissent*, n° 11, 1964, p. 132–140. Mais cet ensemble de théories suscita nombre de critiques et de controverses également au sein de la science sociale occidentale traditionnelle. Les enjeux en sont nettement résumés dans S. N. Eisenstadt, *Tradition, Change and Modernity*, Hoboken (NJ), Wiley, 1973. Il faut remarquer que lorsque le travail d'Inkeles parut sous la forme de livre (A. Inkeles, D. Smith, *Becoming Modern. Individual Change in Six Developing Countries,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1974), l'image d'une vie moderne digne de Pangloss avait cédé le pas à des perspectives bien plus complexes.

humaine. Mais tous croyaient que les individus modernes avaient la capacité de comprendre ce destin et, une fois qu'ils l'auraient compris, de le combattre. Dès lors, même au beau milieu d'un présent dévasté, ils pouvaient imaginer un futur ouvert. Les critiques de la modernité du xx^e^ siècle sont presque entièrement dépourvues de cette empathie et de cette foi envers les hommes et les femmes modernes, leurs semblables. Pour Weber, ses contemporains ne sont que des « spécialistes sans esprit, jouisseurs sans cœur : ce néant s'imagine s'être élevé à un degré de l'humanité encore jamais atteint[12] ». La société moderne est ainsi non seulement une cage, mais tout le monde à l'intérieur est marqué par ses barreaux ; nous sommes des êtres sans esprit, sans cœur, sans identité sexuelle ou personnelle (« ce néant […] s'imagine *s*'être élevé […] ») – nous pourrions presque dire : sans être. Ici, comme dans les formes futuriste et technopastorale du modernisme, l'homme moderne en tant que sujet, en tant qu'être vivant capable de réaction, de jugement et d'action dans et sur le monde, a disparu. Ironiquement, les critiques de la « cage de fer » du xx^e^ siècle reprennent le point de vue des gardiens de la cage : puisque ceux qui se trouvent en son sein sont dénués de liberté intérieure ou de dignité, la cage n'est pas une prison ; elle apporte simplement à une race de nullités le vide auquel elle aspire et dont elle a besoin[13].

Weber accordait peu de crédit aux gens, mais encore moins à leurs classes dominantes, qu'elles fussent aristocratiques ou bourgeoises, bureaucratiques ou révolutionnaires. C'est pourquoi sa

12 M. Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* (1904-1905), Paris, Gallimard, 2003, p. 251–252.

13 On trouve une perspective plus dialectique dans certains des textes que Weber rédigea ensuite, par exemple « La politique comme vocation » (1919). Georg Simmel, contemporain et ami de Weber, suggère, sans jamais le développer, ce qu'il y a probablement de plus proche d'une théorie dialectique de la modernité au xx^e^ siècle. Cf. par exemple « Le conflit de la culture moderne » (1918), « Les grandes villes et la vie de l'esprit » (1903) in *Philosophie de la modernité*, t. II, Paris, Payot, 2004 et « L'élargissement du groupe et le développement de l'individualité » (1908) in *Sociologie. Études sur les formes de socialisation*, Paris, PUF, 1999. Chez Simmel – et plus tard chez ses jeunes disciples Georg Lukács, Theodor W. Adorno et Walter Benjamin – vision dialectique et profondeur sont toujours entrelacées, souvent dans la même phrase, avec un désespoir culturel monolithique.

position politique, du moins au cours des dernières années de sa vie, fut un libéralisme constamment tourmenté. Mais quand la distance et le mépris wébériens pour les hommes et femmes modernes s'émancipèrent du scepticisme et de la pensée critique qui étaient les siens, cela donna naissance à une politique nettement à droite de la sienne. Nombre de penseurs du xx^{e} siècle voyaient les choses de la façon suivante : les masses grouillantes qui nous assiègent dans la rue comme dans l'État sont dénuées de toute sensibilité, spiritualité ou dignité comparables aux nôtres. N'est-il pas absurde, dès lors, que ces « hommes en masse » (ou « hommes creux ») aient non seulement le droit de se gouverner eux-mêmes, mais également, à travers leurs majorités de masses, le pouvoir de nous gouverner ? Dans les conceptions et prises de position intellectuelles d'Ortega, Maurras, Spengler, T. S. Eliot et Allen Tate, nous retrouvons la conception néoolympienne de Weber, telle que les mandarins modernes et les aspirants aristocrates de la droite du xx^{e} siècle l'ont appropriée.

Ce qui est plus surprenant, et plus dérangeant, est la mesure dans laquelle cette conception a fait florès chez certains des partisans de la démocratie participative dans la Nouvelle Gauche américaine. C'est pourtant ce qui arriva, du moins pour un temps, à la toute fin des années 1960, lorsque « l'homme unidimensionnel » de Herbert Marcuse devint le paradigme dominant de la pensée critique. Suivant ce paradigme, Marx comme Freud seraient obsolètes : non seulement les conflits de classe et les conflits sociaux ont été abolis par l'état d'« administration totale », mais les contradictions et conflits psychologiques le sont aussi. Les masses n'ont ni Moi, ni Ça, leurs âmes sont vides de toute tension intérieure ou énergie propre : leurs idées, leurs besoins, même leurs rêves ne sont pas « les leurs », leurs vies intimes sont « totalement administrées », programmées pour produire exactement ces désirs que le système social peut satisfaire, et rien de plus.

> Les gens se reconnaissent dans leurs marchandises, ils trouvent leur âme dans leur automobile, leur chaîne de haute fidélité, leur maison à deux niveaux, leur équipement de cuisine [14].

14 H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* (1964), Paris, Minuit, 1968, p. 34.

Il s'agit là certes d'une ritournelle familière du xx^e siècle, que reprennent tout autant les amoureux du monde moderne que ses contempteurs : la modernité est faite de machines, dont les hommes et femmes modernes ne sont que des reproductions mécaniques. Mais c'est une parodie de la tradition moderne du xix^e siècle au sein de laquelle Marcuse affirmait évoluer, la tradition critique de Hegel et Marx. Invoquer ces penseurs tout en rejetant leur vision de l'histoire comme activité incessante, contradiction dynamique, lutte et progrès dialectiques revient à ne conserver d'eux que leurs noms. Alors même que les jeunes radicaux des années 1960 se battaient pour des changements qui devaient permettre aux gens autour d'eux de reprendre le contrôle de leurs vies, le paradigme « unidimensionnel » affirmait qu'aucun changement n'était possible et, qu'en réalité, ces gens n'étaient même pas vraiment vivants. Deux voies s'ouvraient à partir de là. L'une était la recherche d'une avant-garde qui se trouverait entièrement « en-dehors » de la société moderne :

> Le substrat des parias et des « outsiders », les autres races, les autres couleurs, les classes exploitées et persécutées, les chômeurs, et ceux qu'on ne peut pas employer [15].

Ces groupes, que ce soit dans les ghettos et prisons d'Amérique ou le tiers-monde, pouvaient se qualifier d'avant-garde révolutionnaire parce qu'ils n'avaient censément pas reçu le baiser mortel de la modernité. Bien sûr, une telle recherche est vaine ; nul, dans le monde actuel, n'est et ne peut être « en-dehors ». Aux radicaux qui comprirent cela, tout en reprenant à leur compte ce paradigme « unidimensionnel », il apparut que tout ce qui restait était la vanité et le désespoir.

L'atmosphère versatile des années 1960 suscita un vaste ensemble de réflexions et de controverses quant à la signification en

15 *Ibid.*, p. 280. Cf. ma critique de ce livre dans *Partisan Review*, automne 1964, et l'échange entre Marcuse et moi dans le numéro suivant, hiver 1965. La pensée de Marcuse prendra une tournure plus ouverte et dialectique à la fin des années 1960 et, dans un esprit différent, au milieu des années 1970. Les jalons les plus importants en sont *Vers la libération*, Paris, Minuit, 1969 et son dernier livre, *La Dimension esthétique* (1978), Paris, Seuil, 1979. Cependant, par une sorte de paradoxe historique pervers, c'est le Marcuse rigide, fermé et « unidimensionnel » qui a attiré la plus grande attention et exercé la plus grande influence jusqu'à présent.

dernière instance de la modernité. Une large part des élaborations les plus intéressantes portaient sur la nature du modernisme. Pour cette période, on peut les diviser grossièrement en trois tendances, selon la façon d'envisager la vie moderne dans son ensemble : comme affirmation, comme négation et comme désertion. Un tel distinguo peut paraître sommaire, mais les réactions récentes vis-à-vis de la modernité tendent en réalité à être encore plus sommaires et simplistes, moins subtiles et dialectiques que celles du siècle passé.

Ce furent Roland Barthes en littérature et Clement Greenberg pour les arts visuels qui prêtèrent au premier de ces modernismes, celui qui s'emploie à garder ses distances avec la vie moderne, toute la puissance de leurs voix. Selon Greenberg, la seule question légitime pour l'art moderniste était l'art lui-même ; en outre, la seule préoccupation valable pour un artiste, quel que soit la forme ou le genre artistique, devait être les limites et la nature de ce genre : le message, c'est le médium. Ainsi, le seul sujet possible pour un peintre moderniste, par exemple, était le plan de la surface (toile, etc.) sur lequel prend place la peinture, parce que « seule la planéité relève uniquement et exclusivement de l'art[16] ». Le modernisme, dès lors, était la quête de l'objet d'art pur, autoréférentiel. Et c'était tout ce qu'il était : la relation véritable de l'art moderne à la vie sociale moderne devait être l'absence de toute relation. Barthes jette sur cette absence un éclairage positif, voire même héroïque : l'écrivain moderne « se retourne complètement et affronte le monde objectif sans passer par aucune des figures de l'Histoire ou de la sociabilité[17] ». Le modernisme apparaissait ainsi comme une formidable tentative de libérer les artistes modernes des impuretés, des vulgarités de la vie moderne. Nombre d'artistes et d'écrivains, et encore plus de critiques artistiques et littéraires, furent reconnaissants à ce modernisme parce qu'il instituait l'autonomie et la dignité de leurs recherches. Mais très peu

16 C. Greenberg, « Modernist Painting » (1961) *in* G. Battcock (dir.), *The New Art,* Boston, Dutton, 1966, p. 100–110.

17 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1953, p. 42. J'associe ce livre aux années 1960 parce que c'est pendant cette période que son impact se fit sentir à large échelle, en France aussi bien qu'en Angleterre et aux États-Unis.

d'artistes ou d'écrivains modernes sont restés longtemps confinés à ce modernisme : un art sans sentiments personnels ni rapports sociaux est condamné à brève échéance à paraître aride et sans vie. La liberté qu'il confère est celle d'une tombe harmonieusement formée, parfaitement scellée.

Il y eut ensuite la conception d'un modernisme comme révolution permanente et sans fin contre la totalité de l'existence moderne : ce fut une « tradition du rejet de toute tradition » (Harold Rosenberg) [18], « une culture antagonique » (Lionel Trilling) [19], « une culture de la négation » (Renato Poggioli) [20]. L'œuvre d'art moderne était censée « nous molester de son agressive absurdité » (Leo Steinberg) [21]. Elle tend au renversement violent de toutes nos valeurs, et se soucie peu de reconstruire les mondes qu'elle détruit. Cette conception gagna en force et crédibilité tout au long des années 1960, alors que le climat politique s'enflammait : dans certains cercles, « modernisme » constituait un sésame pour toutes les forces en révolte [22]. Il y a bien entendu une part de vérité là-dedans, mais cela passe à côté de bien trop de choses : à côté d'une force essentielle du modernisme, la grande histoire d'amour avec le bâtiment, depuis Carlyle et Marx jusqu'à Tatline

18 H. Rosenberg, *La Tradition du nouveau* (1959), Paris, Minuit, 1962, p. 80.

19 L. Trilling, « Préface » in *Beyond Culture*, New York, Viking, 1965. Cette idée est élaborée de la manière la plus marquante dans l'essai de Trilling paru en 1961 dans *Partisan Review*, « The Modern Element in Modern Literature », réimprimé dans *Beyond Culture*, p. 3–30, mais sous le titre « On the Teaching of Modern Literature ».

20 R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (1962), Harvard, Harvard University Press, 1968, p. 111.

21 L. Sternberg, « Contemporary Art and the Plight of Its Public », leçon donnée au Museum of Modern Art en 1960, imprimé dans *Harper's* en 1962, réimprimé dans G. Battcock, *op. cit.*, p. 27–47 et dans L. Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 15.

22 Irving Howe donne un commentaire critique de la « guerre entre la culture moderniste et la société bourgeoise », guerre intermittente, à la fois bidon et authentique, dans I. Howe, « The Culture of Modernism » in *Commentary*, novembre 1967 ; le texte a été réimprimé sous le titre « L'idée du moderne », en guise d'introduction à l'anthologie d'I. Howe, *Literary Modernism*, New York, Fawcett Premier, 1967. Ce conflit est un thème central dans le recueil de Howe, qui réimprime les quatre auteurs tout juste cités, en même temps que beaucoup d'autres contemporains intéressants, et de splendides manifestes par Marinetti et Zamiatine.

et Calder, Le Corbusier et Frank Lloyd Wright, Marc di Suvero et Robert Smithson ; à côté de toute cette force vitale, positive, qui, chez les plus grands modernistes, a toujours partie liée avec l'assaut et la révolte : la joie érotique, la beauté naturelle et la tendresse humaine chez D. H. Lawrence, toujours prises dans une étreinte mortelle avec sa rage et son désespoir nihilistes ; les visages dans le *Guernica* de Picasso, luttant pour maintenir vivante la vie elle-même alors qu'elles hurlent leur mort ; les derniers refrains triomphants du *Love Supreme* de Coltrane ; Aliocha Karamazov, au milieu du chaos et de l'angoisse, embrassant et enlaçant la terre ; Molly Bloom achevant l'archétype du livre moderniste avec son « oui j'ai dit oui je veux bien Oui ».

Il y a un autre problème avec un modernisme conçu uniquement comme agitation : il postule un modèle de la société moderne qui serait lui-même exempt d'agitation. Il omet « l'ébranlement continuel de toutes les institutions sociales, bref la permanence de l'instabilité et du mouvement » du *Manifeste communiste*, au fondement de la vie moderne pendant deux cents ans. Quand les étudiants de l'université de Columbia se rebellèrent en 1968, certains de leurs professeurs conservateurs décrivirent leur action comme relevant du « modernisme de rue ». Ces rues auraient censément été calmes et tranquilles (en plein cœur de Manhattan !) si seulement on avait pu tenir à distance la culture moderne et la confiner aux salles de classe des universités, aux bibliothèques et aux musées d'art moderne[23]. Si les professeurs avaient appris leurs propres leçons, ils auraient su à quel point le modernisme – Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maïakovski, Léger et al. – s'est lui-même nourri de l'agitation véritable de la rue moderne, et comment il a transformé ses bruits et sa cacophonie en beauté et en vérité. Ironiquement, l'image radicale du modernisme comme pure subversion contribua à alimenter le fantasme néoconservateur d'un monde débarrassé de la subversion moderniste. « Le modernisme fut le séducteur », écrit Daniel Bell dans *Les Contradictions culturelles du capitalisme*. « Le mouvement moderne disloque l'unité de la culture »,

23 Cf. le commentaire éclairé de M. Dickstein, *Gates of Eden. American Culture in the Sixties*, New York, Basic Books, 1977, p. 266–267.

« fracasse la “cosmologie rationnelle” qui sous-tend la vision bourgeoise du monde d’une relation ordonnée entre l’espace et le temps », etc., etc.[24] Si seulement le serpent moderniste pouvait être expulsé du jardin moderne, l’espace, le temps et le cosmos se redresseraient d’eux-mêmes. On peut supposer que l’Âge d’or technopastoral reviendrait alors, et que les hommes et les machines pourraient se coucher ensemble gaiement et à jamais.

La version positive du modernisme fut développée dans les années 1960 par un groupe hétérogène d’auteurs comprenant John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. Cela coïncida à peu près avec l’apparition du pop art dans les premières années 1960. Parmi ses thèmes majeurs : nous devons nous « éveiller à la vraie vie que nous vivons » (Cage) et « traverser la frontière, combler le fossé » (Fiedler)[25]. Cela impliquait d’abord d’abattre les barrières entre « l’art » et les autres activités humaines, comme le divertissement commercial, la technologie industrielle, la mode et le design, la politique. Cela devait aussi inciter des écrivains, des peintres, des danseurs, des compositeurs, des réalisateurs de cinéma à abattre les murs entre leurs domaines de spécialité et à travailler ensemble à des

24 D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme* (1976), Paris, PUF, 1979, p. 30 ; « Modernism and Capitalism » in *Partisan Review*, n° 45, 1978, p. 214.

25 J. Cage, « Quatre déclarations sur la danse » in *Silence* (1971), Genève, Contrechamps/Héros-Limite, 2012, p. 106. L. Fiedler, « Cross the Border, Close the Gap », 1970 in *Collected Essays*, t. II, New York, Stein and Day, 1971 ; également dans ce volume, « The Death of Avant-Garde Literature », 1964 et « The New Mutants », 1965. S. Sontag, « Culture et sensibilité d’aujourd’hui » (1965) « Les “Happenings”, art des confrontations radicales » (1962) et « Le style “Camp” » (1964), tous repris dans *L’Œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968. En réalité, les trois formes de modernisme des années 1960 se retrouvent dans les essais qui forment ce livre, mais ils mènent des vies séparées. Sontag n’essaie jamais de mettre en perspective ou de les confronter. R. Poirier, *The Performing Self. Compositions and Decompositions in Everyday Life*, Oxford, Oxford University Press, 1971 ; R. Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1976 et R. Venturi, D. Scott Brown, D. Izenour, *L’Enseignement de Las Vegas* (1972), Wavre, Mardaga, 2008. Sur Halloway, Richard Hamilton, John McHale, Reyner Banham et d’autres contributeurs britanniques à l’esthétique pop, cf. J. Russell, S. Gablik, *Pop Art Redefined*, New York, Praeger, 1970 et C. Jencks, *Mouvements modernes en architecture* (1973), Bruxelles/Liège, Mardaga, 1987, p. 319–355.

productions et des performances multimédias à même de créer des arts plus riches et pluriels.

Pour les modernistes de cette veine, qui se qualifiaient parfois eux-mêmes de « postmodernistes », le modernisme de la pure forme comme celui de la pure révolte étaient trop étroits, trop suffisants, trop contraignants pour l'esprit moderne. Leur idéal était de s'ouvrir à l'immense variété et richesse des choses, aux matériaux et idées que le monde moderne engendrait inlassablement. Ils insufflaient air frais et gaieté dans un climat culturel devenu dans les années 1950 insupportablement solennel, rigide et fermé. Le modernisme pop recréa l'ouverture au monde, la générosité de vision de certains grands modernistes du passé – Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maïakovski, William Carlos Williams. Or, si ce modernisme égalait leur bienveillante imagination, il ne fut jamais en mesure de retrouver le mordant de leur critique. Quand un esprit créatif comme John Cage accepta le soutien du Shah d'Iran et donna ses spectacles modernistes à quelques kilomètres du lieu où des prisonniers politiques hurlaient et mouraient, l'échec de l'imagination morale n'était pas seulement le sien. Le problème était que le modernisme pop ne développa jamais une perspective critique qui permît d'établir clairement le point à partir duquel l'ouverture au monde moderne doit cesser et l'artiste moderne se doit de comprendre et dire que certains pouvoirs en ce monde doivent disparaître [26].

26 Pour un nihilisme pop sous sa forme la plus insouciante, considérons ce monologue d'humour noir de l'architecte Philip Johnson, interviewé par Susan Sontag pour la BBC en 1965 : « SONTAG : Je pense, je pense qu'à New York votre sens esthétique est d'une manière très curieuse, très moderne, plus développé qu'ailleurs. Si vous envisagez les choses moralement, on se trouve dans un état d'indignation et d'horreur permanent, mais [ils rient] mais si on a une manière très moderne de… JOHNSON : Pensez-vous que cela changera l'idée de la morale, le fait qu'on ne puisse pas l'employer pour juger cette ville parce qu'on ne la supporte pas ? Et que nous changions tout notre système moral pour l'adapter au fait que nous vivons de façon ridicule ? SONTAG : Eh bien, je pense que nous apprenons les limites de, de l'expérimentation morale de choses. Je pense qu'il est possible d'être esthétique… […] JOHNSON : De simplement jouir des choses comme elles sont – la beauté que nous voyons est totalement différente de celle que [Lewis] Mumford voyait. SONTAG : Eh bien, je pense, je constate que je vois maintenant les choses de façon compartimentée, à la fois moralement et… JOHNSON : À quoi cela avance-t-il de croire aux bonnes choses ?

Tous les modernismes et antimodernismes des années 1960 présentaient ainsi de sérieux défauts. Mais leur plénitude même, couplée à leur intensité et à la vivacité de leur expression, donna lieu à un langage commun, une atmosphère vibrante, un horizon commun d'expérience et de désir. Toutes ces visions et révisions de la modernité constituèrent des prises de position actives vis-à-vis de l'histoire, des tentatives de relier un présent agité à un passé et un futur, pour permettre aux hommes et aux femmes partout dans le monde d'alors d'y trouver leur place. Toutes ces initiatives ont échoué, mais elles trouvaient leur source dans une certaine générosité d'esprit, de pensée et un désir ardent de profiter de l'instant présent. Si les années 1970 furent une décennie sinistre, c'est du fait de l'absence de cette même libéralité. Plus personne de nos jours ne semble désireux d'établir ces grandes connexions induites par l'idée de modernité. En conséquence, les débats et les controverses sur la signification de la modernité, si vivants il y a une décennie, ont pratiquement cessé d'exister aujourd'hui.

Nombre de penseurs artistiques et littéraires se sont immergés dans le monde du structuralisme, un monde qui évacue simplement la question de la modernité, comme toutes les autres questions sur soi et l'histoire. D'autres se sont lancés dans une mystique du postmodernisme, qui s'emploie à ignorer l'histoire et la culture modernes, et parle comme si tout sentiment humain, expressivité, jeu, sexualité et communauté venaient à peine d'être inventés – par les postmodernistes – et étaient inconnus, et même inconcevables, avant la semaine dernière[27]. Pendant ce temps, les chercheurs en sciences sociales,

SONTAG : Parce que je… JOHNSON : C'est féodal et futile. Je pense qu'il vaut mieux être nihiliste et oublier tout cela. Je veux dire que je sais que je suis attaqué par mes amis qui ont du sens moral, heu, mais, en vérité, est-ce qu'ils ne s'excitent pas sur rien ? » Le monologue de Johnson se poursuit indéfiniment, entrelardé des balbutiements perplexes de Sontag, qui, bien qu'elle veuille clairement jouer, ne peut pas se résoudre à renoncer totalement à la morale. Cité dans C. Jencks, *Mouvements modernes en architecture*, *op. cit.*, p. 248–249.

27 Les premiers représentants les plus vigoureux du postmodernisme furent Leslie Fiedler et Ihab Hassan : L. Fiedler, « The Death of Avant-Garde Literature » et « The New Mutants », *op. cit.* ; I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1971 et « POSTmodernISM. A Paracritical Biography » in *Paracriticisms. Seven Speculations of*

embarrassés par les attaques critiques contre leurs modèles technopastoraux, ont abandonné le projet d'élaboration d'un modèle plus adéquat à la vie moderne. Au lieu de ça, ils ont divisé la modernité en une série de composantes séparées – industrialisation, construction de l'État, urbanisation, développement des marchés, formation de l'élite – et se sont abstenus de toute tentative de les intégrer en un tout. Cela les a exonérés de généralisations insensées et de totalisations vagues, mais aussi de toute réflexion qui mette en jeu leurs propres existences et travaux, ainsi que leur place dans l'histoire [28]. L'éclipse du problème de la modernité dans les années 1970 est venue marquer la destruction d'une forme essentielle de l'espace public. Elle a hâté la désintégration de notre monde en un agrégat de groupes d'intérêt

the Times, Champaign, University of Illinois Press, 1973. Pour des exemples de postmodernes plus tardifs, cf. C. Jencks, *Le Langage de l'architecture postmoderne* (1977), Paris, Denoël, 1984 ; M. Benamou, C. Caramello, *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee, Coda Press, 1977 et l'actuel *Boundary 2. A Journal of Postmodern Literature*. Pour des critiques du projet dans sa totalité, cf. R. Alter, « The Self-Conscious Moment. Reflections on the Aftermath of Modernism » in *Triquarterly*, n° 33, printemps 1975, p. 209–230 et M. Calinescu, *Faces of Modernity*, Indiana, Indiana University Press, 1977, p. 132–144. Des récents numéros de *Boundary 2* suggèrent certains problèmes inhérents à la notion de postmodernisme. Cette revue souvent fascinante en est venue à mentionner toujours plus régulièrement des écrivains comme Melville, Poe, les Brönte, Wordsworth, et même Fielding et Sterne. Très bien, mais si ces écrivains appartiennent à la période postmoderne, quand donc l'ère moderne a-t-elle eu lieu ? Au Moyen Âge ? Différents problèmes sont exposés, dans le contexte des arts visuels, dans D. Davis, « Post-Post-Art », I et II et « Symbolismo Meets the Faerie Queene » in *Village Voice*, 24 juin, 13 août et 17 décembre 1979. Cf. aussi, dans un contexte théâtral, R. Schechner, « The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde » in *Performing Arts Journal*, n° 14, 1981, p. 48–63.

28 L'explication généralement acceptée pour l'abandon du concept de modernisation est exposée le plus clairement par S. Huntington, « The Change to Change. Modernization, Development and Politics » in *Comparative Politics*, n° 3, 1970–1971, p. 286–322. Cf. aussi S. N. Eisenstadt, « The Disintegration of the Initial Paradigm » in *Tradition, Change and Modernity*, *op. cit.*, p. 98–115. Malgré la tendance générale, quelques chercheurs en sciences sociales des années 1970 affinèrent et approfondirent le concept de modernisation. Cf. par exemple I. L. Markovitz, *Power and Class in Africa*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1977. La théorie de la modernisation est susceptible de se développer plus avant dans les années 1980 à venir, à mesure que l'œuvre séminale de Fernand Braudel et de ses successeurs sera davantage comprise. Cf. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XV^e–XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1967 (t. I) et 1979 (t. II et III) et *La Dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, 1985 ; I. Wallerstein, *Le Système du monde du XV^e siècle à nos jours*, t. I et II (1974 et 1980), Paris, Flammarion, 1980 et 1984.

matériels et spirituels privés, vivant en monades sans fenêtres, beaucoup plus isolés que nous n'avons besoin de l'être.

Michel Foucault est le seul auteur, ou presque, qui a eu quelque chose de substantiel à dire à propos de la modernité au cours de la décennie passée. Et ce qu'il dit consiste en une interminable, affligeante série de variations sur les thèmes wébériens de la carapace d'acier et des nullités humaines dont les âmes sont façonnées de manière à s'accommoder des barreaux. Foucault est obsédé par les prisons, les hôpitaux, les asiles, par ce qu'Erving Goffman a appelé les « institutions totales ». À la différence de Goffman, cependant, Foucault nie toute possibilité de liberté, que ce soit à l'extérieur de ces institutions ou dans leurs interstices. Les totalités foucaldiennes englobent toutes les facettes de la vie moderne. Il développe ces thèmes avec un acharnement obsessionnel et, en vérité, des fioritures sadiques, faisant choir ses idées comme des barres de fer sur les lecteurs, forçant la dialectique dans notre chair comme un nouveau tour d'écrou.

Foucault réserve son mépris le plus sauvage pour ceux qui imaginent que l'humanité moderne peut être libre. Croyons-nous sentir un accès spontané de désir sexuel ? Nous sommes simplement mus par les « technologies modernes de pouvoir qui prennent la vie pour cible [29] », conduits par « un dispositif de sexualité que le pouvoir organise dans ses prises sur les corps, leur matérialité, leurs forces, leurs énergies, leurs sensations, leurs plaisirs [30] ». Agissons-nous politiquement ? Renversons-nous des tyrannies ? Faisons-nous des révolutions ? Créons-nous des institutions pour établir et protéger les droits humains ? Simple « régression du juridique » depuis les âges féodaux, car les constitutions et les déclarations de droits sont simplement « des formes qui rendent acceptable un pouvoir essentiellement normalisateur [31] ». Nous servons-nous de notre pensée pour démasquer l'oppression – comme Foucault semble essayer de le faire ? Laissez tomber, toutes les formes d'enquête sur la condition humaine « ne font que

29 M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I : *La Volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 2012, p. 200.
30 *Ibid.*, p. 205.
31 *Ibid.*, p. 190.

renvoyer les individus d'une instance disciplinaire à une autre[32] » et ne font par conséquent qu'ajouter au « discours triomphant du pouvoir ». N'importe quelle critique sonne creux, parce que le critique lui-même ou elle-même se trouve « dans la machine panoptique, [nous sommes] investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage[33] ».

Après y avoir été soumis pendant quelque temps, nous réalisons qu'il n'y a pas de liberté dans le monde de Foucault, parce que son langage constitue un filet sans faille, une cage bien plus hermétique que tout ce dont Weber n'a jamais rêvé, dans laquelle aucune vie ne peut éclore. Le mystère est le suivant : pourquoi tant d'intellectuels d'aujourd'hui semblent vouloir s'étouffer là-dedans avec lui ? La réponse, je le soupçonne, est que Foucault procure à une génération de transfuges des années 1960 un alibi mondial-historique, qui excuse la passivité et l'impuissance dont tant d'entre nous ont été saisis dans les années 1970. Inutile de résister aux oppressions et injustices de la vie moderne puisque même nos rêves de liberté ne font qu'ajouter des maillons à nos chaînes ; néanmoins, une fois saisi la totale futilité de tout cela, nous pouvons au moins nous détendre.

Dans ce contexte sinistre, je veux ressusciter l'énergie et la dialectique du modernisme du XIX^e^ siècle. Un grand moderniste, le poète et critique mexicain Octavio Paz, déplorait que la modernité soit « coupée du passé et lancée vers un futur toujours insaisissable, [qu'elle vive] au jour le jour. Elle ne peut faire retour à ses principes et recouvrer ses pouvoirs de rénovation[34]. » Ce livre défend l'idée que les modernismes du passé peuvent nous redonner le sens de nos propres racines modernes, des racines qui remontent à deux cents ans. Ils

32 M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 2011, p. 263.

33 *Ibid.*, p. 253. Tout le chapitre intitulé « Le panoptisme » (p. 228–264) nous montre un Foucault des plus impérieux. De temps à autre transparaît dans ce chapitre une vision de la modernité moins monolithique et plus dialectique, mais l'éclaircie est de courte durée. Il faudrait comparer tout cela au travail antérieur et plus profond de Goffman, par exemple les essais sur les « Les caractéristiques des institutions totalitaires » et « La vie clandestine d'une institution totalitaire » in *Asiles* (1961), Paris, Minuit, 2013.

34 O. Paz, *Courant alternatif* (1967), Paris, Gallimard, 1990, p. 186.

peuvent nous aider à relier nos vies à celles de millions de gens qui traversent le trauma de la modernisation à des milliers de kilomètres, dans des sociétés radicalement différentes de la nôtre – et avec des millions de gens qui l'ont traversée il y a un siècle, voire plus. Ils peuvent éclairer les forces et besoins contradictoires qui nous inspirent et nous tourmentent : notre désir de nous enraciner dans un passé personnel et social stable et cohérent, et notre désir insatiable de croître – pas simplement de croissance économique, mais de croître en expérience, en plaisir, en savoir, en sensibilité –, une croissance qui détruit à la fois les paysages physiques et sociaux de notre passé, et nos liens affectifs avec ces mondes perdus ; notre subordination éperdue aux groupes ethniques, nationaux, de classe et sexuels, dont nous attendons qu'ils nous confèrent une « identité » solide, et l'intériorisation de la vie quotidienne – de nos vêtements et articles ménagers, de nos livres et notre musique, de nos idées et nos fantasmes – qui disséminent nos identités dans le monde entier ; notre besoin de valeurs claires et sûres selon lesquelles vivre, et notre désir d'embrasser la vie et l'expérience modernes dont les possibilités illimitées anéantissent toutes les valeurs ; les forces sociales et politiques qui nous projettent dans d'explosifs conflits avec d'autres gens et d'autres peuples, alors même que nous développons une sensibilité et une empathie plus profondes à l'endroit de nos ennemis jurés et en venons à prendre conscience, souvent trop tard, qu'ils ne sont pas, après tout, si différents de nous. De telles expériences nous unissent au monde moderne du XIX^e^ siècle : un monde où, comme dit le Marx, « chaque chose paraît grosse de son contraire » et « tout ce qui est solide se volatilise » ; un monde où, comme le dit Nietzsche, « le danger se présente, le père de la morale, le grand danger, cette fois transporté dans l'individu, dans le proche et dans l'ami, dans la rue, dans son propre enfant, dans son propre cœur, dans tout ce qui est le plus propre et le plus mystérieux en fait de désirs et de volontés[35] ». Les machines modernes ont bien changé au cours des années qui nous séparent des modernistes du XIX^e^ siècle, mais les hommes et femmes modernes, tels que Marx, Nietzsche, Baudelaire

35 F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, *op. cit.*

et Dostoïevski les considéraient à l'époque, peuvent aujourd'hui seulement se réaliser complètement.

Marx, Nietzsche et leurs contemporains ont expérimenté la modernité dans son ensemble à une époque où seule une petite fraction du monde était véritablement moderne. Un siècle plus tard, les processus de modernisation ont déployé leurs filets, auxquels personne, pas même dans le coin le plus reculé du monde, ne peut échapper. Nous avons beaucoup à apprendre des premiers modernistes, non pas tant au sujet de leur époque qu'au sujet de la nôtre. Nous avons perdu prise sur les contradictions qu'il leur fallait saisir avec toute leur force et à tout moment dans leur vie quotidienne, ne serait-ce que pour vivre. Paradoxalement, ces premiers modernistes peuvent se révéler plus aptes à nous comprendre, comprendre la modernité et le modernisme qui constituent nos vies, que nous ne pouvons le faire. Si nous parvenons à nous approprier leurs perceptions et à utiliser leurs points de vue pour envisager ce qui nous entoure d'un œil neuf, nous verrons qu'il y a davantage de profondeur dans nos propres vies que nous ne le soupçonnions. Nous sentirons notre communauté avec des gens qui se trouvent aux prises avec les mêmes dilemmes que nous, partout dans le monde. Et nous renouerons avec une culture moderniste remarquablement riche et vibrante, qui a évolué depuis ces luttes : une culture qui recèle de vastes ressources de force et de bien-être, si seulement nous parvenons à la reconnaître comme nôtre.

Il peut s'avérer, dès lors, que le retour en arrière soit une façon d'aller de l'avant : que le souvenir des modernismes du XIXe siècle puisse nous donner la vision et le courage d'inventer les modernismes du XXIe. Cette réminiscence peut nous permettre de ramener le modernisme à ses racines, de sorte qu'il puisse s'y nourrir et se renouveler, en vue d'affronter les aventures et les dangers qui nous attendent. S'approprier les modernités d'hier, c'est peut-être critiquer les modernités d'aujourd'hui et placer notre foi dans les modernités – ainsi que dans les hommes et femmes modernes – de demain.

> La société bourgeoise moderne, qui a fait éclore de si puissants moyens de production et d'échange, ressemble à ce magicien, désormais incapable d'exorciser les puissances infernales qu'il a invoquées.
>
> — *Le Manifeste communiste*, 1848

> Dieu du ciel ! Les chevelus ont perdu le contrôle !
>
> — Un officier de l'armée à Alamogordo, New Mexico, juste après l'explosion de la première bombe atomique en juillet 1945

> Nous sommes un âge faustien déterminé à rencontrer le Seigneur ou le Diable avant d'avoir terminé, et l'inéluctable minerai de l'authentique est notre seule clé pour la serrure.
>
> — Norman Mailer, « Maidstone », 1971

Depuis qu'il existe une culture moderne, elle compte au rang de ses héros le personnage de Faust. Au cours des quatre siècles qui nous séparent du *Faustbuch* de Johann Spiess (1587) et de l'*Histoire du docteur Faustus* de Christopher Marlowe, parue l'année suivante, on raconte encore et toujours cette histoire, dans chaque langue moderne, dans chaque genre connu, depuis les opéras jusqu'aux bandes dessinées en passant par les spectacles de marionnettes, dans chaque forme littéraire, depuis la poésie lyrique jusqu'à la tragédie théologico-philosophique et la pantalonnade. Pour tous les artistes modernes du monde, elle possède un attrait irrésistible. Bien que le personnage de Faust apparaisse sous plusieurs formes, il est presque invariablement un « chevelu » – un intellectuel non conformiste, un personnage marginal et suspect. De même, dans chaque version, le tragique ou le comique provient de la « perte de contrôle » de ses énergies mentales, qui se mettent à vivre une existence autonome, dynamique et particulièrement explosive.

Près de quatre cents ans après ses débuts, Faust continue de captiver l'imagination moderne. Ainsi le *New Yorker* magazine, dans un éditorial antinucléaire juste après l'accident de Three Miles Island, convoque Faust, symbole de l'irresponsabilité scientifique et de l'indifférence à la vie :

> La proposition faustienne que nous font les experts est de les laisser prendre l'éternité entre leurs fragiles mains humaines, et ce n'est pas acceptable [1].

Pendant ce temps, à l'autre extrémité du spectre culturel, une livraison récente de la revue de bande dessinée *Captain America* présente « les desseins fatals du… docteur Faustus ! » Le méchant, qui ressemble à s'y méprendre à Orson Welles, s'élève au-dessus du port de New York dans un dirigeable géant. « Au moment où je vous parle », dit-il à deux victimes ligotées et impuissantes, « les réservoirs qui contiennent le gaz de contrôle mental de mon invention sont raccordés au système d'échappement du dirigeable par des branchements spéciaux. À mon ordre, ces agents loyaux [robotisés] de la Force nationale commenceront d'en inonder la ville, plaçant chaque homme, chaque femme, chaque enfant de New York sous mon contrôle mental absolu ! » Cela augure du pire : la dernière fois que le Dr Faust a pris ainsi le contrôle, il a embrouillé l'esprit de tous les Américains, les amenant à soupçonner de manière paranoïaque et à dénoncer leurs voisins, donnant naissance au Maccarthysme. Qui sait ce dont il serait capable à présent ? *Captain America* sort à contrecœur de sa retraite pour affronter cet ennemi. « Et, aussi inconvenant que cela puisse paraître », dit-il à ses lecteurs blasés des années 1970, « je dois le faire pour la nation. L'Amérique ne pourrait jamais redevenir le pays de la liberté une fois que Faust l'aurait mise sous sa coupe gluante ! » Quand le méchant faustien est enfin mis hors d'état de nuire, la Statue de la liberté terrifiée peut à nouveau sourire [2].

Le *Faust* de Goethe surpasse tous les autres par la richesse et la profondeur de sa perspective historique, son imagination morale,

1 « Talk of the Town » in *The New Yorker*, 9 avril 1979, p. 27–28.
2 *Captain America*, n° 236, Marvel Comics, août 1979. Je dois cette référence à mon fils, Marc Berman.

son intelligence politique, ses sensibilité et perspicacité psychologiques. Avec *Faust*, de nouvelles voies s'ouvrent à cette conscience de soi moderne, alors balbutiante, que le mythe a toujours exploré. Ses dimensions mêmes, non seulement par sa portée et son ambition, mais comme véritable révélation, ont amené Pouchkine à le qualifier d'« Iliade de la vie moderne[3] ». Le travail de Goethe sur le thème de Faust commença autour de 1770, quand il avait 21 ans, et se poursuivit de manière intermittente pendant les soixante années suivantes ; il ne considéra pas l'œuvre comme achevée avant 1831, un an avant sa mort à 83 ans, et c'est seulement après son décès qu'elle apparut comme constituant un tout[4]. Ainsi fut-il au travail durant une des époques les plus turbulentes et révolutionnaires de l'histoire mondiale. C'est cette histoire qui confère en grande partie sa force à la pièce : le héros de Goethe et les personnages qui l'entourent expérimentent personnellement et très intensément nombre des drames et traumas de l'histoire-monde que traversèrent Goethe et ses contemporains ; tout le mouvement de l'œuvre reproduit le mouvement d'ensemble de la société occidentale.

Le début de *Faust* se situe à une époque dont la pensée et la sensibilité sont modernes d'une manière immédiatement identifiable par des lecteurs du XX^e^ siècle, mais dont les conditions matérielles et sociales demeurent médiévales. L'œuvre s'achève au milieu des bouleversements spirituels et matériels de la révolution industrielle. Commençant dans le cabinet retiré d'un intellectuel, dans un espace mental abstrait et isolé, il prend fin au milieu d'un immense domaine de production et d'échange, dominé par des firmes géantes et des

3 Cité dans G. Lukács, *Goethe et son époque* (1947), Paris, Nagel, 1949, p. 205. Ce livre est à mon avis, après *Histoire et conscience de classe* (1923), Paris, Minuit, 1984, le meilleur ouvrage de toute la période communiste de Lukács. Les connaisseurs de Goethe et de son époque verront à quel point ce chapitre est un dialogue avec le texte.

4 Après la version censément complète, publiée en 1832, des fragments additionnels, souvent longs et brillants, ne cessèrent de faire surface tout au long du XIX^e^ siècle. Pour une courte histoire des nombreuses étapes de la composition et de la publication de *Faust*, cf. l'excellente édition critique par Walter Arndt et Cyrus Hamlin (New York, Norton, 1976), p. 346–355. Cette édition, traduite par Arndt et publiée par Hamlin, contient un abondant matériau de fond et de nombreux essais critiques judicieux.

organisations complexes que la pensée de Faust contribue à créer et qui lui permettent de créer davantage. Dans la version donnée par Goethe du thème faustien, le sujet et l'objet de la transformation ne sont pas seulement son héros, mais le monde entier. Son *Faust* exprime et met en scène le processus par lequel, à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^, un système-monde spécifiquement moderne voit le jour.

Dans le *Faust* de Goethe, la puissance essentielle qui le démarque de ses prédécesseurs et compte pour beaucoup dans sa richesse et son dynamisme est une impulsion que j'appellerai le désir de *développement*. Le Faust de Goethe tente d'expliquer ce désir à son démon ; rien n'est moins simple. Des incarnations précédentes de Faust ont vendu leur âme en échange de certaines bonnes choses de la vie clairement identifiées et universellement désirées : l'argent, le sexe, le pouvoir sur d'autres, le prestige ou la gloire. Le Faust de Goethe confie à Méphistophélès que, certes, il désire ces choses, mais pas pour elles-mêmes.

Tu sens bien qu'il ne s'agit pas là d'éprouver de la joie.
Je me consacre au vertige, aux jouissances les plus
douloureuses,
À la haine amoureuse, à la nausée qui réconforte.
Mon sein, guéri du désir de savoir,
Ne doit désormais se fermer à aucune douleur :
Et ce qui est le sort de tous les êtres humains,
Je veux l'éprouver au plus profond de mon être,
Je veux, par mon esprit, atteindre ce qu'ils ont de plus élevé
et de plus profond ;
Je veux amasser sur mon cœur tout le bien et le mal qu'ils
connaissent,
Élargir mon propre moi aux dimensions du leur
Et comme eux, à la fin, me briser aussi.
[1765–1775] [5]

5 La traduction de référence est celle de Lacoste/Le Rider, Paris, Bartillat, 2009. Dans les citations, les nombres entre crochets renvoient à la versification allemande.

Ce que Faust désire pour lui-même est un processus dynamique incluant chaque modalité de l'existence humaine, la joie comme la misère, pour les assimiler toutes dans sa propre croissance infinie. Même la destruction du soi sera partie intégrante de son développement.

L'une des idées les plus originales et les plus fécondes du *Faust* de Goethe est l'idée d'une affinité entre l'idéal culturel de l'*auto*développement et le mouvement social réel vers le développement *économique*. Goethe pense que ces deux modes de développement doivent se réunir, se fondre en un seul, avant qu'aucun des deux, archétypes des promesses de la modernité, ne puisse s'accomplir. La seule façon pour l'homme moderne de se transformer lui-même, comme nous le découvrirons avec Faust, est de transformer radicalement l'ensemble du monde physique, social et moral dans lequel il vit. Le héros de Goethe est héroïque parce qu'il libère d'immenses forces humaines terriblement réprimées, non seulement en lui-même, mais chez tous ceux qu'il touche, et finalement dans toute la société qui l'entoure. Mais les grands développements qu'il inaugure – intellectuel, moral, économique, social – ont un coût humain très élevé. Telle est le sens de la relation de Faust avec le diable : les pouvoirs humains ne peuvent se développer qu'à travers ce que Marx appelait « les pouvoirs du monde souterrain », sombres et terrifiantes énergies qui peuvent faire éruption avec une force terrible, au-delà de tout contrôle humain. Le *Faust* de Goethe est la première, et toujours la meilleure, *tragédie du développement*.

On peut suivre l'histoire de Faust à travers trois métamorphoses : il apparaît d'abord comme Rêveur, ensuite, par le biais de Méphisto, il se transforme en Amant, et finalement, longtemps après que la tragédie de l'amour est terminée, il atteint l'apogée de son existence sous la figure du Développeur.

Première métamorphose : le Rêveur

Alors que le rideau se lève, nous trouvons Faust seul dans sa chambre, tard dans la nuit, se sentant pris au piège[6].

Malheur ! Suis-je encore prisonnier de ce cachot ?
Maudite ratoire étouffante,
[…]
Fuis ! Lève-toi et sors dans le vaste monde !
[398–418]

Cette scène devrait nous rappeler quelque chose : Faust appartient à cette longue lignée de héros et d'héroïnes modernes que nous trouvons en train de se parler à eux-mêmes au milieu de la nuit. Or, un tel personnage est habituellement jeune, pauvre, inexpérimenté – de fait, cruellement privé d'expérience par les barrières de classe, de sexe ou de race d'une société cruelle. Faust n'est pas seulement d'âge mûr (il est l'un des premiers héros d'âge mûr de la littérature moderne ; le capitaine Achab seul peut prétendre à sa succession), il affiche à peu près autant de réussite que possible pour un homme d'âge mûr en son temps. Il est reconnu et estimé en tant que docteur, juriste, théologien, philosophe, savant, professeur et responsable de la faculté. Nous le découvrons entouré de livres et de magnifiques manuscrits rares, de tableaux, de schémas et d'instruments scientifiques – tout l'attirail d'une vie intellectuelle réussie. Et pourtant, tout ce qu'il a accompli sonne creux, tout ce qui l'entoure ressemble à un fatras. Il se parle interminablement à lui-même et se dit qu'il n'a pas du tout vécu.

Si les triomphes de Faust lui semblent autant de pièges, c'est que jusqu'alors ils n'ont été que triomphes de l'introversion. Pendant des années, à travers à la fois la méditation et l'expérimentation, en

6 Ce n'est pas tout à fait exact. En 1798 et 1799, Goethe inséra avant cette première scène («Nuit») un «Prélude dans le Théâtre» et un «Prologue dans le ciel» totalisant ensemble environ 350 lignes. Tous deux sont apparemment conçus comme des dispositifs d'exposition, afin d'amenuiser la brûlante intensité de cette première scène, de créer ce que Brecht appelait un effet de distanciation entre le public et les désirs et aspirations du héros. Le Prélude, exquis mais facilement oubliable, presque toujours omis lors des représentations, y parvient tout à fait. L'inoubliable Prologue, qui introduit Dieu et le diable, échoue nettement quant à lui à produire la distanciation et ne fait qu'aiguiser notre appétit pour les intensités de la «Nuit».

lisant des livres et en prenant des drogues – c'est un humaniste dans le sens le plus vrai : rien d'humain ne lui est étranger –, il a fait tout ce qu'il pouvait pour cultiver sa capacité de penser, de sentir et de voir. Et pourtant, plus son esprit s'est étendu, plus sa sensibilité s'est approfondie et plus il s'est isolé, plus ses relations à la vie extérieure – aux autres, à la nature, et même à ses besoins ou ses forces – se sont appauvries. Sa culture s'est développée en se détachant de la totalité de la vie.

Nous voyons Faust invoquer ses pouvoirs magiques, et une vision cosmique merveilleuse se déploie devant ses yeux (comme devant les nôtres). Il se détourne pourtant de la lueur de cette vision : « Quel spectacle ! Mais, hélas ! ce n'est qu'un spectacle ! » [454]. La vision contemplative, qu'elle soit mystique ou mathématique (voire les deux), laisse le visionnaire à sa place, celle d'un spectateur passif. Faust rêve d'une connexion avec le monde qui serait plus fondamentale, à la fois plus érotique et plus active.

Où puis-je te saisir, nature infinie ?
Où vous trouver, mamelles ? Vous, sources de toute vie,
[…]
C'est vers vous que se tourne ma poitrine flétrie
[455–460]

Les pouvoirs de son esprit, devenus introspectifs, se sont retournés contre lui et sont devenus sa prison. Il s'efforce de trouver une voie par laquelle l'abondance de sa vie intérieure pourrait se déverser, s'exprimer par l'action dans le monde extérieur. Parcourant son grimoire, il rencontre le symbole de l'esprit de la terre, et tout à coup,

Je sens déjà mes forces s'accroître,
Je pétille déjà comme le vin nouveau.
Je sens en moi le courage de me risquer dans le monde,
D'en supporter toutes les peines et tout le bonheur,
D'affronter des tempêtes,
Et de ne point faiblir dans les craquements du naufrage.
[462–467]

Il invoque l'esprit de la terre et, quand ce dernier apparaît, fait valoir les affinités qu'ils entretiennent tous deux, mais l'esprit se moque de

lui et de ses aspirations cosmiques, et lui suggère de trouver un esprit plus proche de sa taille réelle. Avant que l'esprit de la terre ne s'efface de la vision de Faust, il l'affuble d'une épithète dérisoire qui connaîtra beaucoup d'écho dans la culture des siècles à venir : *Übermensch*, « Surhomme ». On pourrait écrire des livres entiers autour des métamorphoses de ce symbole. Ce qui compte ici est le contexte métaphysique et moral dans lequel il survient pour la première fois. Goethe construit l'*Übermensch* non pas tant comme expression des efforts titanesques de l'homme moderne que pour suggérer que nombre de ces efforts sont mal employés. Chez Goethe, l'esprit de la terre dit à Faust : pourquoi ne t'efforces-tu pas plutôt de devenir un *Mensch* – un être humain authentique ?

Les problèmes de Faust ne sont pas seulement les siens : ils mettent en scène des tensions plus vastes, ayant agité toutes les sociétés européennes dans les années qui précédèrent les Révolutions française et industrielle. La division sociale du travail dans la jeune Europe moderne, depuis la Renaissance et la Réforme jusqu'à l'époque de Goethe lui-même, a fait naître une vaste classe de producteurs de culture et d'idées relativement indépendants. Ces spécialistes de l'art et de la science, du droit et de la philosophie ont produit en trois siècles une culture brillante et dynamique. Et pourtant, le monde qui entoure cette culture moderne n'a pas bénéficié de ses nouvelles découvertes et possibilités, du potentiel de sa richesse et de sa fertilité par la division même du travail qui lui a permis de vivre et de prospérer. Faust contribue à créer une culture, dont il participe, qui a conféré aux désirs et aux rêves humains une étendue et une profondeur bien au-delà des limites classiques du Moyen Âge. En même temps, il appartient à une société fermée, en stagnation, fossilisée dans les formes sociales médiévales et féodales, telles que les guildes et leur spécialisation, qui le maintiennent à l'écart, lui et ses idées. Porteur d'une culture dynamique au sein d'une société stagnante, il est déchiré entre vie intérieure et vie extérieure. Pendant les soixante années qu'il faut à Goethe pour finir son *Faust*, des intellectuels modernes trouveront de nouvelles façons surprenantes de rompre leur isolement. Ce sont des années qui verront la naissance d'une nouvelle division

sociale du travail en Occident et, avec elle, de nouvelles relations – aventureuses et, comme nous le verrons, tragiques – entre pensée et vie politique et sociale.

L'ambivalence que j'ai décrite chez Faust se retrouve partout dans la société européenne et elle sera l'une des premières sources du romantisme international. Elle revêt cependant une tonalité particulière dans les pays socialement, économiquement et politiquement « sous-développés ». Les intellectuels allemands de l'époque de Goethe étaient les premiers à envisager ainsi leur propre société quand ils la comparaient à l'Angleterre, à la France, à une Amérique en plein essor. Cette identité « sous-développée » était parfois source de honte, parfois aussi (comme dans le conservatisme romantique allemand) source de fierté, le plus souvent un mélange variable des deux. Ce mélange sera reproduit par la suite dans la Russie du XIX^e^ siècle, que nous examinerons en détail plus tard. Au XX^e^ siècle, les intellectuels du Tiers monde, hérauts de cultures avant-gardistes dans des sociétés arriérées, ont fait l'expérience de l'ambivalence faustienne avec une intensité toute particulière. Leur angoisse intérieure a souvent inspiré des visions, actions et créations révolutionnaires – comme pour le Faust de Goethe à la fin de la « Deuxième partie ». Cependant, elle a conduit aussi souvent à des impasses de futilité et de désespoir – comme elle le fait d'abord pour Faust dans les profondeurs solitaires de la « Nuit ».

Alors que Faust prolonge sa veille nocturne, la grotte de son introversion se fait plus sombre et plus profonde, jusqu'à ce qu'il se résolve au suicide, pour se sceller lui-même une fois pour toutes dans le tombeau qu'est devenu son espace intérieur. Il empoigne une fiole de poison. Mais à l'instant de sa négation la plus sombre, Goethe le sauve et l'inonde de lumière et d'affirmation. Toute la pièce se met à trembler, au-dehors les cloches retentissent à toute volée, le soleil se lève et un grand chœur d'anges éclate : c'est le dimanche de Pâques. « Christ est ressuscité ! », disent-ils. « Joie au mortel / Qui languissait ici-bas dans les pernicieux » [737–739]. Les anges continuent de chanter crescendo, la fiole tombe des lèvres de l'homme condamné, et celui-ci est sauvé. Pour de nombreux lecteurs, ce miracle a souvent

semblé une ficelle grossière, un *deus ex machina* arbitraire, mais il est plus complexe qu'il y paraît. Ce n'est pas Jésus-Christ qui sauve le Faust de Goethe. Il se moque du contenu manifestement chrétien de ce qu'il entend. Ce qui le frappe est autre chose :

> Et cependant, par ces chants dont mon enfance fut bercée,
> Je me sens rappelé dans la vie.
> [769–770]

Ces cloches, comme les visions, les sons et les sensations apparemment arbitraires, mais lumineuses, que Proust et Freud exploreront un siècle plus tard, mettent Faust en contact avec toute sa vie infantile enfouie. Les souvenirs se déversent dans son esprit, des vagues de sentiments oubliés l'assaillent – amour, désir, tendresse, unité – et il s'engloutit dans les profondeurs d'un monde enfantin que tout son âge adulte l'a contraint à oublier. Comme un homme à la noyade se laissant emporter, Faust s'est inopinément ouvert à toute une dimension perdue de son être, et renoue ainsi avec des sources d'énergie qui peuvent le renouveler. Se souvenant que dans son enfance, les cloches de Pâques le faisaient pleurer de joie et le remplissaient de folles attentes, il se trouve pleurant à nouveau, pour la première fois depuis son passage à l'âge adulte. Le flot se fait bientôt crue, et il peut sortir de la grotte de son étude dans le soleil du printemps ; en contact avec ses sources de sensation les plus profondes, il est prêt à commencer une nouvelle vie dans le monde extérieur[7].

Ce moment de renaissance pour Faust, composé en 1799 ou 1800 et publié en 1808, est l'un des points culminants du romantisme européen. (Le *Faust* de Goethe en contient plusieurs, et nous nous intéresserons à certains d'entre eux.) Il est facile de voir en quoi cette scène préfigure certains des grands accomplissements de l'art et de la pensée moderne du xx^{e} siècle : les rapprochements les plus évidents mènent à Freud, Proust et leurs divers disciples. Le lien entre

7 Le bel essai d'Ernest Schachtel « Memory and Childhood Amnesia » montre clairement pourquoi des expériences comme les cloches de *Faust* ont une telle puissance miraculeuse et magique dans les vies adultes. Cet essai de 1947 apparaît comme le dernier chapitre du livre de Schachtel *Metamorphosis. On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory*, New York, Basic Books, 1959, p. 279–322 et particulièrement p. 307 sqq.

la redécouverte par Faust de l'enfance et l'autre thème central qui nous occupe, qui est aussi le thème de la deuxième partie de *Faust*, la modernisation, peut sembler obscur. De fait, bien des écrivains du XIXe et du XXe siècle verraient la dernière métamorphose de Faust, sa contribution au développement de l'industrie, comme la négation même du libre cours des émotions qu'il y trouve. Toute la tradition conservatrice radicale, de Burke jusqu'à D. H. Lawrence, voit le développement de l'industrie comme une négation radicale du développement du *sentir*[8]. Dans la vision de Goethe, cependant, les avancées psychiques de l'art et de la pensée romantiques – en particulier la redécouverte des sentiments d'enfance – peuvent libérer d'immenses énergies humaines, capables de donner par la suite naissance à une grande partie du pouvoir et des initiatives nécessaires au projet de reconstruction sociale. D'où l'importance de la scène des cloches pour le développement de Faust – le personnage comme la pièce –, manifestement aussi essentielle au projet romantique de libération psychique qu'au processus historique de modernisation.

D'abord, Faust est ravi de revenir dans le monde. C'est le dimanche de Pâques, et des milliers de gens franchissent les portes de la ville pour profiter d'un court répit ensoleillé. Faust se fond dans la foule – une foule qu'il a évitée toute sa vie d'adulte durant – et se sent revigoré par sa vivacité, sa couleur et par la diversité humaine. Il nous gratifie d'une charmante célébration lyrique [903–940] de la vie – de la vie naturelle au printemps, de la vie divine dans sa résurrection pascale, de la vie humaine et sociale (en particulier, la vie des classes inférieures opprimées) dans la joie commune du jour saint, de sa propre vie émotionnelle dans son retour à l'enfance. Il perçoit à présent le lien entre ses propres souffrances et ses propres efforts, confinés et indéchiffrables, et ceux des travailleurs urbains pauvres autour de lui. Très vite, des individus se détachent de la foule : bien qu'ils n'aient pas vu Faust depuis des années, ils le reconnaissent aussitôt, le saluent affectueusement et s'arrêtent pour bavarder et évoquer des

8 Cette tradition est ravivée avec finesse et sympathie, sans pour autant manquer de critique, par Raymond Williams dans *Culture and Society. 1780–1950* (1958), New York, Anchor Books, 1960.

souvenirs. Leurs souvenirs nous révèlent une autre dimension enfouie de la vie de Faust. Nous apprenons que le docteur Faust, médecin et fils de médecin, débuta sa carrière en exerçant auprès des pauvres de ce secteur. Il est d'abord heureux de revenir dans son ancien quartier et reconnaissant pour les bons sentiments des personnes avec lesquelles il a grandi. Mais bientôt son inquiétude grandit : à mesure que les souvenirs reviennent, il se rappelle pourquoi il a quitté son foyer. Il sentait que le travail de son père n'était qu'un bricolage d'ignorant. Pratiquant la médecine comme un petit artisanat médiéval, ils tâtonnaient dans le noir, au hasard, à l'aveuglette. Même appréciés des gens, Faust est convaincu que lui et son père tuèrent plus de monde qu'ils n'en sauvèrent, et la culpabilité qu'il avait refoulée fait retour. Ce fut pour vaincre cet héritage fatal, se souvient-il, qu'il se retira de toute pratique avec des patients et se lança dans une quête intellectuelle solitaire, qui devait le conduire à la fois à la connaissance et à un isolement accru, et même au seuil de la mort, la nuit précédente.

Faust n'a entamé sa journée avec un espoir nouveau que pour mieux laisser place à une forme nouvelle de désespoir. Il sait qu'il ne peut plus revenir au confort monastique de la retraite que constituait son premier foyer – tout en sachant aussi qu'il ne peut pas s'éloigner aussi loin qu'il l'a fait durant toutes ces années. Il lui faut faire le lien entre la solidité et la chaleur de la vie avec d'autres – la vie quotidienne vécue au sein d'une communauté concrète – et la révolution intellectuelle et culturelle qui a lieu dans sa tête. Tel est l'objet de sa fameuse tirade : « Deux âmes, hélas, se partagent mon sein » [1112]. Il ne peut continuer à vivre comme un esprit désincarné, intrépide et brillant dans le vide ; il ne peut continuer à vivre comme un écervelé dans le monde qu'il a quitté. Il doit s'inscrire dans la société d'une manière qui laisse à son esprit aventureux toute latitude pour s'élever et croître. Mais il faudra « les pouvoirs du monde souterrain » pour réunir ces polarités, pour faire marcher cette synthèse.

Afin de provoquer la synthèse à laquelle il aspire, Faust devra faire sien tout un ensemble de paradoxes, essentiels aussi bien à la structure de la psyché que de l'économie moderne. Le Méphistophélès de Goethe se matérialise comme le maître de ces paradoxes – une

complication moderne de son rôle chrétien traditionnel de père des mensonges. Avec une ironie typique de Goethe, il apparaît à Faust précisément lorsque celui-ci se sent le plus près de Dieu. Faust est retourné à nouveau à son étude solitaire afin de méditer sur la condition humaine. Il ouvre la Bible au début de l'évangile de Jean : « Au commencement était le verbe ». Ce commencement lui apparaissant démesurément inapproprié, il lui cherche une alternative et finalement choisit d'écrire un nouveau début : « Au commencement était le fait ». Il exulte à l'idée d'un Dieu qui se définisse par l'action, par l'acte primitif de la création du monde ; il s'enflamme d'enthousiasme pour l'esprit et la puissance de ce Dieu ; il se dit prêt à consacrer à nouveau sa vie à des actes créatifs terrestres. Son Dieu sera le Dieu de l'Ancien Testament, de la Genèse, qui se définit lui-même et prouve sa divinité en créant les cieux et la terre[9].

C'est à ce moment – pour établir le sens de la nouvelle révélation de Faust et pour lui donner le pouvoir d'imiter le Dieu qu'il conçoit – que le diable apparaît. Méphistophélès explique que sa fonction est de personnifier le côté sombre non seulement de la créativité, mais

9 Le conflit entre les dieux de l'Ancien et du Nouveau Testaments, entre le Dieu du Verbe et le Dieu du Faire, joua un rôle symbolique important dans toute la culture allemande du XIX^e^ siècle. Ce conflit, tel qu'il est articulé chez les écrivains et penseurs allemands de Goethe et Schiller à Rilke et Brecht, fut en fait un débat voilé sur la modernisation de l'Allemagne : la société allemande devrait-elle se jeter dans l'activité matérielle et pratique « juive », c'est-à-dire dans le développement économique et dans la construction, en même temps que dans la réforme politique libérale, à la façon de l'Angleterre, de la France et de l'Amérique ? Ou devrait-elle au contraire se tenir à l'écart de pareilles préoccupations « terrestres » et cultiver une façon de vivre « allemande-chrétienne » introvertie ? Il faut envisager le philosémitisme et l'antisémitisme allemands en regard de ce symbolisme, qui identifiait la communauté juive du XIX^e^ siècle avec le Dieu de l'Ancien Testament, et l'ensemble aux formes modernes d'activisme et de matérialisme. Marx, dans sa première thèse sur Feuerbach (1845), pointe une affinité entre l'humanisme radical de Feuerbach et ses opposants « allemands-chrétiens » réactionnaires : les deux partis regardent « le comportement théorique comme véritablement humain, tandis que la pratique n'est conçue et saisie que dans sa manifestation sordidement judaïque » – c'est-à-dire la forme du Dieu juif qui se salit les mains en faisant le monde. Jerrold Seigel, dans *Marx's Fate* (Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 112–119) fournit un commentaire perspicace sur l'équivalence entre judaïcité et vie concrète dans la pensée de Marx. Il reste maintenant à explorer ce symbolisme dans le cadre plus large de l'histoire allemande moderne.

aussi de la divinité elle-même. Il explique le sous-texte du mythe judéo-chrétien de la création : Faust peut-il être assez naïf pour penser que Dieu a vraiment créé le monde « à partir de rien » ? En fait, rien ne vient de rien ; c'est seulement par la vertu de « tout ce que *vous* nommez péché, / Destruction, bref, ce qu'on entend par mal » [1342–1343] que n'importe quel type de création peut se poursuivre. (La création du monde par Dieu elle-même « dispute à sa mère la Nuit / Son rang antique et l'espace qu'elle occupait » [1351–1352].) Donc, dit Méphisto,

> Je suis l'esprit qui toujours nie !
> Et c'est avec justice ; car tout ce qui naît
> Est digne de périr
> [1338–1340]

Et pourtant, il est en même temps « une partie de cette force / Qui veut toujours le mal et toujours fait le bien » [1335–1336]. Paradoxalement, tout comme la volonté et l'action créatrices de Dieu sont démesurément destructives, le désir démoniaque de destruction se révèle créatif. C'est seulement en œuvrant avec et au moyen de ces pouvoirs destructeurs que Faust sera capable de créer quoi que ce soit dans le monde : en fait, c'est seulement en travaillant avec le diable, et ne désirant « rien que le mal » qu'il peut finir du côté de Dieu et « créer le bien ». La route du ciel est pavée de mauvaises intentions. Faust a rêvé de s'abreuver aux sources de toute créativité ; au lieu de cela, il fait alors face au pouvoir de destruction. Les paradoxes vont même plus loin : il ne sera rien capable de créer à moins qu'il ne se prépare à tout lâcher, à accepter que tout ce qui a été créé jusqu'ici – et, de fait, tout ce qu'il pourra créer dans le futur – soit détruit pour paver la voie à davantage de création. Telle est la dialectique que les hommes modernes doivent accepter afin de se mouvoir et de vivre, une dialectique qui enveloppera et mettra en mouvement l'économie, l'État et la société modernes comme un tout[10].

10 Lukács, dans *Goethe et son époque* (1947), *op. cit.*, soutient que « cette nouvelle forme de la dialectique du bien et du mal a été perçue pour la première fois par les observateurs les plus pénétrants du développement capitaliste » (p. 267). Lukács attache une importance spéciale à Bernard Mandeville, qui a défendu

Les craintes et les scrupules de Faust sont puissants. Des années plus tôt, souvenons-nous, non seulement il délaissa l'exercice de la médecine, mais il se retira de toute activité pratique parce que lui et son père étaient en train de tuer leurs semblables par inadvertance. Le message de Méphisto consiste à ne pas se reprocher les dégâts de la création, parce que la vie est ainsi faite. Accepte ton tempérament destructeur comme la part de créativité divine qui t'échoit, et tu peux te débarrasser de ta culpabilité et agir librement. Tu n'as plus besoin de te laisser inhiber par la question morale : *devrais-je* le faire ? Sur la route ouverte du développement de soi, la seule question essentielle est : *comment* le faire ? Pour commencer, Méphisto montrera à Faust comment faire ; plus tard, quand le héros aura vécu et mûri, il apprendra à le faire de lui-même.

Comment le faire ? Méphisto prodigue ici un conseil avisé :

> Mordieu ! Tes mains, tes pieds,
> Ta tête et ton c… t'appartiennent sans doute ;
> Mais ce dont je jouis hardiment
> M'en appartient-il moins ?
> Si je peux acheter six étalons,
> Leurs forces ne sont-elles pas miennes ?
> Je me lance, et me voici, homme tout ce qu'il y a de bien,
> Comme si j'avais vingt-quatre jambes ?
> [1820–1827]

L'argent opérera comme l'un des médiateurs cruciaux : comme dit Lukács, « l'argent en tant que "prolongement" de l'homme, en tant que puissance sur les hommes et sur les circonstances » ; « l'augmentation magique du rayonnement de l'action humaine ». Il est évident ici que le capitalisme est l'une des forces essentielles dans le développement

dans sa *Fable des abeilles* (1714), Paris, Vrin, 1990 que le vice privé – particulièrement le vice économique de l'avarice – engendrerait, s'il était poursuivi par tout le monde, la vertu publique. Ici comme ailleurs, Lukács est précieux en ceci qu'il met en évidence le contexte économique et social concret de la tragédie faustienne, mais se trompe, selon moi, en définissant ce contexte de manière trop étroite, comme une affaire purement capitaliste. Ma propre perspective met l'accent sur la contradiction et la tragédie de *toutes* les formes de l'entreprise et de la créativité modernes.

de Faust[11]. Mais il y a ici plusieurs thèmes méphistophéliques qui dépassent le cadre de l'économie capitaliste. D'abord, l'idée évoquée dans le premier quatrain que le corps et l'esprit de l'homme, ainsi que toutes ses capacités, sont là pour être *utilisés*, soit comme outils d'application immédiate, soit comme ressources pour un développement dans la durée. Le corps et l'âme doivent être exploités pour qu'ils rapportent au maximum – non pas, cependant, en argent, mais en expérience, intensité, vie ressentie, action, créativité. Faust sera content d'utiliser l'argent pour poursuivre ces objectifs (Méphisto l'en pourvoira), mais l'accumulation d'argent n'est pas elle-même l'un de ses objectifs. Il deviendra une sorte de capitaliste symbolique, mais son véritable capital, qu'il jettera incessamment dans la circulation et qu'il cherchera sans cesse à accroître, ce sera lui-même. Ses objectifs seront ainsi rendus complexes et ambigus, de multiples façons, auxquelles le capitalisme lui-même est insensible. Ainsi Faust dit-il:

> Mon sein, guéri du désir de savoir,
> Ne doit désormais se fermer à aucune douleur :
> Et ce qui est le sort de tous les êtres humains,
> Je veux l'éprouver au plus profond de mon être,
> Je veux, par mon esprit, atteindre ce qu'ils ont de plus élevé
> et de plus profond ;
> Je veux amasser sur mon cœur tout le bien et le mal qu'ils
> connaissent,
> Élargir mon propre moi aux dimensions du leur
> Et comme eux, à la fin, me briser aussi.
> [1768–1775]

Nous avons ici l'apparition d'une économie du développement de soi, capable de convertir jusqu'à la plus douloureuse détresse humaine en source de gain et croissance psychiques. L'économie selon Méphisto est plus conventionnelle, plus grossière et en cela plus proche de l'économie capitaliste elle-même. Mais il n'y a rien d'intrinsèquement

11 Lukács s'appuie ici sur l'un des brillants essais du jeune Marx qui recourt au passage du *Faust* cité plus haut et à un passage semblable du *Timon d'Athènes* en guise de points de départ (cf. K. Marx, « Pouvoir de l'argent dans la société bourgeoise » in *Manuscrits de 1844*, Paris, Éd. Sociales, 1962, p. 119–123).

bourgeois aux expériences qu'il veut vendre à Faust. Le quatrain des « six coursiers » suggère que la marchandise la plus précieuse, dans la perspective de Méphisto, est la *vitesse*. D'abord, la vitesse est utile : quiconque veut faire de grandes choses dans le monde aura besoin de s'y déplacer rapidement. Au-delà de ça, cependant, la vitesse engendre une aura typiquement sexuelle : plus vite Faust peut « foncer », plus il est en mesure d'incarner « l'homme véritable » – plus sexy, plus masculin. Cette péréquation entre argent, vitesse, sexe et pouvoir est loin d'être exclusivement capitaliste. Elle est également centrale dans les mystiques collectivistes du socialisme du xx^{e} siècle et pour les diverses mythologies populistes du Tiers monde : les immenses affiches et les groupes sculptés sur les places publiques qui évoquent des peuples entiers en mouvement, leurs corps tendus s'élevant comme un seul, déferlant pour dépasser un Occident impuissant et sénile. Ces aspirations sont universellement modernes, indépendamment de l'idéologie sous laquelle la modernisation prend place. Universellement modernes sont également les exhortations faustiennes à utiliser chaque partie de nous-mêmes et de tous les autres, à nous pousser nous-mêmes et les autres aussi loin que nous pouvons.

Un autre problème universellement moderne se pose ici : où sommes-nous censés aller en définitive ? À un moment donné, celui où il passe son marché, Faust sent que l'essentiel est de rester en mouvement : « Dès que je persiste dans mon être [*Wie ich beharre*], je suis esclave » [1710]. Dès qu'il souhaite se reposer, même satisfait, il est porté à abandonner son âme au diable. Il se réjouit de l'occasion qui s'offre à lui de se précipiter « dans la rumeur du temps / Dans l'enroulement des circonstances » [1754–1755] et dit que ce qui compte est le processus, non le résultat : « pourvu désormais que l'homme s'active sans relâche » [1759]. Et pourtant, quelques instants plus tard, il s'inquiète du type d'homme qu'il se révèlera être. Il doit y avoir quelque but ultime à la vie humaine, et « Eh ! Que suis-je donc s'il est impossible d'atteindre / Cette couronne de l'humanité / À laquelle tous mes sens aspirent ? » [1803–1805]. Méphistophélès lui répond de sa manière typiquement sibylline et équivoque : « Tu es, au bout

du compte, ce que tu es » [1806]. Faust, en sortant, emporte cette ambiguïté dans le monde.

Deuxième métamorphose : l'Amant

Tout au long du XIXe siècle, la « tragédie de Gretchen » qui conclut la première partie de *Faust* était considérée comme le cœur de l'œuvre. Elle fut instantanément canonisée et célébrée à maintes reprises comme l'une des plus grandes histoires d'amour de tous les temps. Le public et les lecteurs de notre époque, cependant, peuvent se montrer sceptiques et impatients à propos de cette histoire, pour certaines des raisons mêmes qui la faisaient aimer à nos ancêtres : l'héroïne de Goethe semble simplement trop bonne pour être vraie – ou pour être intéressante. Sa totale innocence et sa pureté sans tâche relèvent plus du mélodrame sentimental que de la tragédie. D'après moi, Gretchen est en fait une figure plus dynamique, intéressante et véritablement tragique que ce que l'on pense généralement d'elle. Sa profondeur et son pouvoir ressortiront plus nettement, il me semble, si nous envisageons le *Faust* de Goethe comme une histoire, et une tragédie, du développement. Cette partie de la tragédie comportera trois protagonistes : Gretchen elle-même, Faust, et le « petit monde » – le monde clos de la petite ville dévotement religieuse dont provient Gretchen. Tel était le monde de l'enfance de Faust, le monde dont il ne pouvait plus faire partie après sa première métamorphose, bien qu'à l'heure de son plus profond désespoir, ses cloches le ramenèrent à la vie. C'est le monde qu'en sa dernière métamorphose, il détruira complètement. Maintenant, en sa deuxième métamorphose, il trouvera le moyen d'affronter ce monde activement, d'interagir avec lui. En même temps, il éveillera chez Gretchen des façons d'agir et d'interagir qui lui sont propres. Leur histoire d'amour sera la mise en scène de l'effet tragique, à la fois explosif et implosif, qu'ont les désirs et les sensibilités modernes sur un monde traditionnel.

Avant que nous ne puissions prendre la mesure de la tragédie située à la fin de l'histoire, nous devons saisir un paradoxe fondamental dont elle est imprégnée depuis le début : à mesure que Faust œuvre avec le diable et grâce à lui, il devient véritablement un homme

meilleur. Il faut bien remarquer comment Goethe introduit cela. À l'image de nombre d'hommes et de femmes d'âge mûr qui connaissent une sorte de renaissance, les pouvoirs renouvelés de Faust lui apparaissent d'abord comme des pouvoirs sexuels. La vie érotique est la sphère où il apprend d'abord à vivre et agir. Après quelque temps passé avec Méphisto, Faust devient radieux et attirant. Certains des changements proviennent de moyens artificiels : des habits chics et pimpants (il n'a jamais accordé la moindre attention à son apparence : jusqu'ici, ses seuls à-côtés étaient les livres et les instruments) et des drogues élaborées dans la cuisine de la sorcière, qui donnent à Faust l'air et la sensation d'avoir trente ans de moins (ce dernier élément sera particulièrement poignant pour ceux, en particulier d'âge mûr, qui ont connu les années 1960).

En outre, le statut social et le rôle de Faust changent nettement : doté d'argent facile et de mobilité, il est libre d'abandonner sa vie de savant (comme il affirme en avoir rêvé pendant des années) et de se déplacer dans le monde de manière plus fluide, en bel étranger errant dont la marginalité même en fait une figure mystérieuse et séduisante. Mais le plus important des cadeaux du diable est le moins artificiel, le plus profond et le plus durable : il incite Faust à « prendre confiance en lui-même ». Une fois que Faust aura assimilé cela, il débordera de charme et d'assurance, ce qui, combiné avec sa fougue et son énergie d'origine, suffiront à faire tomber les femmes en pâmoison. Des moralistes victoriens comme Carlyle et G. H. Lewes (le premier grand biographe de Goethe, et l'amant de George Eliot) grincèrent des dents devant cette métamorphose et pressèrent leurs lecteurs de passer courageusement outre au nom d'une transcendance ultime. Goethe est nettement plus affirmatif dans sa propre conception de la transformation de Faust. Ce dernier ne va pas se changer en Don Juan, comme Méphistophélès l'incite à le faire, maintenant qu'il en a l'allure, l'argent et les moyens. Il est bien trop sérieux pour jouer avec les corps et âmes, les siens ou ceux des autres. Il est en réalité encore plus sérieux qu'auparavant, parce que le champ de ses intérêts s'est élargi. Après une vie toujours plus étroite de repli sur soi, il se découvre soudainement intéressé par d'autres, réceptif

à ce qu'ils sentent et à ce qu'ils désirent, disposé non seulement au sexe, mais également à l'amour. Si l'on passe à côté de la véritable, et profonde, transformation de l'homme qu'il est, on ne peut saisir les coûts humains de cette évolution.

Au départ, nous voyons Faust intellectuellement détaché du monde traditionnel dans lequel il a grandi, mais, physiquement, toujours sous son emprise. Ensuite, par le biais de Méphisto et de son argent, il a pu s'affranchir physiquement autant que spirituellement. Il est à présent clairement dégagé du « petit monde ». Il peut y revenir comme un étranger, l'appréhender dans son ensemble depuis son point de vue émancipé – et, paradoxalement, en tomber amoureux. Gretchen, la jeune fille avec qui Faust couche pour la première fois, puis son premier amour, enfin sa première victime – le frappe tout d'abord comme un symbole de tout ce qu'il y a de plus beau dans le monde qu'il a quitté et perdu. Il est subjugué par son innocence enfantine, sa simplicité de provinciale, son humilité chrétienne.

Il y a une scène [2679–2804] où Faust rôde dans la chambre de la jeune fille, une chambre bien tenue, mais miteuse, dans la petite maison d'une famille pauvre, se préparant à lui laisser un cadeau secret. Il caresse les meubles, évoque la chambre comme « un lieu saint », la petite maison comme « un royaume des cieux », le fauteuil dans lequel il s'assied comme « un trône patriarcal ».

Comme tout ici respire un sentiment de calme,
D'ordre et de contentement !
Dans cette pauvreté, que de plénitude !
Dans ce cachot, que de félicité !
[2691–2694]

L'idylle voyeuriste de Faust nous est presque insoutenable parce que nous savons – d'une façon qu'à ce moment-là, il ne peut pas connaître – que son hommage même à la chambre de Gretchen (comprendre : son corps, sa vie) participe d'un dessein la concernant, le premier pas d'un processus condamné à la détruire. Et non sans malice de la part de Faust : c'est seulement en anéantissant le paisible royaume de la jeune fille qu'il sera capable de gagner son amour ou d'exprimer le sien propre. D'un autre côté, il ne serait pas capable de subvertir le

monde de la jeune fille si elle s'y trouvait aussi heureuse qu'il ne le pense. Nous verrons qu'elle est en fait aussi tourmentée ici que Faust l'était dans son cabinet, bien que le vocabulaire pour exprimer son mécontentement lui fasse défaut, jusqu'à ce que Faust n'arrive. Si elle était dépourvue de cette agitation intérieure, elle serait imperméable à Faust ; il n'y aurait rien qu'il puisse lui donner. Leur idylle tragique ne pourrait pas se développer s'ils n'entretenaient, dès le départ, des affinités.

Gretchen fait son entrée, ressentant d'étranges élancements, et fredonne pour elle-même un chant obsédant d'amour et de mort. Puis elle découvre le cadeau, des bijoux, que Méphisto a procuré à Faust. Elle les porte et se regarde dans le miroir. Alors qu'elle se confie en aparté, nous voyons qu'elle est bien plus raffinée quant aux manières du monde que Faust ne le soupçonne. Elle sait tout des hommes qui accordent de riches présents à de pauvres filles : ce qu'ils recherchent, comment se finit généralement l'histoire. Elle sait aussi à quel point les pauvres autour d'elle convoitent de telles choses. C'est un fait amer de la vie qu'en dépit de l'atmosphère de moralisme pieux qui étrangle cette ville étriquée, la maîtresse d'un homme riche compte toujours plus qu'un saint affamé.

Tout court vers l'or
De l'or
Tout dépend. Pauvres que nous sommes !
[2802–2804]

Pourtant et malgré sa méfiance, il lui arrive quelque chose de réel et de tangible. Personne ne lui a jamais rien donné ; elle a grandi pauvre, en amour comme en argent ; elle ne s'est jamais vue digne de cadeaux ni des émotions que les cadeaux sont censés véhiculer. Maintenant, alors qu'elle se regarde dans le miroir – peut-être pour la première fois de sa vie –, une révolution s'installe en elle. Elle devient soudainement consciente de soi ; elle saisit la possibilité de devenir autre, de se changer elle-même – de se *développer*. Si jamais elle eut sa place en ce monde, elle ne lui conviendra plus jamais.

Alors que l'histoire entre eux évolue, Gretchen apprend à se sentir à la fois désirée et aimée, désirante et aimante, elle est contrainte

de développer à toute hâte une nouvelle conception d'elle-même. Elle déplore de ne pas avoir d'esprit. Faust lui dit que ça ne compte pas, qu'il l'aime pour sa douce humilité, « suprême présent de la nature ». Mais Goethe montre en fait qu'elle devient plus intelligente d'instant en instant, car c'est seulement par l'intelligence qu'elle peut faire face aux bouleversements émotionnels qu'elle traverse. Son innocence doit disparaître – non pas simplement sa virginité, mais, beaucoup plus important, sa naïveté – puisqu'elle doit élaborer et maintenir une double vie face à la surveillance de la famille, des voisins, des prêtres, contre toutes les pressions suffocantes du monde clos de la petite ville. Elle doit apprendre à défier sa propre conscience coupable, une conscience qui a le pouvoir de la terroriser beaucoup plus violemment que toute force extérieure. Alors que ses nouveaux sentiments se heurtent à son ancien rôle social, elle en vient à croire que ses propres besoins sont légitimes et importants, et à éprouver une nouvelle sorte d'estime de soi. L'enfant angélique qu'aime Faust disparaît sous ses yeux ; l'amour la fait mûrir.

Faust est transporté de la voir ainsi grandir. Il ne sait pas que sa croissance est précaire parce qu'elle n'a pas de fondement social, et qu'elle ne reçoit nulle sympathie ou encouragement, sinon de Faust lui-même. Le désespoir de Gretchen semble d'abord une passion frénétique, et il en est enchanté. Mais l'ardeur de cette dernière a tôt fait de se muer en hystérie, et c'en est trop pour qu'il y puisse faire face. Il l'aime, mais son amour survient dans le contexte d'une vie pleine, prise entre un passé et un futur, et tout un vaste monde que Faust est déterminé à explorer, alors que l'amour qu'elle a pour lui n'a pas de contexte du tout, c'est la seule prise qu'elle a sur la vie. Forcé d'affronter l'intensité des besoins de Gretchen, il panique et quitte la ville.

Le premier envol de Faust le conduit aux romantiques « Forêt et caverne », où il médite seul, composant de charmants vers romantiques, sur la richesse, la beauté et la générosité de la nature. La seule chose qui perturbe ici sa sérénité est la présence de Méphistophélès, lui rappelant des désirs qui troublent sa paix. Méphisto se livre à une critique caustique de la vénération typiquement romantique de la nature qu'est celle de Faust. Cette nature désexualisée, déshumanisée,

purifiée de tout conflit, sujette à la seule calme contemplation, est un lâche mensonge. Les désirs qui ont fait s'approcher Faust de Gretchen sont aussi authentiquement naturels que tout ce qui compose ce paysage idyllique. Si Faust veut réellement s'unir à la Nature, il ferait mieux d'affronter les conséquences humaines de sa propre nature naissante. Pendant qu'il fait de la poésie, la femme dont il a aimé la « naturalité », et à laquelle il a fait l'amour, s'effondre en son absence. Faust se tourmente lui-même de culpabilité – culpabilité qu'il exagère même, en réalité, minimisant la liberté et l'initiative de Gretchen dans leur aventure.

Goethe saisit cette occasion pour montrer à quel point on peut se protéger et se leurrer au moyen de la culpabilité. Si Faust est une personne complètement ignoble, haïe et moquée de tous les dieux, quel bien peut-il procurer à Gretchen ? Le diable endosse étonnamment le rôle de sa conscience et le ramène dans le monde de la responsabilité et de la réciprocité humaines. Mais Faust repart bientôt, cette fois pour un envol plus exaltant. Il se rend compte que Gretchen, en lui donnant tout ce qu'elle pouvait, l'a mis en appétit de plus qu'elle ne peut lui donner. Par un vol nocturne aux côtés de Méphisto, il se rend dans le massif des Harz célébrer la nuit de Walpurgis, le sabbat orgiaque des sorcières. Faust y jouit de femmes beaucoup plus expérimentées et éhontées, de drogues plus capiteuses, de conversations étranges et merveilleuses, qui sont des voyages en soi. Cette scène, qui fait la joie des chorégraphes et scénographes audacieux depuis les années 1800, est l'un des grands passages de Goethe, et le lecteur ou spectateur, autant que Faust lui-même, se divertit forcément. Ce n'est qu'à l'extrême fin de la nuit que Faust est visité d'une vision menaçante, s'enquiert de la fille qu'il a abandonnée, et s'entend annoncer le pire.

Pendant que Faust repoussait ses limites, bien au-delà de l'étreinte de Gretchen, le « petit monde » auquel il l'avait arrachée – ce monde d'« ordre et de complet contentement » qu'il trouvait si doux – l'a écrasée. Ayant eu vent de sa nouvelle vie, ses anciens amis et voisins ont commencé à s'en prendre à elle avec une cruauté barbare et une fureur vindicative. Nous entendons Valentin, son frère, un soldat vain et mesquin, raconter combien il la mettait jadis sur un piédestal,

vantant la vertu de sa sœur dans les troquets ; maintenant, n'importe quel vaurien peut se moquer de lui, et il la hait de tout son cœur. À mesure que nous avançons dans le drame – et Goethe prolonge ses diatribes comme pour s'assurer que nous saisissions bien – nous nous rendons compte que Valentin ne prêtait pas attention à sa sœur, pas plus qu'il ne le fait à présent. Naguère un symbole céleste, elle symbolise à présent l'enfer, tout en demeurant un objet au service du statut et de la vanité de Valentin : jamais elle ne devient une personne à part entière. Telles sont les idées de Goethe sur le sentiment familial dans le « petit monde ». Valentin attaque Faust dans la rue, qui se bat avec lui et le blesse mortellement (avec l'aide de Méphisto) et s'enfuit pour sauver sa vie. Dans un dernier souffle, Valentin maudit sa sœur de façon obscène, lui reproche sa propre mort et exhorte les villageois à la lyncher. Ensuite, sa mère meurt, et Gretchen s'en trouve encore blâmée. (Méphisto est ici en cause, mais ni Gretchen ni ses persécuteurs ne le savent.) Puis il lui vient un enfant – celui de Faust – et les appels à la vengeance s'accroissent. Les villageois, contents de trouver un bouc émissaire pour leurs propres désirs coupables, souhaitent sa mort. Faust absent, elle se retrouve tout à fait exposée – dans un monde encore féodal où non seulement le statut, mais la survie dépend de la protection de personnes plus puissantes que soi-même. (Faust, bien sûr, a joui d'une excellente protection tout au long de cette aventure.)

Gretchen emporte son désarroi à la cathédrale, espérant trouver là du réconfort. C'est précisément, souvenons-nous, ce que Faust réussit à faire : les cloches de l'église le rappelèrent de la mort. Mais ensuite, son rapport au christianisme fut semblable à celui qu'il avait pour toute chose et tout un chacun, y compris Gretchen : il pouvait prendre ce qu'il lui fallait pour son développement personnel et laisser là le reste. Gretchen est trop honnête et probe pour être aussi sélective. Dès lors, le message chrétien, qui pour Faust pouvait se comprendre comme symbole de vie et de joie, lui fait face, à elle, avec son littéralisme accablant : elle entend « *dies irae, dies illa / Solvet saeclum in favilla* – le jour de la colère, ce jour réduira le monde en cendres ». La tourmente et la crainte sont tout ce que son monde est capable de lui offrir : les cloches qui ont sauvé la vie de son amant

sonnent à présent sa perte. Elle la sent approcher : l'orgue l'étouffe, la voix chorale dissout son cœur, les piliers de pierre l'emprisonnent, le toit voûté l'écrase. Elle crie, tombe au sol en délire et visions. Cette scène terrifiante [3776–3834], expressionniste par son intensité sombre et austère, représente un jugement particulièrement acerbe sur tout le monde gothique, un monde que les penseurs conservateurs idéaliseraient à l'excès, spécialement en Allemagne, au cours du siècle suivant. Jadis, peut-être, la vision gothique avait pu offrir à l'humanité un idéal de vie et d'activité, d'élan héroïque vers le ciel. Telle que Goethe la présente à la fin du XVIII^e siècle, elle n'est cependant plus qu'un poids mort, oppressant ses sujets, accablant leurs corps et étranglant leurs âmes.

La fin arrive vite : le bébé meurt, Gretchen est jetée dans un donjon, jugée pour meurtre, condamnée à mort. Dans une dernière scène déchirante, Faust se rend dans sa cellule au milieu de la nuit. Elle ne le reconnaît d'abord pas. Elle le prend pour le bourreau et, dans un geste fou, mais terriblement judicieux, elle lui offre son corps en sacrifice pour le coup de grâce. Il lui jure son amour et la presse de s'échapper avec lui. Tout peut s'arranger : elle doit seulement franchir la porte pour être libre. Elle est émue, mais ne bougera pas. Elle dit que son étreinte est froide, qu'il ne l'aime pas vraiment. Et il y a ici quelque vérité : bien qu'il ne veuille pas sa mort, il ne veut plus vivre avec elle. Impatiemment attiré par de nouveaux domaines d'expérience et d'action, les craintes et les peurs de Gretchen lui sont progressivement devenues une entrave. Mais elle n'a pas l'intention de le blâmer : même s'il la voulait vraiment, même si elle pouvait se résoudre à partir, « À quoi bon fuir ? Ils m'épient et me guettent ! » [4545]. Ils gisent en elle. Même si elle imagine la liberté, l'image de sa mère s'élève, juchée sur un rocher (l'Église ? l'abîme ?), secouant la tête, barrant le passage. Gretchen reste où elle est, et meurt.

Faust est malade de chagrin et de culpabilité. Dans un champ vide en ce jour lugubre, il affronte Méphisto et hurle contre la perte de Gretchen. Quel genre de monde est-ce, où les choses peuvent se dérouler de cette façon ? Dès lors, même la poésie meurt : Goethe campe cette scène dans une prose dure et tortueuse. La première

réponse du diable est abrupte et cruelle : « Pourquoi s'associer [*machst du Gemeinschaft*] avec nous si tu ne peux aller jusqu'au bout ? Tu veux voler, tu as le vertige ! » La croissance humaine a ses coûts humains : celui qui la convoite doit en payer le prix, et ce prix est élevé. Mais il dit ensuite quelque chose d'autre qui, quoique rude en apparence, s'avère procurer un certain réconfort : « elle n'est pas la première ». Si la dévastation et la ruine font partie du processus de développement humain, Faust est au moins partiellement absous de toute culpabilité personnelle. Qu'aurait-il pu faire ? Même s'il avait été disposé à s'installer avec Gretchen et à cesser d'être « faustien », et même si le diable l'avait laissé s'arrêter (contrairement aux termes originels de leur pacte), il n'aurait jamais pu s'insérer dans le monde de Gretchen. Son unique rencontre avec un représentant de ce monde, Valentin, a donné lieu à une violence mortelle. Il n'y a clairement pas de place pour le dialogue entre un homme ouvert et un monde fermé.

Mais la tragédie a une autre dimension. Même si Faust avait voulu s'adapter au monde de Gretchen et avait été en mesure de le faire, elle-même ne le souhaitait plus ou ne le pouvait plus. En s'immisçant de la sorte dans la vie de Gretchen, Faust l'a propulsée sur une trajectoire qui lui est propre. Celle-ci ne pouvait qu'aboutir au désastre, pour des raisons que Faust était en mesure d'anticiper : son sexe et sa classe. Même dans un monde d'enclaves féodales, un homme très fortuné et qui n'est lié à aucune terre, famille ou position quelconque jouit d'une liberté de mouvement pratiquement infinie. Une femme pauvre et coincée dans une vie de famille n'a aucune latitude de mouvement. Elle se retrouve nécessairement à la merci d'hommes qui ne font preuve d'aucune merci pour celle qui ne connaît pas sa place. Dans un monde fermé, la folie et le martyre sont peut-être ses seules destinations possibles. Si Faust tire une leçon du destin de Gretchen, c'est que pour son propre développement, il lui faut assumer une certaine responsabilité dans celui des autres – ou, à défaut, être responsable de leur perte.

Et pourtant, pour rendre justice à Faust, il nous faut admettre à quel point Gretchen désire être déchue. Il y a quelque chose d'effroyablement obstiné dans la façon dont elle meurt : elle provoque sa

propre mort. Son autoanéantissement est peut-être dément, mais il a aussi quelque chose d'étrangement héroïque. L'obstination et l'opiniâtreté de son trépas montrent qu'elle est davantage qu'une victime sans défense, que ce soit de son amant ou de sa société : elle est un personnage tragique à part entière. Son autodestruction est une forme d'autodéveloppement aussi authentique que celui de Faust. Autant que lui, elle tente de s'affranchir des cloisonnements rigides de la famille, de l'Église et de la ville, un monde où la dévotion aveugle et l'autohumiliation sont les seules voies de la vertu. Mais alors que Faust s'extirpe du monde médiéval en tentant de créer de nouvelles valeurs, elle prend quant à elle les anciennes valeurs au sérieux, cherchant véritablement à s'y conformer. Bien qu'elle rejette les conventions du monde de sa mère comme autant de formes vides, elle saisit et fait sien l'esprit qui sous-tend ces mêmes formes : un esprit de dévouement et d'implication actifs, un esprit qui a le courage moral de tout abandonner, même la vie, par foi en ses croyances les plus profondes et les plus chères. Faust combat le vieux monde, le monde dont il s'est détaché, en se transformant lui-même en un type de personne nouveau, qui s'affirme et se connaît lui-même, qui *devient* en fait lui-même à travers l'auto-expansion sans repos ni fin. Gretchen se heurte tout aussi radicalement à ce monde, en affirmant ses qualités humaines les plus nobles : purs engagement et concentration du soi au nom de l'amour. Sa voie est certainement plus belle, mais celle de Faust est finalement plus fructueuse : elle permet au soi de survivre, d'affronter le vieux monde avec plus de succès à mesure que le temps passe.

C'est ce vieux monde qui est le protagoniste final dans la tragédie de Gretchen. Quand Marx entreprend dans le *Manifeste communiste* de décrire les accomplissements authentiquement révolutionnaires de la bourgeoisie, le premier qu'il dénombre est celui d'avoir « détruit les relations féodales, patriarcales et idylliques ». La première partie de *Faust* se déroule à un moment où, après des siècles, ces conditions sociales féodales et patriarcales s'effondrent. La vaste majorité des gens vit encore en de « petits mondes » comme celui de Gretchen, et ces mondes, comme nous l'avons vu, sont pour le moins redoutables. Ces petites villes monadiques commencent cependant à se lézarder :

d'abord par le contact avec d'explosives figures marginales venues de l'extérieur – Faust et Méphisto, regorgeant d'argent, de sexualité et d'idées, sont les classiques « agitateurs extérieurs » si chers à la mythologie conservatrice –, mais, plus important, du fait de l'implosion déclenchée par les brusques transformations intérieures que connaissent, à l'instar de Gretchen, leurs propres enfants. Leur réaction draconienne à la déviance sexuelle et spirituelle de Gretchen revient en réalité à déclarer qu'ils ne s'adapteront pas à la volonté de changement de leurs enfants. Les successeurs de Gretchen comprendront la leçon : alors qu'elle est demeurée pour périr, ils partiront pour vivre. Au cours des deux siècles qui séparent l'époque de Gretchen de la nôtre, des milliers de « petits mondes » se videront, transformés en coquilles vides, alors que leurs jeunes gens se dirigeront vers les grandes villes, les frontières ouvertes, de nouveaux pays, en quête de liberté de penser, d'aimer et de croître. Paradoxalement, dès lors, la destruction de Gretchen par le petit monde se révélera une phase cruciale dans la destruction du petit monde lui-même. Refusant de se développer avec ses enfants ou incapable de le faire, la ville fermée deviendra ville fantôme. Les spectres de ses victimes riront bien les derniers [12].

12 Récemment, l'histoire sociale a élaboré à la fois les outils démographiques et les sensibilités psychologiques permettant de comprendre les évolutions dans la vie familiale et sexuelle, et il est devenu possible de saisir plus clairement les réalités sociales qui sous-tendent la relation amoureuse entre Faust et Gretchen. Edward Shorter, dans *Naissance de la famille moderne* (1975), Paris, Seuil, 1981, en particulier dans les chapitres IV et VI, et Lawrence Stone, dans *The Family, Sex and Marriage in England. 1500–1800*, New York, Harper and Row, 1978, spécialement les chapitres VI et XII, affirment que « l'individualisme affectif » (expression de Stone) joua un rôle crucial dans la subversion des « conditions féodales, patriarcales, idylliques » de la vie rurale européenne. Les deux historiens, s'appuyant sur les travaux de nombreux autres, soutiennent qu'à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^, un nombre important de jeunes gens nouaient des liens intimes qui transgressaient les frontières traditionnelles familiales, de classe, religieuses et professionnelles. Pratiquement dans tous les cas, si l'homme désertait (comme Faust), la femme (comme Gretchen) était perdue. Mais si le couple parvenait à rester uni, ils parvenaient généralement à se marier – souvent sous prétexte de grossesse prémaritale – et, en particulier en Angleterre, être acceptés et intégrés à la vie normale. Dans le reste de l'Europe, où les petites villes montraient moins de tolérance, de tels couples avaient plutôt tendance à partir en quête d'un environnement plus propice à leur amour. Ils contribuèrent ainsi aux grands mouvements démographiques

Notre siècle s'est montré prolifique dans la construction de fictions idéalisées de la vie dans les petites villes traditionnelles. La plus populaire et influente de ces fictions se trouve dans *Communauté et société* [*Gemeinschaft und Gesellschaft*] de Ferdinand Tönnies. Goethe, avec la tragédie de Gretchen, nous livre probablement le portrait littéraire le plus dévastateur d'une telle communauté [*Gemeinschaft*]. La description qu'il en fait devrait graver pour toujours dans nos esprits la cruauté et la brutalité de tant de formes de vie que la modernité a balayées. Aussi longtemps que nous nous souviendrons du sort de Gretchen, nous serons prémunis des langueurs nostalgiques de ces mondes que nous avons perdus.

Troisième métamorphose : le Développeur

La plupart des interprétations et adaptations du *Faust* de Goethe s'achèvent avec la fin de la première partie. Après la condamnation et la rédemption de Gretchen, la dimension humaine tend à fléchir. La seconde partie, rédigée entre 1825 et 1831, contient une masse de matériau intellectuel brillant, mais elle est étouffée sous le poids de son obésité allégorique. Pendant plus de cinq mille lignes, peu de choses se passent. C'est seulement aux actes IV et V que les énergies dramatiques et humaines connaissent un regain : l'histoire de Faust trouve ici son apogée et sa fin. Il entreprend maintenant ce que j'appelle sa troisième et dernière métamorphose. Dans sa première phase, comme nous avons vu, il vivait seul et rêvait. Dans sa seconde

du XIXe siècle en direction des villes et des nouveaux pays, et, avec leurs enfants (nés au cours du déplacement et souvent hors des liens du mariage), ils établirent le type de la famille nucléaire mobile qui a fini par se répandre dans le monde industriel d'aujourd'hui.

Pour une version juive de l'histoire de Gretchen, prenant place dans cette campagne d'Europe de l'Est au développement plus tardif, cf. le cycle d'histoires de Cholem Aleikhem, autour du personnage de Tévié le laitier. Ces histoires, qui, comme *Faust*, soulignent les tentatives, émancipatrices, mais tragiques, de jeunes femmes, finissent par l'émigration en Amérique (partiellement volontaire, partiellement forcée) et ont joué un rôle important dans la prise de conscience de leur condition par les juifs américains. *Tévié le laitier* a été récemment édulcoré pour une consommation de masse (et non-juive) dans la comédie musicale *Un violon sur le toit,* mais on peut toujours y voir et y sentir les échos tragiques de l'amour moderne. Cf. C. Aleikhem, *Un violon sur le toit. Tévié le laitier* (1917), Paris, Albin Michel, 1990.

période, il a mêlé son existence à celle d'une autre personne, et appris à aimer. Maintenant, dans sa dernière incarnation, il rapporte ses pulsions personnelles aux forces économiques, politiques et sociales qui mènent le monde : il apprend à construire et à détruire. Il étend l'horizon de son être de la vie privée à la vie publique, de l'intimité à l'activisme, de la communion à l'organisation. Il oppose tous ses pouvoirs à la nature et à la société ; il s'efforce de changer non seulement sa propre vie, mais également celle de tous les autres. Il trouve dès lors le moyen d'agir effectivement contre le monde féodal et patriarcal : construire un environnement social radicalement nouveau qui ôtera toute substance au vieux monde ou le fera s'effondrer.

La dernière métamorphose de Faust s'opère à partir d'une totale impasse. Lui et Méphistophélès se trouvent seuls au sommet d'un pic montagneux, hagards dans un espace nuageux, sans but. Ils ont fait des voyages harassants à travers toute l'histoire et la mythologie, exploré d'infinies possibilités d'expérience et sont maintenant rendus au point zéro, ou même en deçà, car ils se sentent plus apathiques qu'ils ne l'étaient au départ. Méphisto est encore plus abattu que Faust, semblant être à court de tentations : il fait quelques suggestions sans conviction, mais Faust ne fait que bâiller. Peu à peu, cependant, Faust commence à s'agiter. Il contemple la mer et évoque de manière lyrique sa majesté déferlante, son pouvoir primordial et implacable, tellement indifférent aux agissements des hommes.

Il ne s'agit jusque-là que d'un thème typique de la mélancolie romantique, et Méphisto relève à peine. Il n'y a là rien de personnel, dit-il ; les éléments ont toujours été ainsi. Mais à présent, tout à coup, Faust éructe : pourquoi les hommes devraient-ils laisser les choses être telles qu'elles ont toujours été ? N'est-il pas temps pour l'humanité de s'affirmer contre l'arrogance tyrannique de la nature, d'affronter les forces naturelles au nom de « l'esprit libre, qui tient les droits de tous en haute estime » [10203] ? Faust commence à employer un langage politique post-1789 dans un contexte que personne n'envisageait comme politique. Il poursuit : il est incroyable que malgré toute l'immense énergie dépensée, la mer ne fasse que déferler d'arrière en avant, infiniment – et « sans avoir rien accompli » [10217]. Cela semble

assez naturel à Méphisto, et certainement à la plus grande partie du public de Goethe, mais non pas à Faust lui-même :

> Voilà qui pourrait m'angoisser jusqu'au désespoir,
> Force inutile d'éléments indomptables !
> L'envol de mon esprit ose alors se dépasser lui-même,
> C'est ici que je voudrais combattre, c'est cela que je voudrais vaincre.
> [10218–10221]

La bataille de Faust avec les éléments paraît aussi grandiose que celle du Roi Lear ou, en l'occurrence, que la flagellation des vagues par le roi Midas. Mais l'entreprise faustienne sera moins idéaliste et plus fructueuse, parce qu'elle mobilisera l'énergie de la nature elle-même et la transformera en ressource pour de nouveaux desseins et projets humains collectifs dont ces rois antiques pourraient difficilement avoir rêvé.

Comme la nouvelle vision de Faust se déploie, nous le voyons reprendre vie. À présent, cependant, ses visions adoptent une forme radicalement nouvelle : plus de rêves ni de fantasmes, ou même de théories, mais des programmes concrets, des plans opérationnels pour transformer la mer et la terre. « Et c'est possible ! […] Alors je me hâtai de concevoir projet sur projet » [10222–10227]. Soudain, le paysage autour de lui se métamorphose en un chantier. Il expose de grands projets d'assèchement pour asservir la mer aux visées humaines : des ports et des canaux bâtis de main d'homme qui peuvent transporter des navires regorgeant de biens et d'hommes ; des barrages pour l'irrigation à grande échelle ; des champs verts et des forêts, des pâturages et des jardins, une agriculture vaste et intensive ; de l'énergie hydraulique pour attirer et soutenir des industries émergentes ; des colonies florissantes, de nouveaux bourgs et villes à venir – et tout cela surgissant d'une terre stérile où les êtres humains n'ont jamais osé vivre. À mesure que Faust déploie ses plans, il remarque que le diable est médusé, éreinté. Pour une fois, il n'a rien à dire. Autrefois, Méphisto convoquait la vision du bolide comme paradigme du meilleur déplacement des hommes à travers le monde. À présent, cependant, son disciple l'a dépassé : Faust veut déplacer le monde lui-même.

Nous voilà à la croisée des chemins dans l'histoire de la conscience de soi moderne, témoins de la naissance d'une nouvelle division sociale du travail, d'une nouvelle vocation, d'une nouvelle relation entre les idées et la vie pratique. Deux mouvements historiques radicalement différents sont en train de converger et commencent à confluer. Un grand idéal spirituel et culturel est en train de se fondre en une réalité matérielle et sociale naissante. La quête romantique du développement de soi, qui a conduit Faust jusqu'ici, évolue en une nouvelle idylle, sous l'effort titanesque du développement économique. Faust devient une nouvelle espèce d'homme afin de s'adapter à un nouvel emploi. Pour celui-ci, il mettra en œuvre ce que la vie moderne propose de plus destructeur et de plus créateur ; il incarnera jusqu'au bout son rôle de démolisseur et de créateur, cette figure sombre et profondément ambivalente que notre époque a fini par appeler un « développeur ».

Goethe est conscient que l'enjeu du développement est nécessairement politique. Les projets de Faust requerront non seulement une somme importante de capital, mais également le contrôle d'un vaste territoire et d'un grand nombre de personnes. Où peut-il se procurer ce pouvoir ? L'essentiel de l'acte IV fournit une solution. Goethe semble mal à l'aise avec cet interlude politique : ses personnages sont ici, contrairement au reste, pâles et amorphes, et sa langue perd beaucoup de sa force et son intensité habituelles. Il n'est familier d'aucune des options politiques existantes et veut passer rapidement sur cette partie. Les alternatives, telles qu'elles sont définies dans l'acte IV, sont, d'une part, un empire multinational en décrépitude hérité du Moyen Âge et son empereur, sympathique, mais vénal et totalement inepte, mis en cause, d'autre part, par un gang de pseudo-révolutionnaires, ne cherchant rien d'autre que le pillage et la domination, soutenu par l'Église, pour Goethe la force la plus vorace et cynique de toutes. (L'idée de l'Église comme avant-garde révolutionnaire a toujours semblé aux lecteurs tirée par les cheveux, mais les récents événements en Iran [1979] montrent que Goethe a pu avoir flairé quelque chose.) Il ne faut pas trop exiger de la parodie que fait Goethe de la révolution moderne. Sa principale fonction est de fournir à Faust et Méphisto un

argument facile pour le pacte politique qu'ils scellent : ils mettent leurs cerveaux et leur magie au service de l'empereur pour l'aider à reconsolider son pouvoir. Lui, en échange, leur cédera des droits illimités pour développer toute la région côtière, y compris pour exploiter autant de travailleurs que nécessaire et déplacer tous les indigènes qu'ils y trouveront. « Goethe ne pouvait en rien chercher le chemin d'une révolution démocratique », écrit Lukács. Le pacte politique faustien montre que Goethe a en vue une « autre voie » pour le progrès, « l'essor illimité et grandiose des forces productives pourrait rendre superflue la révolution politique [13] ». Ainsi Faust et Méphisto aident-ils l'empereur à vaincre. Faust obtient sa concession et, en grande pompe, le travail de développement commence.

Faust se jette à corps perdu dans la tâche en question. Le rythme en est frénétique et brutal. Une vieille femme, que nous rencontrerons encore, se tient au bord du chantier et raconte cette histoire :

> Le jour, les serviteurs faisaient du bruit en vain,
> Pioche et pelle, un coup après l'autre,
> Mais où les petites flammes voltigeaient la nuit,
> Se dressait une digue le jour suivant.
> Le sang des sacrifices humains dut couler,
> La nuit retentissait de cris de souffrance,
> Des braises de feu ruisselaient vers la mer ;
> Et le matin, c'était un canal.
> [11123–11130]

La vieille femme trouve qu'il y a quelque chose de miraculeux et de magique à tout cela, et certains commentateurs pensent que Méphistophélès doit œuvrer en coulisse pour que tant de choses s'accomplissent si vite. En fait, Goethe n'assigne à Méphisto, dans ce projet, que le rôle le plus périphérique. Les seules « forces du monde souterrain » à l'œuvre ici sont les forces de l'organisation industrielle moderne. Il faut remarquer aussi que le Faust de Goethe, à la différence de ses successeurs, spécialement au xx^{e} siècle, ne fait aucune découverte scientifique ou technologique marquante : ses hommes

13 G. Lukács, *Goethe et son époque*, *op. cit.*, p. 258–259.

semblent utiliser les mêmes pioches et pelles qui ont été employées pendant des millénaires. La clé de cet accomplissement est une organisation du travail visionnaire, intensive et systématique. Il exhorte ses contremaîtres, guidés par Méphisto :

Fais tout le possible
Pour nous procurer des foules et des foules de travailleurs
Encourage-les par le plaisir et la sévérité
Paie-les, attire-les, fais pression sur eux !
[11551–11554]

Il est ici essentiel de n'épargner rien ni personne, de franchir toutes les limites : non seulement les limites entre la terre et la mer, les limites morales imposées traditionnellement à l'exploitation du travail, mais même la dualité humaine fondamentale du jour et de la nuit. Toutes les barrières naturelles et humaines tombent face à la ruée de la production et de la construction.

Faust se délecte de sa force nouvelle sur les gens : il s'agit, plus particulièrement, d'une force sur la force de travail, pour utiliser une expression de Marx.

Serviteurs, sortez de votre lit ! Tous les hommes debout !
Faites voir avec bonheur ce que j'ai hardiment imaginé.
Prenez vos outils ! Maniez pelles et bêches !
Les plans tracés doivent sur-le-champ aboutir.
[11503–11506]

Il a enfin trouvé un objectif satisfaisant pour son esprit :

Ce que j'ai conçu, je vais me hâter de l'accomplir :
Seule pèse la parole du seigneur.
[…]
Pour que la plus grande des œuvres s'achève,
L'esprit d'un seul suffit pour un millier de mains.
[11501–11510]

Mais s'il dirige durement ses travailleurs, il se dirige lui-même de la même façon. Si les cloches de l'église le rappelèrent à la vie il y a longtemps, c'est le son des pelles qui le vivifie à présent. Peu à peu, à mesure que le travail prend forme, nous voyons Faust rayonner d'une fierté nouvelle. Il a finalement accompli une synthèse de la pensée et de l'action, usé de son esprit pour transformer le monde. Il a aidé

l'humanité, cette « foule qui réconcilie la terre avec elle-même / Impose aux vagues leur limite / Entoure la mer d'un cordon rigoureux » [11541–11543], à faire valoir ses droits sur l'anarchie des éléments. Et l'humanité pourra se réjouir d'une victoire collective une fois que Faust lui-même aura disparu. Debout sur une colline artificielle créée par le labeur humain, il embrasse du regard, tout entier, le monde nouveau auquel il a donné naissance, et cela lui semble bon. Il sait qu'il a fait souffrir (« Le sang des sacrifices humains dut couler / La nuit retentissait de cris de souffrance » [11127–11128]). Il est pourtant convaincu que ce sont les gens ordinaires, la masse des travailleurs et de ceux qui souffrent qui bénéficieront le plus de ses grands travaux. Il a remplacé une économie stérile par une économie dynamique, par quoi « à bien des millions j'ouvre des espaces / Où habiter, non, certes, en lieu sûr, mais actifs et libres [*tätig-frei*] » [11563–11564]. C'est un espace physique et naturel, mais qui a été créé par l'action et l'organisation sociales.

> Vertes les campagnes, fertiles ; hommes et troupeaux
> Seront aussitôt à l'aise sur cette terre toute nouvelle,
> Dès leur installation au long de la puissante colline
> Édifiée par un peuplement hardi et travailleur.
> Ici, à l'intérieur, un pays paradisiaque,
>
> Et que dehors les flots fassent rage jusqu'à son bord :
> S'ils rongent pour jaillir violemment en dedans,
> Un élan commun s'empressera de fermer la brèche.
> Oui, je me suis voué tout entier à cette pensée,
> C'est le dernier mot de la sagesse :
>
> Celui-là seul mérite la liberté autant que la vie,
> Qui chaque jour doit les conquérir.
> Et c'est ainsi qu'environnés par le danger,
> L'enfant, l'adulte et le vieillard passeront ici leurs actives années.
> Je voudrais voir ce fourmillement-là,
>
> Me tenir sur une terre libre, avec un peuple libre.
> [11565–11580]

Parcourant la terre avec les pionniers de sa nouvelle colonie, Faust se sent beaucoup plus à l'aise qu'il ne l'a jamais été avec le peuple amical mais étroit de sa propre ville. Voici des hommes nouveaux, aussi modernes que Faust lui-même. Des émigrants et des réfugiés d'une centaine de villages et de villes gothiques, du monde de *Faust* I, ont déménagé ici en quête d'action, d'aventure, d'un environnement dans lequel ils puissent être, tel Faust lui-même, *tätig-frei,* libres d'agir, librement actifs. Ils se sont rassemblés pour former un nouveau type de communauté : une communauté qui ne prospère pas en réprimant la libre individualité en vue de maintenir un système social fermé, mais une communauté de la libre et constructive action commune afin de protéger des ressources collectives qui permettent à chaque individu de devenir *tätig-frei.*

Ces hommes nouveaux se sentent à l'aise dans leur communauté et en sont fiers : ils sont impatients d'opposer leur volonté et leur esprit communautaires à l'énergie de la mer, confiants dans leur victoire. Parmi de tels hommes, à qui Faust a permis de se réaliser, il peut accomplir le rêve qui est le sien depuis qu'il a quitté son père : appartenir à une communauté authentique, travailler avec et pour les gens, mettre son esprit en œuvre au nom d'une volonté et d'un bien-être généraux. Le processus de développement économique et social accouche ainsi de nouveaux modes de développement de soi, parfaits pour les hommes et les femmes qui évoluent dans ce monde naissant. Finalement, il fonde aussi une patrie pour le développeur lui-même.

Goethe perçoit donc la modernisation du monde matériel comme un accomplissement spirituel sublime ; le Faust de Goethe, dans son activité de « développeur » qui aiguille le monde dans sa nouvelle voie, est l'archétype du héros moderne. Mais le développeur, tel que Goethe le conçoit, est aussi tragique qu'héroïque. Afin de comprendre la tragédie du développeur, nous devons juger sa vision du monde non seulement par ce qu'il voit, par les nouveaux horizons immenses qu'il ouvre à l'humanité, mais aussi par ce qu'il ne voit pas : les réalités humaines qu'il refuse de regarder, les possibilités qu'il ne peut supporter d'affronter. Faust envisage et s'efforce de créer un monde où la croissance personnelle et le progrès social peuvent

s'obtenir sans d'importants coûts humains. C'est ironiquement de son désir d'éliminer toute tragédie de la vie que découle sa tragédie.

Alors que Faust inspecte son œuvre, toute la région qui l'entoure a été rénovée, et toute une nouvelle société créée à son image. Seule une petite bande de terre le long de la côte demeure intacte. Elle est occupée par Philémon et Baucis, un vieux couple charmant qui est là depuis des temps immémoriaux. Ils ont une maison modeste sur les dunes, une chapelle avec une petite cloche, un jardin plein de tilleuls. Ils offrent aide et hospitalité aux marins échoués et aux vagabonds. Au fil des ans, ils se sont fait aimer, unique source de vie et de joie en ce pays maudit. Goethe tire leurs noms et leur situation des *Métamorphoses* d'Ovide, les seuls à offrir l'hospitalité à Jupiter et Mercure incognito, et les seuls, par conséquent, à être sauvés quand les dieux inondent et détruisent tout le pays. Goethe leur donne plus d'individualité qu'ils n'en ont chez Ovide, et les dote de vertus typiquement chrétiennes : générosité innocente, dévouement désintéressé, humilité, résignation. Goethe les investit aussi d'un pathos typiquement moderne. Ils sont la première incarnation en littérature d'une catégorie de gens appelée à être vaste dans l'histoire moderne : des gêneurs qui bloquent le passage, celui de l'histoire, du progrès, du développement ; des gens classifiés comme obsolètes – et traités comme tels.

Faust devient obsédé par ce vieux couple et leur parcelle :

> Les vieux, là-haut, devraient partir,
> Leurs tilleuls, je les voudrais pour ma résidence,
> Ces quelques arbres qui ne sont pas à moi
> Me gâchent la possession du monde.
> [11239–11242]

> Voilà comment nous endurons la plus cruelle des tortures
> Quand, au sein de la richesse, nous sentons ce qui nous manque.
> [11251–11252]

Ils doivent partir, pour faire place à ce que Faust en vient à voir comme l'apogée de son œuvre : une tour d'observation depuis laquelle lui et son public pourront « regarder dans l'infini » le monde nouveau qu'ils

ont créé. Il offre à Philémon et Baucis un paiement comptant, ou, à défaut, de les réinstaller dans un nouveau domaine. Mais que feraient-ils de l'argent à leur âge ? Et comment, après avoir vécu ici toutes leurs longues vies, et près de les y finir, peut-on s'attendre à ce qu'ils en commencent de nouvelles ailleurs ? Ils refusent de partir.

Cette résistance, cet entêtement
Font dépérir la plus splendide conquête,
Au point que, tourmenté par une profonde colère,
On ne peut que se fatiguer d'être juste.
[11269–11272]

Ici, Faust commet sciemment son premier méfait. Il appelle Méphisto et ses « hommes puissants » et leur ordonne de se débarrasser des vieilles personnes. Il ne veut pas assister à cela, ni connaître les détails de la méthode. Tout ce qui l'intéresse est le résultat final : il veut avoir le champ libre le lendemain matin, de sorte que la nouvelle construction puisse commencer. C'est là un mal typiquement moderne : indirect, impersonnel, mis en œuvre par la médiation par de complexes organisations et institutions. Méphisto et son unité spéciale reviennent durant la « nuit profonde » avec la bonne nouvelle que tout a été réglé. Faust, subitement inquiet, demande où ces vieilles personnes ont été déplacées – et apprend que leur maison a été rasée par un incendie et qu'elles ont été tuées. Faust est atterré et indigné, précisément comme il l'était au sujet de Gretchen. Il proteste qu'il n'a jamais parlé de violence ; il traite Méphisto de monstre et le renvoie. Le prince des ténèbres prend congé avec élégance, en gentleman ; mais il rit avant de partir. Faust a fait croire, aux autre comme à lui-même, qu'il pourrait engendrer un monde nouveau en gardant les mains propres ; il n'est toujours pas prêt à accepter la responsabilité de la souffrance humaine et la mort qui débarrasse le chemin. D'abord, il a sous-traité tout le sale boulot de développement ; à présent, il s'en lave les mains, et désavoue le sous-traitant une fois que tout est fini. Il apparaît que le processus même du développement, alors qu'il transforme un désert en un espace physique et social florissant, recrée le désert à l'intérieur du développeur lui-même. Ainsi opère la tragédie du développement.

Mais il y a encore un élément de mystère à propos du méfait de Faust. Pourquoi le fait-il, en définitive ? A-t-il vraiment besoin de cette terre, de ces arbres ? Pourquoi sa tour d'observation est-elle si importante ? Et pourquoi ces vieilles personnes sont-elles si menaçantes ? Méphisto n'y voit aucun mystère : « il y a longtemps qu'est arrivé ce qui arrive ici / Car il y a déjà eu la vigne de Naboth » [11286–11287]. Méphisto, en évoquant le péché du roi Ahab, dans *Rois* I, 21, rappelle qu'il n'y a rien de neuf dans la politique d'acquisition de Faust : que la volonté narcissique de pouvoir sévisse le plus chez les plus puissants est la plus vieille histoire du monde. Il a sans aucun doute raison : Faust se laisse en effet emporter toujours davantage par l'arrogance du pouvoir. Mais il y a un autre mobile au meurtre, qui ne provient pas tant de la personnalité de Faust que d'une pulsion collective et impersonnelle qui semble endémique à la modernisation : la propension à créer un environnement homogène, un espace totalement modernisé, où tout ce qui rappelait le vieux monde a disparu sans laisser de trace.

Souligner ce besoin moderne omniprésent ne fait cependant qu'augmenter le mystère. Nous sommes condamnés à trouver sympathique la haine de Faust pour le monde gothique clos, répressif et vicieux où il a débuté – le monde qui a détruit Gretchen, et elle ne fut pas la seule. Mais à ce point précis de l'histoire, où il se laisse obséder par Philémon et Baucis, il a déjà porté au monde gothique un coup mortel : il a fondé un nouveau système social animé et dynamique, un système tourné vers la libre activité, la haute productivité, le commerce au long cours et les échanges cosmopolites, l'abondance pour tous ; il a cultivé une classe de travailleurs libres et entreprenants qui aiment leur nouveau monde, qui risqueront leur vie pour lui, qui sont disposés à opposer à toute menace la force et l'esprit de leur communauté. Il est clair, dès lors, qu'il n'y a pas de réel danger de réaction. Pourquoi donc Faust est-il menacé par les plus infimes traces du vieux monde ? Goethe expose avec une pénétration extraordinaire les craintes les plus profondes du développeur. Ce vieux couple, comme Gretchen, incarne ce que le vieux monde a à offrir de meilleur. Ils peuvent bien être trop vieux, trop têtus, peut-être aussi trop stupides pour s'adapter et avancer ; mais ce sont de belles personnes, le sel

de la terre où ils se trouvent. C'est leur beauté et leur noblesse qui embarrassent tant Faust.

Sous mes yeux, mon empire est infini,
Dans mon dos, le déplaisir me nargue
[11153–11154]

Il en vient à penser qu'il est terrifiant de regarder en arrière, de regarder le vieux monde en face.

Et si je souhaitais me reposer là-bas,
Ces ombres étrangères me feraient horreur
[11159–11160]

S'il s'arrêtait, quelque chose d'obscur dans l'ombre pourrait bien le rattraper.

La petite cloche sonne et j'enrage.
[11257–11258]

Ces cloches d'église sont bien sûr le son de la culpabilité et de la perte, et de toutes les forces sociales et psychiques qui ont détruit la fille qu'il aimait : qui pourrait le blâmer de vouloir réduire pour toujours ce son au silence ? Pourtant, les cloches d'église furent aussi le son qui le rappela à la vie alors qu'il s'apprêtait à mourir. Il y a dans ces cloches et ce monde davantage de lui que Faust n'aimerait le penser. Le pouvoir magique de ces cloches lui a permis, le matin de Pâques, de renouer avec son enfance. Sans ce lien vital avec son passé, la source principale de spontanéité et de plaisir dans sa vie, il n'aurait jamais développé la force intérieure de transformer le présent et le futur. Mais dès lors qu'il a fondé toute son identité sur la volonté de changement, et sur son pouvoir d'accomplir cette volonté, ce lien avec son propre passé le terrifie.

Le tintement de la petite cloche, le parfum des tilleuls
Me cernent comme dans une église ou dans un caveau.
[11253–11254]

Pour le développeur, cesser d'avancer, se reposer à l'ombre, se laisser happer par les anciens, c'est la mort. Et pourtant, pour un homme tel que lui, travaillant sous la pression explosive du développement, accablé par la culpabilité qui en découle, le son des cloches doit résonner comme une promesse de félicité. Précisément parce que Faust trouve

les cloches si douces, les bois si charmants, sombres et profonds, il s'efforce de les éradiquer.

Les commentateurs du *Faust* de Goethe saisissent rarement la portée dramatique et humaine de cet épisode. Il est en fait central à la perspective historique de l'auteur. La destruction de Philémon et Baucis par Faust se révèle ironiquement être le point culminant de sa vie. En tuant le vieux couple, il prononce une sentence de mort contre lui-même. Une fois qu'il a effacé toute trace d'eux et de leur monde, il n'a plus rien à faire. Il est prêt désormais à prononcer les mots qui scellent sa vie dans l'accomplissement et le livrent à la mort : *Verweile doch, du bist so schön !* Pourquoi Faust devrait-il mourir maintenant ? Goethe en réfère pour cela non seulement à la structure de *Faust* II, mais aussi à toute la structure de l'histoire moderne. Paradoxalement, une fois que son développeur a détruit le monde prémoderne, il a détruit toute sa raison d'être dans le monde. Dans une société totalement moderne, la tragédie de la modernisation – y compris son héros tragique – touche naturellement à sa fin. Une fois que le développeur a dégagé le chemin, il devient lui-même un obstacle et doit disparaître. Il apparaît que Faust était plus proche de la vérité qu'il ne le savait : les cloches de Philémon et Baucis sonnaient pour lui, après tout. Goethe nous montre comment la catégorie des personnes obsolètes, si centrale dans la modernité, engloutit l'homme qui lui donna vie et puissance.

Faust comprend presque sa propre tragédie – presque, mais pas tout à fait. Alors qu'il se trouve sur son balcon à minuit et contemple les ruines fumantes qui seront déblayées pour la construction au matin, la scène change subitement et abruptement : du réalisme concret du chantier, Goethe nous plonge dans l'ambiance symboliste du monde intérieur de Faust. Soudainement, quatre femmes spectrales vêtues de gris planent dans sa direction et se présentent : le Manque, la Faute, la Détresse et le Souci. Le programme de développement faustien a banni toutes ces forces du monde extérieur, mais elles s'insinuent dans son esprit, revenant sous forme fantomatique. Faust est troublé mais inflexible, et il éconduit les trois premiers spectres. Mais le quatrième, le plus indistinct et le plus profond, le Souci, continue de le hanter. Faust dit : « Ma lutte ne m'a pas encore frayé la voie de la liberté. » [11403]

Il veut dire par là qu'il est encore assailli par la sorcellerie, la magie, les esprits de la nuit. Pourtant ce qui menace la liberté de Faust ne tient pas tant de la présence de ces forces obscures, mais de l'absence qu'il leur impose sans délai. Son problème est de ne pouvoir regarder ces forces en face et vivre avec elles. Il s'est attaché de toute sa puissance à créer un monde sans besoin, sans manque, ni détresse. Il ne ressent aucune culpabilité, aucune douleur pour Philémon et Baucis, même s'il est attristé. Il ne peut cependant bannir le souci de son esprit. Ce qui pourrait se transformer en source de force intérieure, si seulement il pouvait l'affronter. Mais il est incapable de faire face à ce qui viendrait ternir l'éclat de sa vie et de ses œuvres. Faust congédie le souci de son esprit, de même qu'il vient de congédier le diable. Mais avant de prendre congé, elle le rend aveugle d'un simple souffle. Puis, à son contact, il apprend qu'il a toujours été aveugle : c'est de son obscurité intérieure qu'ont jailli toutes ses visions et actions. Le souci, qu'il ne pouvait tolérer, l'a atteint au plus profond, bien plus qu'il est à même de le comprendre. Lui a détruit ces anciens ainsi que leur petit monde – le monde de sa propre enfance – afin que la portée de sa vision et de son action soit infinie. À la fin, tout ce qu'il voit est l'infinie Mère La Nuit, dont il a refusé d'affronter le pouvoir.

La soudaine cécité de Faust lui confère, en sa dernière scène sur terre, une grandeur antique et mythique : il apparaît l'égal d'Œdipe et de Lear. Mais il est un héros typiquement moderne et sa blessure ne le conduit qu'à diriger plus durement ses travailleurs comme lui-même, pour achever rapidement le travail :

> La nuit profonde semble pénétrer plus profondément ;
> À l'intérieur, cependant, luit une brillante lumière.
> Ce que j'ai conçu, je vais me hâter de l'accomplir :
> Seule pèse la parole du seigneur.
> [11499–11502]

Et ainsi vont les choses. C'est à ce point, dans le bruit de la construction, qu'il se déclare pleinement vivant, et dès lors prêt à mourir. Même dans l'obscurité, sa vision et son énergie continuent de prospérer ; il continue à s'appliquer à la tâche, développant le monde qui l'entoure, et lui-même jusqu'à la toute fin.

Épilogue : l'âge faustien et pseudo-faustien

De qui est-ce la tragédie ? Où a-t-elle sa place dans la longue l'histoire de l'ère moderne ? Si nous essayons de situer le type particulier d'environnement moderne créé par Faust, nous pouvons de prime abord être perplexes. La comparaison la plus évidente semble l'immense essor industriel de l'Angleterre depuis les années 1760. Lukács établit un tel lien, et affirme que le dernier acte de *Faust* est une tragédie du « développement capitaliste » dans sa première phase industrielle [14]. Le problème avec ce scénario est que, quand on prête attention au texte, les motivations et les buts de Faust sont clairement non capitalistes. Le Méphisto de Goethe, opportuniste à l'affût, chantre de l'égoïsme et doué d'une sympathique absence de scrupules, correspond assez bien au type de l'entrepreneur capitaliste ; le Faust de Goethe en est pourtant très éloigné. Méphisto met constamment l'accent sur les occasions de profit dans les plans de développement faustiens ; Faust lui n'en a cure. Lorsqu'il révèle ainsi son intention :

> À bien des millions j'ouvre des espaces
> Où habiter, non, certes, en lieu sûr, mais actifs et libres.
> [11563–11564]

Il est clair qu'il n'est pas en train de bâtir pour son profit à court terme, mais plutôt pour le futur de l'humanité à long terme, par égard pour la liberté et le bonheur publics, qui ne viendront à maturité que longtemps après sa disparition. Si l'on s'emploie à jeter le projet faustien dans le lit de Procuste de la quintessence capitaliste, on élague ce qu'il a de plus noble et de plus original, et, au surplus, ce qui le rend véritablement tragique. Selon Goethe, les plus profondes horreurs du développement faustien proviennent de ses visées les plus honorables et de ses réalisations les plus authentiques.

Pour resituer les visions et les projets de Faust dans l'époque du dernier Goethe, il faut moins viser les réalités économiques et sociales de cette époque que ses rêves radicaux et utopiques ; moins le capitalisme de cette époque que son socialisme. À la fin des années 1820, composant alors les dernières sections de Faust, Goethe comptait parmi ses lectures favorites le journal parisien *Le Globe*, l'un des

14 *Ibid.*, p. 262 sqq.

organes du mouvement saint-simonien, où le mot *socialisme* fut forgé, juste avant la mort du dramaturge en 1832[15]. Ses *Conversations avec Eckermann* sont pleines de mentions admiratives des jeunes rédacteurs du *Globe*, parmi lesquels de nombreux savants et ingénieurs, qui semblent avoir apprécié Goethe autant que ce dernier les apprécia. Le *Globe*, à l'instar de toutes les publications saint-simoniennes, se caractérisait par un flux continu de propositions pour des projets de développement à très grande échelle et de grande envergure. Ces projets excédaient à la fois les capacités financières et l'imagination des capitalistes du début du XIXe siècle qui se tournaient en premier lieu vers l'entrepreneur individuel et s'intéressaient à la conquête rapide des marchés et la recherche de profits immédiats (particulièrement en Angleterre, où le capitalisme était alors le plus dynamique). Ces capitalistes ne se préoccupaient pas davantage des avancées sociales que le développement d'ensemble était censé, selon les saint-simoniens, apporter : des emplois réguliers et des revenus décents pour « la classe la plus nombreuse et la plus pauvre », l'abondance et le bien-être pour tous, de nouveaux modes de communauté opérant la synthèse entre l'organicisme médiéval et l'énergie et la rationalité modernes.

Il n'est pas très surprenant que les projets saint-simoniens aient été presque universellement rejetés comme « utopiques ». Mais ce fut précisément cet utopisme qui captiva l'imagination du vieux Goethe. Le voici, en 1827, intarissable sur les propositions pour un canal à Panama, et emballé par la perspective d'une splendide opportunité pour l'Amérique :

15 Sur ce mouvement fertile et fascinant, les travaux les plus intéressants en anglais sont F. Manuel, *The New World of Henri Saint-Simon* (1956), Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1963 et *The Prophets of Paris* (1962), New York, Harper Torchbooks, 1965, chapitres III et IV. Cf. aussi l'étude classique de Durkheim de 1895, *Le Socialisme*, Paris, PUF, 2011, qui met en évidence la composante saint-simonienne dans la théorie et la pratique de l'État-providence du XXe siècle, et les commentaires pénétrants de L. Coser, *Men of Ideas*, New York, Free Press, 1965, p. 99–109 ; G. Lichtheim, *The Origins of Socialism*, New York, Praeger, 1969, p. 39–59, 235–244 ; T. Zeldin, *Histoire des passions françaises,* t. I : *Ambition et amour* (1973), Paris, Éd. Recherches, 1978, p. 105 et t. IV : *Colère et politique* (1973), Paris, Éd. Recherches, 1979, p. 83–95, 223.

> Toutefois, je serais bien étonné si les États-Unis se laissaient échapper un tel ouvrage. Il est à prévoir que ce jeune État, dans sa marche résolue vers l'ouest, dans trente ou quarante ans aura pris en sa possession et peuplera aussi les vastes territoires situés au-delà des montagnes Rocheuses.

Regardant encore plus loin, Goethe est convaincu que « sur toute la côte du Pacifique, où précisément la nature elle-même a formé les ports les plus spacieux et les plus sûrs, s'élèveront peu à peu d'importantes cités commerciales pour le transit d'un vaste service d'échanges entre la Chine de même que l'Inde d'une part, et les États-Unis de l'autre ». Avec l'apparition d'une sphère d'activité transpacifique, « il ne serait pas seulement souhaitable, mais nécessaire […] [d'établir] entre les côtes occidentales et orientales de l'Amérique du Nord des rapports plus rapides ». Un canal entre les mers, que ce soit à Panama ou plus loin au nord, jouera un rôle directeur dans ce développement : « Tout cela est réservé à l'avenir, et à celui qui sera doué d'un grand esprit d'entreprise. » Goethe est certain qu'« il en résulterait pour l'humanité civilisée ou non civilisée d'incalculables conséquences ». Il rêve : « J'aimerais vivre assez pour le voir, mais ce n'est pas possible. » (Il a soixante-dix-huit ans, il lui reste 5 années à vivre.) Goethe évoque ensuite deux projets de développement énormes, aussi au nombre des favoris des saint-simoniens : un canal raccordant le Danube au Rhin, et un autre traversant l'isthme de Suez.

> Oui, je voudrais vivre assez pour voir s'effectuer ces trois grands travaux, et il vaudrait bien la peine que pour l'amour de ceux-ci je me maintinsse encore une cinquantaine d'années sur cette terre [16].

Nous voyons Goethe transformer les propositions et les programmes saint-simoniens en vision poétique, une vision réalisée et mise en scène dans le dernier acte de *Faust*.

Goethe synthétise ces idées et espoirs dans ce que j'appelle le « modèle faustien » du développement. Ce modèle place en priorité les gigantesques projets énergétiques et de transport à échelle

16 C. Roëls (éd.), *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 495–496.

internationale. Il tend moins aux profits immédiats qu'au développement à long terme des forces productives, qui, selon lui, produiront en définitive les meilleurs résultats pour tout le monde. Au lieu de laisser les entrepreneurs et les travailleurs se disperser en activités partielles, fragmentaires et concurrentielles, il s'efforce de les intégrer toutes. Il opère une nouvelle synthèse des puissances privée et publique, symbolisée par l'union de Méphistophélès, prédateur et pirate qui se charge de la plus grande part du sale boulot, et de Faust, planificateur public qui conçoit et dirige le travail d'ensemble. Il offre un rôle mondial-historique enthousiasmant et ambigu à l'intellectuel moderne (que Saint-Simon appelait « l'organisateur », bien que je lui aie préféré le nom de « développeur ») capable de rassembler des ressources matérielles, techniques et spirituelles, et les transformer en nouvelles structures de la vie sociale. Finalement, le modèle faustien introduit un nouveau mode d'autorité, autorité issue de la capacité du dirigeant à satisfaire chez ses contemporains modernes le besoin permanent d'un développement aventureux, ouvert et sans cesse renouvelé.

Bien des jeunes saint-simoniens du *Globe*, brillants innovateurs dans la finance et l'industrie, finirent par tirer leur épingle du jeu, en particulier sous Napoléon III. Ils organisèrent le système des chemins de fer français ; fondèrent le Crédit mobilier, une banque d'investissement internationale destinée à financer l'industrie mondiale naissante de l'énergie ; et réalisèrent l'un des rêves les plus chers à Goethe, le canal de Suez. Mais leur style et les dimensions de leurs projets furent en général raillés, en ce siècle où le développement était fragmenté et entre les mains du privé : les gouvernements se cantonnaient à l'arrière-plan (et dissimulaient souvent leur activité économique), et l'initiative publique, la planification de long terme et le développement régional systématique étaient laissés de côté, tenus pour des reliques de l'âge méprisé du mercantilisme. Ce n'est qu'au xx^{e} siècle que le développement faustien a pris sa pleine mesure. Ses manifestations les plus frappantes dans le monde capitaliste se manifestent dans la prolifération d'« autorités publiques » et de superinstitutions destinées à réaliser d'immenses projets de construction, en particulier dans le transport et l'énergie : canaux et chemins de fer,

ponts et autoroutes, barrages et systèmes d'irrigation, implantations de centrales hydroélectriques, réacteurs nucléaires, nouvelles villes, exploration spatiale.

Au cours du dernier demi-siècle, et particulièrement depuis la Seconde Guerre mondiale, ces institutions publiques ont fait naître un « nouvel équilibre entre pouvoir public et pouvoir privé » qui a constitué une force cruciale dans le succès et la croissance capitalistes [17]. Des développeurs faustiens aussi divers que David Lilienthal, Robert Moses, Hyman Rickover, Robert McNamara et Jean Monet ont utilisé cet équilibre pour rendre le capitalisme contemporain beaucoup plus créatif et résistant que le capitalisme d'il y a un siècle. Mais le développement faustien a été une force tout aussi puissante pour les États et les économies socialistes apparus depuis 1917. Thomas Mann, écrivant en 1932, au milieu du premier plan quinquennal soviétique, avait raison de placer Goethe au point nodal où « l'esprit bourgeois s'élève […], si l'on veut bien prendre le mot en un sens assez général et le vider de tout contenu doctrinaire, au communisme [18] ». Nous pouvons trouver des visionnaires et des autorités partout au pouvoir dans le monde contemporain, à la fois dans les pays capitalistes d'État et sociaux-démocrates les plus avancés et dans des dizaines de nations qui, indépendamment de leur idéologie dominante, se pensent comme « sous-développées », et qu'un développement rapide et audacieux est leur priorité numéro un. L'environnement particulier qui composait le décor du dernier acte de Faust – l'immense chantier s'étendant sans limites dans toutes les directions, changeant constamment et contraignant les personnages principaux eux-mêmes au changement – est devenu la scène sur laquelle à notre époque se joue l'économie mondiale. Faust le développeur, encore seulement marginal dans le monde de Goethe, trouverait pleinement sa place dans le nôtre.

17 A. Shonfield, *Le Capitalisme d'aujourd'hui. L'État et l'Entreprise* (1965), Paris, Gallimard, 1969, voit le rôle de premier plan que jouent les autorités publiques et leur capacité de planification de long terme coordonnée à échelle internationale comme l'ingrédient principal du succès du capitalisme contemporain.

18 T. Mann, « Goethe représentant de l'âge bourgeois » (1932) in *Noblesse de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 32.

Goethe introduit un modèle d'action sociale autour duquel convergent sociétés avancées et arriérées, idéologies capitaliste et socialiste. Mais Goethe souligne qu'il s'agit d'une convergence terrible et tragique, scellée du sang des victimes, reposant sur leurs ossements, qui prend partout les mêmes formes et les mêmes couleurs. Ce processus de développement que les esprits créatifs du XIXe siècle envisageaient comme une grande aventure humaine est devenu à notre époque une question de vie ou de mort, une nécessité pour chaque pays et chaque société dans le monde. En conséquence, toutes les institutions en charge du développement ont accumulé d'immenses pouvoirs, incontrôlés et bien trop souvent meurtriers.

Dans les pays soi-disant sous-développés, les plans systématiques pour un développement rapide se sont généralement traduits par une répression systématique des masses, sous deux formes, distinctes bien que globalement confondues. Dans la première forme, il s'agit de les pressurer jusqu'à en extraire la dernière goutte de force de travail – « le sang de sacrifices humains de couler / La nuit retentissait de cris de souffrance » que voyait Faust – afin de mettre sur pieds les forces productives et, en même temps, de restreindre drastiquement la consommation de masse, de sorte à dégager un surplus pour le réinvestir dans l'économie. La seconde forme fait intervenir ce qui semble des actes de destruction gratuite – la destruction faustienne de Philémon et Baucis, de leurs cloches et de leurs arbres – non pour une création matérielle utile, mais pour bien marquer symboliquement que la nouvelle société doit brûler tous ses vaisseaux afin d'empêcher tout retour en arrière.

La première génération soviétique, en particulier au cours de l'époque stalinienne, illustre clairement ces deux horreurs. Le premier projet de développement-vitrine de Staline, le canal de la Mer blanche (1931–1933), sacrifia des centaines de milliers de travailleurs, plus qu'assez pour distancier n'importe quel projet capitaliste de son époque. Et Philémon et Baucis incarnent à merveille les millions de paysans qui furent tués entre 1932 et 1934 parce qu'ils se trouvaient

sur le chemin du plan étatique de collectivisation de la terre qu'ils avaient gagnée par la Révolution à peine une décennie plus tôt.

Ce qui rend ces projets pseudo-faustiens plutôt que faustiens, en fait moins des tragédies qu'un théâtre de la cruauté et de l'absurde, est le constat, fait poignant et souvent oublié à l'Ouest, qu'*ils ne fonctionnèrent pas*. L'accord Nixon-Brejnev sur le blé de 1972 devrait suffire à nous rappeler que la tentative stalinienne de collectiviser la terre tua non seulement des millions de gens, mais porta à l'agriculture russe un coup terrible dont elle ne se remit jamais. Comme pour le canal, Staline semble avoir été si résolu à créer un *symbole* de développement hautement visible qu'il poussa et pressa le projet de toutes parts, ce qui ne fit que retarder la *réalité* du développement elle-même. Ainsi les travailleurs et les ingénieurs ne se virent jamais allouer le temps, l'argent ou l'équipement nécessaire afin de construire un canal qui aurait été assez profond et sûr pour des cargos du xx^{e} siècle ; en conséquence, le canal n'a jamais joué aucun rôle dans le commerce ou l'industrie soviétiques. Tout ce qui pouvait apparemment circuler sur le canal furent ces bateaux à vapeur touristiques qui, dans les années 1930, étaient abondamment peuplés d'écrivains soviétiques et étrangers chantant obligeamment les louanges de l'œuvre accomplie. Le canal fut un triomphe de propagande, mais si l'on avait consacré aux travaux eux-mêmes la moitié seulement de l'intérêt porté à la campagne de publicité, il y aurait eu beaucoup moins de victimes et beaucoup plus de développement réel – et le projet aurait été une authentique tragédie, plutôt qu'une farce brutale, dans laquelle des personnes réelles furent tuées par de pseudo-événements [19].

Remarquons que dans les années 1920, avant Staline, il était encore possible de parler des coûts humains du progrès de manière

19 Soljénitsyne consacre l'une de ses pages les plus cinglantes et brillantes au canal. Il montre comment les impératifs techniques du travail furent systématiquement violés depuis le départ, dans l'empressement de prouver au monde que la modernisation pouvait s'accomplir du jour au lendemain par la seule force de la volonté révolutionnaire. Il est particulièrement acerbe quant à l'empressement des écrivains, y compris certains parmi les meilleurs, à accepter et à relayer des mensonges techno-pastoraux, même alors que les corps gisaient sous leurs pieds. *L'Archipel du goulag* (1974), t. II in *Œuvres*, t. V, Paris, Fayard, 2011, p. 74–94.

honnête et consciencieuse. Les histoires d'Isaac Babel, par exemple, sont pleines de ces pertes tragiques. Dans « Froïm Gratch » (refusé par les censeurs), un vieux scélérat falstaffien est tué sommairement par la Tchéka sans raison particulière. Quand le narrateur, membre lui-même de la police politique, proteste, indigné, le tueur répond : « Réponds-moi en tchékiste, réponds-moi en révolutionnaire : à quoi nous aurait servi cet homme dans la société future ? » Le narrateur désespéré est incapable de la moindre répartie, mais se promet à coucher sur le papier sa vision des vies imparfaites mais bonnes détruites par la Révolution. Cette histoire, bien que située dans le passé récent (la guerre civile), constituait une prophétie terrible et juste du futur, y compris celui de Babel lui-même [20].

Ce qui rend le cas soviétique particulièrement affligeant est que ses énormités pseudo-faustiennes ont été extrêmement influentes pour le Tiers monde. Tant de classes dirigeantes contemporaines, des colonels de droite aussi bien que des commissaires politiques de gauche, ont manifesté un penchant fatal (plus fatal à leurs subordonnés, hélas, qu'à eux-mêmes) pour des projets et campagnes grandioses qui incarnent tout le gigantisme et la cruauté de Faust, sans son habileté scientifique et technique, son génie organisationnel, ni sa sensibilité politique aux désirs et besoins réels des gens. Des millions de personnes ont été les victimes de politiques de développement désastreuses, conçues de façon mégalomaniaque, exécutées grossièrement et de manière insensible, qui n'ont en définitive développé presque rien, sinon la fortune et le pouvoir des dirigeants. Les pseudo-Fausts du Tiers monde sont devenus, en une génération à peine, remarquablement aptes à manipuler les images et symboles du progrès – les relations publiques du pseudo-développement sont devenues une industrie mondiale majeure, florissant de Téhéran à Pékin – mais sont demeurés notoirement inaptes à engendrer un réel progrès pour compenser la misère et la dévastation réelles qu'ils apportent. De temps en temps, un peuple parvient à renverser ses

20 I. Babel, « Froïm Gratch » in *Œuvres complètes*, Paris, Le Bruit du temps, 2011, p. 280–285.

pseudo-développeurs – comme ce pseudo-faustien de niveau mondial, le Shah d'Iran. Ensuite, pour un court moment, rarement plus, les gens peuvent prendre en main leur propre développement. S'ils sont malins et chanceux, ils créeront et joueront leurs propres tragédies du développement, jouant à la fois les rôles de Faust et Gretchen et Philémon et Baucis. S'ils manquent de chance, leurs brefs moments d'action révolutionnaire ne les conduiront qu'à de nouvelles souffrances, ne conduisant elles-mêmes absolument nulle part.

Dans les pays industriels plus avancés, le développement a connu des formes plus authentiquement faustiennes. Ici, les tragiques dilemmes posés par Goethe ont conservé une actualité urgente. Il s'est avéré – et Goethe aurait pu le prédire – que sous les pressions de l'économie mondiale moderne le processus de développement doit lui-même poursuivre un développement perpétuel. Lorsque c'est le cas, toutes les personnes, choses, institutions et environnements qui sont innovants et d'avant-garde à un moment historique donné deviendront arriérés et obsolètes à l'instant suivant. Même dans les parties les plus développées du monde, tous les individus, les groupes et les communautés sont soumis à la nécessité constante et implacable de se reconstruire eux-mêmes ; s'ils s'arrêtent pour se reposer, pour être ce qu'ils sont, ils sont balayés. La clause suprême dans le contrat que Faust passe avec le diable – s'il jamais il s'arrête et dit à l'instant : *Verweile doch, du bist so schön*, il sera détruit – s'applique chaque jour à des millions de vies.

Au cours de la génération précédente, même au moment des récessions des années 1970, le processus de développement s'est propagé, souvent à un rythme frénétique, dans les secteurs les plus retirés, isolés et retardés des sociétés avancées. Il a transformé d'innombrables pâturages et champs de maïs en usines chimiques, sièges d'entreprises, centres commerciaux de banlieue (combien d'orangeraies reste-t-il dans le comté d'Orange en Californie ?). Il a transformé des milliers de quartiers urbains en autoroutes et en parkings, en World Trade Center et en Peachtree Plazas, ou en zones désertiques et calcinées (là où, ironie de l'histoire, l'herbe s'est remise à pousser au beau milieu des décombres, alors que de petits groupes de courageux

pionniers jalonnent de nouvelles frontières), voire en contrefaçons de leur propre passé, avec la patine vintage qui fait partie des codes de la *success story* urbaine des années 1970. Depuis les villes industrielles abandonnées de la Nouvelle-Angleterre, en passant par les mines à ciel ouvert ravagées des Appalaches jusqu'au South Bronx et à la tristement célèbre banlieue de Love Canal, l'insatiable développement a semé de spectaculaires dévastations dans son sillage. Les pelles qui faisaient Faust se sentir vivant, et dont le son fut le dernier qu'il entendit en mourant, se sont muées en bulldozers gigantesques que seconde la dynamite. Même les Faust d'hier pourraient se retrouver de nos jours comme Philémon et Baucis, enterrés sous les débris, à l'endroit où ils avaient vécu, tout comme les jeunes et enthousiastes Gretchen d'aujourd'hui sont broyées dans les engrenages ou aveuglées par la lumière.

Dans ces pays industriels avancés, le mythe de Faust a en quelque sorte servi de prisme pour l'interprétation de nos vies et de notre époque au cours des deux dernières décennies. Dans *Érôs et Thanatos*, Norman O. Brown proposait une critique fascinante de l'idéal faustien du développement : « l'inquiétude faustienne de l'homme dans l'histoire montre que la satisfaction de ses désirs conscients ne lui suffit pas ». Brown espérait que la psychanalyse, interprétée de manière radicale, pourrait « offrir […] un moyen de sortir du cauchemar du "progrès" éternel et de l'éternelle insatisfaction faustienne, un moyen de sortir de la névrose humaine, de sortir de l'histoire ». Brown voyait Faust avant tout comme un symbole de l'action et l'angoisse historiques : « l'homme faustien est un homme qui fait l'histoire. » Mais s'il était possible de dépasser d'une certaine façon la répression sexuelle et psychique (comme l'espérait Brown), alors « l'homme serait prêt à vivre au lieu de faire l'histoire ». Alors, « la carrière inquiète de l'homme faustien serait achevée, car il serait satisfait et ne pourrait que s'écrier : "Arrête, instant, tu es si beau !" [*Verweile doch, du bist so schön*.] [21] »

21 N. O. Brown, *Érôs et Thanatos. La Psychanalyse appliquée à l'Histoire* (1959), Paris, Julliard, 1960, p. 32–34, 116.

Comme Marx après le *18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, et le Stephen Dedalus de Joyce, Brown percevait l'histoire comme un cauchemar dont il aspirait à s'éveiller. À ceci près que son cauchemar, contrairement aux leurs, n'était pas une situation historique particulière, mais l'historicité en tant que telle. Cependant, leurs initiatives intellectuelles comme celles de Brown permirent à nombre de ses contemporains d'élaborer une perspective critique sur leur période historique, l'époque tranquillement inquiète d'Eisenhower. Même si Brown affirmait détester l'histoire, s'attaquer à Faust constituait un geste historique très audacieux – de fait, un acte proprement faustien. Comme tel, il préfigurait les initiatives radicales de la décennie à venir et les alimentait.

Faust continua de jouer un rôle symbolique important dans les années 1960. On peut dire que certaines des *journées* et des mouvements radicaux essentiels de la décennie ont été animés par une perspective faustienne. La manifestation massive contre le Pentagone d'octobre 1967 en fut une mise en scène très frappante, immortalisée dans les *Armées de la nuit* de Norman Mailer. Au cours de celle-ci eut lieu un exorcisme symbolique conduit au nom d'un très large et hétéroclite assortiment de divinités connues ou étranges, visant à chasser les démons structurels du Pentagone (selon les exorcistes, le bâtiment une fois affranchi de ce lest, devait léviter et flotter, ou s'envoler). Pour les participants à cet événement remarquable, le Pentagone incarnait l'apothéose de la construction faustienne devenue folle, une construction qui avait mis sur pied les engins de destruction les plus terrifiants du monde. Cette manifestation, ainsi que tout le mouvement pacifiste, constituait pour nous la mise en accusation des visions et desseins faustiens de l'Amérique. Et pourtant elle fut une construction spectaculaire à part entière, l'une des rares occasions qu'eut la gauche américaine d'exprimer ses propres aspirations et dispositions faustiennes. Les étranges ambivalences de toute l'affaire se firent sentir à mesure que nous nous approchions du bâtiment (il semblait que l'on pouvait s'approcher indéfiniment, sans jamais y arriver : c'était un environnement parfaitement kafkaïen) et certaines des petites silhouettes à l'intérieur, encadrées au loin par leurs

fenêtres (les fenêtres sont ultra-faustiennes, d'après Spengler), nous désignaient du doigt, nous faisaient signe et ouvraient même grand les bras pour nous embrasser, comme pour proclamer nos affinités, nous tenter ou nous souhaiter la bienvenue. Bientôt, les matraques et gaz lacrymogènes des soldats marqueraient la distance entre nous ; mais cette clarification, quand elle survint, fut un soulagement, et il y eut quelques moments de trouble avant cela. Mailer pourrait bien avoir eu cette journée à l'esprit lorsqu'il écrivit :

> Nous sommes un âge faustien déterminé à rencontrer le Seigneur ou le Diable avant d'en finir, et le minerai inéluctable de l'authentique est la seule clé de la serrure [22].

Faust occupait une place tout aussi importante dans une autre vision des années 1960, qu'on pourrait qualifier de « pastorale ». Dans celle-ci, son rôle fut précisément d'être envoyé paître. Ses désirs, instincts et aptitudes avaient permis à l'humanité de faire de grandes découvertes et de créer un art magnifique, de transformer l'environnement naturel et humain, et de faire advenir l'économie d'abondance dont les sociétés industrielles avancées venaient de commencer à récolter les fruits. À ce moment-là, par son succès même, « l'homme faustien » s'était cependant rendu lui-même historiquement obsolète. Cet argument fut développé par le biologiste moléculaire Gunther Stent dans un livre appelé *L'Avènement de l'âge d'or.* Stent s'appuya sur les avancées de sa propre discipline, en particulier la découverte récente de l'ADN, pour affirmer que la culture moderne, par ses réalisations, s'était totalement achevée et épuisée, sans but à atteindre. Le développement économique moderne et l'évolution sociale en général étaient de la même façon parvenu en bout de course. L'Histoire nous avait portés à un point où « le bien-être économique [était] acqui[s] », et il n'y avait plus rien de significatif à faire :

22 « A Course in Film-Making » in *New American Review*, n° 12, 1971, p. 241. Sur le Pentagone et ses exorcistes, *Les Armées de la nuit* (1968), Paris, Grasset, 1970, particulièrement aux p. 167–177 ; mes propres souvenirs et méditations sont recueillis dans une première version de cet essai, « Sympathy for the Devil. Faust, the 1960's and the Tragedy of Development » in *(New) American Review*, n° 19, 1974, en particulier les p. 22–40 et 64–75 et M. Dickstein, *Gates of Eden*, *op. cit.*, p. 146–148, 260–261.

> Et ici nous pouvons percevoir une contradiction interne au progrès. Le progrès dépend de l'effort de l'homme faustien, dont le leitmotiv est l'idée de volonté de pouvoir. Mais quand le progrès a été poussé assez loin pour engendrer une ambiance de sécurité pour Tout-le-monde, l'éthos social qui en résulte fonctionne à l'encontre de la transmission de la volonté de pouvoir, dans l'éducation des enfants, et fait dès lors avorter le développement de l'homme faustien.

À travers un processus de sélection naturelle, l'homme faustien était peu à peu expulsé de l'environnement qu'il avait créé.

La jeune génération, qui avait grandi dans ce nouveau monde, ne ressentait clairement aucun désir d'action ou d'accomplissement, de pouvoir ou de changement ; elle ne voulait que dire : *Verweile doch, du bist so schön*, et continuer à le dire jusqu'à la fin des temps. On voit même aujourd'hui ces enfants du futur se promener, chanter, danser, faire l'amour et se défoncer joyeusement sous le soleil californien. La peinture de l'âge d'or selon Lucas Cranach, reproduite par Stent en frontispice de son livre, n'était « rien d'autre qu'une vision prophétique d'un be-in hippie au Golden Gate State Park ».

Le couronnement à venir de l'histoire serait « une période de stase générale » ; l'art, la science, la pensée pourraient perdurer, mais on ne ferait pas grand-chose d'autre que passer le temps et profiter de la vie.

> L'homme faustien de l'âge de fer envisagera avec dégoût la perspective de ses successeurs consacrant leur abondance de loisir aux plaisirs sensuels […] Mais l'homme faustien ferait mieux de se rendre compte de ce que c'est précisément *cet* âge d'or qui est le fruit de ses efforts frénétiques, et que cela ne sert à rien maintenant de vouloir qu'il en soit autrement.

Stent conclut sur une note triste, quasi élégiaque : « des milleniums de pratiques artistiques et scientifiques transformeront finalement la tragicomédie de la vie en happening[23] ». Mais la nostalgie d'une vie

23 G. Stent, *L'Avènement de l'âge d'or. L'Humanité au carrefour de son évolution* (1969), Paris, Fayard, 1973, « Le Phénomène scientifique », 1973 (1969) conçu à l'origine comme cycle de leçons à Berkeley en 1968 et publié par l'American Museum of Natural History (1969), p. 103–109 et 176–182.

faustienne était la plus certaine des marques d'obsolescence. Stent avait voyagé dans le futur, et l'on y jouait[24].

Il est difficile de relire ces pastorales des années 1960 sans ressentir une tristesse nostalgique, non pas tant pour les hippies du passé que pour la conviction quasiment unanime – partagée par ces citoyens bien-pensants qui méprisaient le plus les hippies – que la stabilité de cette vie d'abondance, de loisir et de bien-être était destinée à durer. Il existe en fait de nombreuses continuités entre les années 1960 et 1970, mais l'euphorie économique de cette première époque (John Brooks, évoquant le Wall Street des années 1960, les appelait « les années "à gogo" » !) semble à présent appartenir à un monde entièrement différent. En un temps remarquablement court, l'optimisme confiant fut complètement balayé. La crise énergétique croissante des années 1970, avec tous ses aspects écologiques et technologiques, économiques et politiques, suscita des vagues de désenchantement, d'amertume et de perplexité, confinant parfois à la panique et au désespoir hystérique : un auto-examen culturel éclairé, salutaire et mordant, qui dégénéra pourtant souvent en automutilation et haine de soi morbides.

À ce moment-là, pour de nombreuses personnes, toute l'entreprise de modernisation, vieille de plusieurs siècles, apparaissait comme une erreur désastreuse, un acte maléfique et orgueilleux aux proportions cosmiques. Et la figure de Faust endossait alors un nouveau rôle symbolique, comme le démon qui avait arraché l'humanité à son unité primordiale avec la nature et nous avait propulsés sur la route de la catastrophe. « Il flotte dans l'air un sentiment de désespoir », écrivait en 1973 un anthropologue culturel nommé Bernard James, « un sentiment que […] la science et la technologie ont brutalement projeté l'homme dans un nouvel âge précaire ». Dans ce nouvel âge, « la période de décadence finale de notre monde occidental, le problème est clair. Nous vivons sur une planète surpeuplée et

24 Ce livre connut une semi-résurrection dans les années 1970 lorsqu'il contribua à mettre en forme le discours, et peut-être la sensibilité, du gouverneur de Californie Jerry Brown. Brown en distribua largement des copies parmi ses collaborateurs et y renvoyait les journalistes qui voulaient comprendre ses pensées.

pillée, et il nous faut mettre un terme au pillage ou périr ». Le livre de James avait un titre apocalyptique typiquement années 1970, *La Mort du progrès*. Selon lui, la puissance mortelle à anéantir avant qu'elle n'anéantisse toute humanité, était la « culture du progrès moderne », dont le héros culturel numéro un était Faust. James ne semblait pas tout à fait disposé à dénoncer et à renoncer à toutes les découvertes scientifiques modernes et aux innovations technologiques (il montrait un certain faible pour les ordinateurs). Mais il dit bien que « le besoin de savoir, tel que nous le comprenons aujourd'hui, peut s'avérer un sport culturel mortel », qui devrait être radicalement restreint, sinon aboli intégralement. Après avoir dépeint de possibles désastres nucléaires dans toute leur splendeur, et des formes monstrueuses de guerre biologique et d'ingénierie génétique, James soulignait que de telles horreurs découlaient assez naturellement de « cette soif née en laboratoire de commettre le péché de Faust[25] ». Ainsi le méchant faustien, cher à la revue de BD *Captain America* et aux éditoriaux du *New Yorker* de la fin des années 1970, relevait-il la tête. Il est remarquable de voir que la pastorale à la mode années 1960 et l'apocalypse des années 1970 s'accordent sur ce point : pour que l'humanité l'emporte, pour vivre la bonne vie (1960) ou pour simplement vivre (1970), l'homme faustien doit disparaître.

Pendant les années 1970, alors que s'intensifiait le débat pour savoir si la croissance économique était souhaitable, sur ses limites, et sur les meilleures façons de produire et de conserver l'énergie, les écologistes et les auteurs opposés à la croissance firent de Faust l'« Homme de la croissance » fondamental, prêt à dévaster le monde entier au nom d'une expansion insatiable, sans se demander ou se soucier de l'effet d'une croissance illimitée sur à la nature ou à l'homme. Inutile de dire qu'il s'agit là d'une distorsion absurde de l'histoire de Faust, ramenant une tragédie aux proportions d'un mélodrame (cela ressemble effectivement au spectacle de marionnettes auquel Goethe assista enfant et dont Faust était un personnage). Il me paraît plus important de souligner le vide intellectuel qui

25 B. James, *The Death of Progress*, New York, Knopf, 1973, p. 3, 10, 55, 61.

survient lorsqu'on supprime Faust de la scène. Les divers partisans de l'électricité solaire, éolienne ou hydraulique, de sources d'énergie petites et décentralisées, de « technologies intermédiaires », de « l'économie stationnaire », sont pratiquement tous des ennemis de la planification à grande échelle, de la recherche scientifique, de l'innovation technologique, de l'organisation complexe[26]. Et pourtant, pour n'importe lequel de leurs plans visionnaires soit adopté par un nombre assez important de personnes, il faudrait qu'ait lieu la plus radicale redistribution du pouvoir économique et politique. Et même cela – ce qui signifierait la dissolution de General Motors, Exxon, Con Edison et de leurs semblables, et la redistribution au peuple de toutes leurs ressources – serait seulement le prélude à la plus vaste et à la plus extraordinairement complexe réorganisation de tout ce dont est tissé la vie quotidienne. Cela dit, il n'y a rien de bizarre aux argumentations anticroissance ou proénergies douces en elles-mêmes et elles regorgent certainement d'idées ingénieuses et créatives. Ce qui est étrange, c'est que, étant donné l'ampleur des tâches historiques auxquelles elles font face, elles devraient nous inciter, selon les mots de Schumacher, à « penser petit ». La réalité paradoxale qui échappe à la plupart de ces auteurs est que dans la société moderne, seul le « penser grand » le plus extravagant et systématique peut ouvrir des pistes pour le « penser petit »[27]. Ainsi les partisans de la limitation énergétique, d'une croissance jugulée et de la décentralisation, au lieu de damner Faust, devraient l'accueillir comme un sauveur.

La communauté scientifique nucléaire est le seul groupe contemporain qui ait non seulement fait appel au mythe faustien, mais également compris sa profondeur tragique. Les pionniers de l'atome

26 Cf., par exemple, l'influent E. F. Schumacher, *Small Is Beautiful. Une société à la mesure de l'homme* (1973), Paris, Seuil, 1979 ; L. S. Stavrianos, *The Promise of the Coming Dark Age*, San Francisco, Freeman, 1976 ; L. Kohr, *The Overdeveloped Nations. The Diseconomies of Scales* (1962), New York, Schocken 1977 ; I. Illich, *Toward a History of Needs*, New York, Pantheon, 1977.

27 On trouve cette conception le plus clairement exprimée dans B. Commoner, *L'Encerclement* (1971), Paris, Seuil, 1972 ; *La Pauvreté du pouvoir* (1976), Paris, PUF, 1980 et, plus récemment, *The Politics of Energy*, New York, Knopf, 1979.

qui firent l'expérience du flash aveuglant à Alamogordo (« Dieu du ciel ! Les chevelus ont perdu le contrôle ! ») n'apprirent jamais comment exorciser ce redoutable Esprit de la terre qui avait surgi de la créativité de leurs esprits. Les « scientifiques engagés » de l'après-guerre donnèrent naissance à une sorte de science et de technologie typiquement faustienne, guidée par la culpabilité et le souci, par l'angoisse et la contradiction. Cela venait en contradiction radicale avec l'approche scientifique, digne de Pangloss, qui, à ce moment-là comme aujourd'hui, était en vigueur dans les cercles dirigeants militaires, industriels et politiques, ceux qui assurent au monde que tout problème est fortuit et transitoire, et que tout va finalement pour le mieux. Au moment où tous les gouvernements mentaient systématiquement à leurs populations à propos des dangers des armes nucléaires et de la guerre nucléaire, ce furent avant tout les vétérans tourmentés du projet Manhattan (Leo Slizard fut le plus héroïque) qui expliquèrent la vérité avec lucidité et qui commencèrent à se battre pour le contrôle civil de l'énergie atomique, pour des limitations des essais nucléaires et pour le contrôle international des armes[28]. Leur projet contribua à maintenir en vie une conscience faustienne, et à réfuter l'affirmation méphistophélique selon laquelle les hommes ne pourraient accomplir de grandes choses dans le monde qu'en réprimant leur culpabilité et le souci d'autrui. Ils montrèrent comment de telles émotions pouvaient conduire à une action susceptible d'être suprêmement créative dans l'organisation de la survie de l'humanité.

Récemment, le débat sur la puissance nucléaire a fait naître de nouvelles métamorphoses de Faust. En 1971, Alvin Weinberg, brillant physicien et administrateur, et directeur pendant plusieurs années du laboratoire d'Oak Ridge, convoqua Faust au point culminant d'un

28 Cette histoire est racontée avec force dramatisation par R. Jungk, *Plus clair que mille soleils* (1956), Paris, Arthaud, 1958 et développée avec une fascinante richesse de détail par A. K. Smith, *A Peril and a Hope. The Scientists' Movement in America 1945–1947*, Cambridge (MA), MIT, 1965. Jungk met particulièrement l'accent sur la connaissance du *Faust* de Goethe qu'avaient les pionniers du nucléaire et sur la conscience de ses terribles implications spécifiques pour eux-mêmes et leur entreprise. Il mobilise habilement aussi le thème de Faust pour interpréter l'ascension, la chute et la rédemption ambiguë de Robert Oppenheimer.

discours très commenté sur les « institutions sociales et l'énergie nucléaire » :

> Nous, les gens du nucléaire, avons conclu un pacte faustien avec la société. D'un côté, nous offrons (avec le surgénérateur nucléaire) une source d'énergie quasiment inépuisable. Mais le prix que nous demandons à la société, c'est à la fois une vigilance et une longévité de nos institutions auxquelles nous ne sommes absolument pas habitués.

Afin de faire durer cette « source presque infinie d'énergie bon marché et propre », les hommes, sociétés et nations du futur auraient à maintenir une « vigilance éternelle » contre de graves dangers, qui pourraient être non seulement technologiques (en fait peut-être les moindres), mais également sociaux et politiques.

Ce livre n'est certes pas l'endroit où débattre les mérites et démérites du pacte nucléaire inquiétant et profondément problématique passé par Weinberg. Mais on peut ici noter ce que ce dernier fait à Faust. Le point décisif est que les scientifiques (« nous les gens du nucléaire ») ne jouent plus le rôle faustien. Au lieu de cela, ils jouent le rôle de celui qui propose le pacte – c'est-à-dire de Méphistophélès, « l'esprit qui toujours nie ! » Une image de soi étrange, profondément ambiguë, peu susceptible de remporter le prix des relations publiques, mais attrayante par sa (sans doute inconsciente) candeur. Mais c'est le corollaire de ce casting qui importe le plus : le protagoniste faustien de Weinberg, qui doit décider d'accepter ou de rejeter le pacte en question, c'est « la société » – c'est-à-dire nous tous. Implicitement, il dit que tous les hommes et femmes modernes finissent par être emportés par la pulsion faustienne pour le développement. Par conséquent, « la société doit faire un choix, et c'est un choix que nous, les gens du nucléaire, n'avons pas le droit de dicter[29] ». Cela signifiait que, quels que

29 « Social Institutions and Nuclear Energy », discours donné devant l'American Association for the Advancement of Science en 1971 et réimprimé dans *Science* n° 7, juillet 1972, p. 27–34. Pour une critique typique, cf. G. Hardin, « Living with the Faustian Bargain », avec la réponse de Weinberg dans *Bulletin of the Atomic Scientists*, novembre 1976, p. 21–29. Plus récemment, à la suite de l'incident de Three Mile Island, cf. l'éditorial « Talk of the Town » in *The New Yorker*, 9 et 23 avril 1979, et divers éditoriaux dans le *New York Times* par Anthony Lewis, Tom Wicker et John Oakes.

soient les pactes faustiens, passés ou pas, nous avons non seulement le droit, mais aussi l'obligation de participer à leur élaboration [30]. Nous ne pouvons pas déléguer la responsabilité du développement à un quelconque panel d'experts – précisément parce que, dans le projet du développement, nous sommes tous experts. Si les cadres scientifiques et technologiques ont accumulé d'immenses pouvoirs dans la société moderne, c'est seulement parce que leurs visions et valeurs ont fait écho aux nôtres, les ont amplifiées et réalisées. Ils ont seulement créé des moyens pour accomplir des fins que le public moderne fait siennes : développement ouvert du soi et de la société, transformation incessante du monde entier, intérieur comme extérieur. En tant que membres de la société moderne, nous sommes responsables des directions dans lesquelles nous « développons », responsables de nos buts et nos réalisations, de leurs coûts humains. Notre société ne sera jamais capable de contrôler ses « puissances souterraines » éruptives, tant qu'elle prétendra que seuls ses scientifiques sont hors de contrôle. L'une des données fondamentales de la vie moderne est que nous sommes tous aujourd'hui des « chevelus ».

Les hommes et femmes modernes en quête de connaissance de soi pourraient bien commencer par Goethe, qui nous a donné avec *Faust* la première tragédie du développement. C'est une tragédie que personne ne veut affronter – ni les pays avancés ou reculés, ni les idéologues capitalistes ou socialistes –, mais que tout le monde continue de rejouer. Les perspectives et les visions de Goethe peuvent nous permettre de comprendre comment ceux qui se laissent séduire par l'aventure de la modernité avec le plus de ferveur peuvent nous en léguer une critique qui soit la plus profonde et la plus achevée. Mais si

30 Malheureusement, l'intuition faustienne de Weinberg perdit la majeure partie de sa puissance, sapée par son autre paradigme essentiel : l'image reprise à l'envi d'un « clergé nucléaire ». Ce saint ordre séculier, dont Weinberg espérait apparemment être le père fondateur, protégerait l'humanité des risques de l'énergie nucléaire et vaincrait pour toujours ses potentialités diaboliques. Weinberg ne comprenait visiblement pas la contradiction radicale entre sa vision faustienne et ses aspirations ecclésiastiques. Une connaissance de *Faust* même minime, et en particulier la façon dont Goethe traite de l'Église et des prêtres, aurait suffi à éclairer cette contradiction.

Faust est une critique, c'est aussi un défi – lancé à notre monde encore davantage qu'à celui de Goethe – consistant à imaginer et à créer de nouveaux modes de modernité, où l'homme n'existera pas pour le développement, mais le développement pour l'homme. Le chantier inachevé de Faust est le terrain agité, mais instable sur lequel nous devons tous nous réapproprier et bâtir nos vies.

Tout ce qui est solide se volatilise : Marx, le modernisme et la modernisation

> La grande industrie amena […] une perturbation violente qui emporta comme une avalanche toute barrière imposée par la nature et les mœurs, l'âge et le sexe, le jour et la nuit […] Le capital était en pleine orgie.
> — *Le Capital*, 1867

> Je suis l'esprit qui toujours nie !
> — Méphistophélès dans *Faust*, 1808

> Autodestruction, innovation !
> — Publicité pour Mobil Oil, 1978

> Accrochée dans la salle de documentation, chez Shearson Hayden Stone, Inc., une carte porte cette citation de Héraclite : « Tout coule et rien ne demeure. »
> — « Shearson Chief Builds a New Wall Street Giant »,
> Article du *New York Times*, 1979

> Ce désordre apparent qui est en réalité le degré le plus élevé de l'ordre bourgeois […]
> — Dostoïevski à Londres, 1862

Nous avons vu comment le *Faust* de Goethe, universellement tenu comme une parfaite expression de la quête spirituelle moderne, trouve son accomplissement – mais aussi sa tragique catastrophe – dans la transformation de la vie matérielle moderne. Nous verrons bientôt comment la véritable force et l'authentique originalité du « matérialisme historique » de Marx tiennent à l'éclairage qu'il offre sur la vie spirituelle moderne. Ces deux auteurs ont en commun une conception nettement plus répandue à leur époque qu'à la nôtre : la

croyance que par « vie moderne » on désigne un tout cohérent. C'est sur cette idée de totalité que repose le jugement de Pouchkine sur *Faust*, « Iliade des temps modernes ». Il postule une unité de vie et d'expérience qui englobe la politique et la psychologie modernes, l'industrie et la spiritualité modernes, les classes dominantes et laborieuses modernes. Ce chapitre tentera de renouer avec cette conception qu'avait Marx de la vie moderne comme un ensemble et de la reconstituer.

Il faut remarquer que cette idée de complétude va à contre-courant de la pensée contemporaine. La façon actuelle de penser la modernité se divise en deux compartiments, hermétiquement isolés l'un de l'autre : la « modernisation » pour les sciences économiques et la politique, le « modernisme » pour l'art, la culture et la sensibilité. Si nous essayons de situer Marx dans ce dualisme, on découvre sans surprise que la littérature sur la modernisation lui fait la part belle. Même les auteurs qui prétendent le réfuter reconnaissent en général son travail comme une source principale et un point de référence du leur[1]. D'autre part, Marx est totalement ignoré par la littérature sur le modernisme. L'on fait souvent remonter la culture et la conscience modernistes à sa génération, la génération des années 1840 – celle de Flaubert, Baudelaire, Wagner, Kierkegaard, Dostoïevski – mais Marx lui-même ne se voit même pas attribuer une branche de l'arbre généalogique. S'il est quand même mentionné parmi ces gens, c'est comme repoussoir, ou parfois comme une survivance d'un âge précédent et plus innocent – disons, les Lumières –, dont le modernisme a censément détruit les visions claires et les valeurs solides. Certains auteurs (comme Vladimir Nabokov) présentent le marxisme comme un poids mort qui écrase l'esprit moderniste ; d'autres (comme Georg

1 Cf. W. W. Rostow, *op. cit.* Hélas, la façon dont Rostow rend compte de Marx est brouillonne et superficielle, même pour un adversaire. Un compte-rendu plus perspicace de la relation entre Marx et les études récentes sur la modernisation peut se trouver chez R. C. Tucker, *The Marxian Revolutionary Idea*, chapitre V, New York, Norton, 1969. Cf. aussi S. Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968 et A. Giddens, *Capitalism and Modern Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, particulièrement les parties 1 et 4.

Lukács dans ses années communistes) voient la perspective de Marx comme beaucoup plus sensée, plus saine et plus « réelle » que celle des modernistes ; mais tout le monde semble d'accord pour dire que le modernisme et lui appartiennent à deux mondes distincts[2].

Et pourtant, plus nous prêtons attention à ce que Marx a vraiment dit, moins ce dualisme est pertinent. Prenons une image comme « tout ce qui est solide se volatilise ». L'immense portée et la grandeur visionnaire de cette image, sa puissance extrêmement ramassée et dramatique, ses tonalités vaguement apocalyptiques, l'ambivalence de son point de vue – la chaleur qui détruit est aussi énergie surabondante, débordement de vie –, toutes ces qualités sont censées constituer des marques de fabrique de l'imagination moderniste. Elles sont précisément le genre de choses que nous nous attendons à trouver chez Rimbaud ou Nietzsche, Rilke ou Yeats, quand ce dernier écrivait : « Tout se disloque, le centre ne peut tenir ». En fait, cette image est tirée de Marx, et pas de quelque manuscrit ésotérique de jeunesse qui serait demeuré longtemps inconnu, mais bien du cœur du *Manifeste communiste*. Elle survient à l'apogée de la description marxienne de la « vie bourgeoise moderne ». Les affinités entre Marx et les modernistes se font encore plus claires si l'on prend toute la phrase dont est tirée l'image :

> Tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise, tout ce qui était sacré se trouve profané, et à la fin les hommes sont forcés de considérer d'un œil détrompé la place qu'ils tiennent dans la vie, et leurs rapports mutuels[3].

2 L'unique exception vraiment marquante est Harold Rosenberg. Je suis redevable de trois de ses brillants essais : « Les Romains ressuscités » (1949), réimprimé dans *La Tradition du nouveau*, *op. cit.* ; « The Pathos of the Proletariat » (1949) et « Marxism. Criticism and/or Action » (1956) tous deux reproduits dans *Act and the Actor. Making the Self* (1970), New York, Meridian, 1972. Cf. aussi H. Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Paris, Gallimard, 1962 et *Critique de la vie quotidienne*, t. I et II, Paris, Grasset, 1947/1961 ; O. Paz, *op. cit.* et l'anthologie de Richard Ellman et de Charles Feidelson, *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1965, qui comprend d'amples extraits de Marx.

3 K. Marx, F. Engels, *Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 164–165.

La seconde proposition de Marx, qui proclame la destruction de tout ce qui est sacré, est plus complexe et plus intéressante que la thèse matérialiste conventionnelle du XIXe siècle selon laquelle Dieu n'existe pas. Marx emprunte une dimension temporelle, s'attachant à évoquer un événement historique et traumatique en cours. Il dit que l'aura du sacré fait subitement défaut, et que nous ne pouvons pas nous comprendre nous-mêmes au présent si nous ne faisons pas face à ce qui est absent. La dernière proposition – « et à la fin les hommes sont forcés de considérer […] » – décrit non seulement le face-à-face avec une réalité déroutante, mais le met en acte, l'impose au lecteur, et, en fait, à l'auteur également, puisque « les hommes », *die Menschen*, comme dit Marx, y sont tous embarqués, simultanément sujets et objets du processus généralisé qui fait se volatiliser tout ce qui est solide.

Si l'on s'intéresse à cette vision moderniste « volatile », nous la retrouvons dans tous les travaux de Marx. Elle est un courant souterrain qui s'oppose aux visions marxiennes plus « solides », que nous connaissons si bien. Elle apparaît le plus nettement et le plus intensément dans le *Manifeste*. Là, elle ouvre en effet une perspective entièrement nouvelle sur le texte, cet archétype des manifestes et mouvements modernistes du siècle à venir. Le *Manifeste* exprime certaines des intuitions les plus profondes de la culture moderniste et, en même temps, met en scène certaines de ses contradictions intimes, aussi les plus profondes.

On pourrait raisonnablement s'interroger ici : n'y a-t-il pas déjà plus qu'assez d'interprétations de Marx ? Avons-nous vraiment besoin d'un Marx moderniste, compagnon spirituel d'Eliot, Kafka, Schönberg, Gertrude Stein, Artaud ? Je crois que oui, non seulement parce que sa place est là, mais parce qu'il a quelque chose de particulier et d'important à dire. Marx a autant à nous apprendre du modernisme que celui-ci peut nous renseigner sur Marx. La pensée moderniste, si éclatante quand elle illumine la part obscure de chacun et de chaque chose, recèle ses propres recoins sombres, et Marx peut éclairer ceux-ci d'un jour nouveau. Plus particulièrement il peut éclaircir la relation entre la culture moderniste, l'économie et la société bourgeoises – le monde de la « modernisation » – d'où a surgi cette culture. Nous

verrons que la première et les secondes ont beaucoup plus en commun que ne voudraient le penser les modernistes ou la bourgeoisie. Nous verrons le marxisme, le modernisme et la bourgeoisie pris dans une étrange danse dialectique et si nous nous attachons à leurs pas, nous pourrons apprendre certaines choses importantes au sujet du monde moderne que nous partageons tous.

La vision volatile et sa dialectique

Le *Manifeste* est fameux pour son drame central, le développement de la bourgeoise et du prolétariat modernes, ainsi que la lutte qui les met aux prises. Mais il y a une pièce dans la pièce, une lutte à l'intérieur de la conscience de l'auteur au sujet de ce qui se passe vraiment et du sens de la « grande » lutte. Nous pourrions décrire ce conflit comme une tension entre deux conceptions marxiennes de la vie moderne, la « solide » et la « volatile ».

La première section du *Manifeste*, « Bourgeois et prolétaires », expose une vue d'ensemble de ce qui s'appelle maintenant le processus de modernisation et plante le décor de ce qui sera selon Marx son apogée révolutionnaire. Ici, Marx décrit le cœur institutionnel solide de la modernité. D'abord, il y a l'émergence d'un marché mondial. À mesure qu'il se répand, il absorbe et détruit tous les marchés locaux et régionaux qu'il touche. Production et consommation – et besoins humains – deviennent sans cesse plus internationales et cosmopolites. La portée des désirs et exigences humains excède les capacités des industries locales, qui par conséquent s'effondrent. L'échelle des communications devient mondiale et des mass medias technologiquement sophistiqués apparaissent. Le capital se concentre toujours davantage entre quelques mains. Les paysans et artisans indépendants ne peuvent pas faire concurrence à la production capitaliste de masse, et sont forcés de quitter leur terre et de fermer leurs ateliers. La production se centralise et se rationalise de plus en plus dans des usines hautement automatisées. (La situation n'est pas différente à la campagne, où les fermes devinrent des « usines dans les champs », et les paysans qui ne quittent pas la campagne sont transformés en prolétaires agricoles.) Un grand nombre des pauvres déracinés se

déversent dans les villes, qui croissent de manière presque magique – et cataclysmique – du jour au lendemain. Afin que ces grands changements se déroulent relativement sans accroc, une centralisation légale, fiscale et administrative est nécessaire ; et elle prend place partout où le capitalisme se répand. Les États-nations apparaissent et accumulent un grand pouvoir, bien qu'il soit perpétuellement sapé par la portée internationale du capital. Entretemps, les travailleurs industriels s'éveillent graduellement à une sorte de conscience de classe et s'activent contre l'extrême misère et l'oppression chronique dans laquelle ils vivent. En lisant cela, nous nous trouvons en terre familière ; ces processus se déroulent encore autour de nous, et un siècle de marxisme a contribué à établir un langage dans lequel ils prennent leur signification.

En poursuivant la lecture, cependant, si nous lui accordons toute notre attention, d'étranges choses commencent à se produire. La prose de Marx devient soudainement lumineuse, incandescente ; des images brillantes se succèdent et se mélangent les unes aux autres ; nous sommes emportés par un rythme effréné, une intensité à couper le souffle. Marx n'est pas seulement en train de décrire, mais d'évoquer et de reproduire le rythme désespéré et la cadence frénétique que le capitalisme imprime à toutes les facettes de la vie moderne. Il nous fait sentir que nous participons à l'action, entraînés par le courant, dérivant à toute allure, hors de tout contrôle, à la fois éblouis et menacés par la déferlante. Après quelques pages à ce régime, nous voilà euphoriques, mais perplexes ; nous constatons que les solides formations sociales qui nous entouraient se sont volatilisées. Au moment où les prolétaires de Marx apparaissent enfin, la scène mondiale sur laquelle ils étaient censés jouer leur rôle s'est désintégrée et métamorphosée en quelque chose de méconnaissable, d'irréel, une construction mobile qui bouge et change de forme sous les pieds des acteurs. Tout se passe comme si la dynamique inhérente à la conception volatile avait débordé Marx et l'avait transporté – lui, et les travailleurs, et nous – bien au-delà des limites de son intrigue, jusqu'à un point où son scénario révolutionnaire va devoir être radicalement révisé.

Les paradoxes situés au cœur du *Manifeste* sont manifestes presque dès le début du texte en question : en particulier à partir du moment où Marx commence à décrire la bourgeoisie. « La bourgeoisie », dit-il, « a joué dans l'histoire un rôle éminemment révolutionnaire. » Ce qui est surprenant dans les quelques pages qui suivent, c'est que Marx ne semble pas prêt à enterrer la bourgeoisie, mais à l'encenser. Il rédige un éloge passionné, enthousiaste et souvent lyrique des œuvres, des idées et des réalisations bourgeoises. De fait, dans ce passage, il parvient à encenser la bourgeoisie plus puissamment et plus intensément que les bourgeois n'ont jamais su le faire.

Qu'ont-ils donc fait pour mériter les louanges de Marx ? D'abord, ils ont « montré ce que l'activité humaine est capable de réaliser ». Marx ne veut pas dire qu'ils ont été les premiers à célébrer la *vita activa*, une position activiste vis-à-vis du monde. Il s'agit d'un thème central à la culture occidentale depuis la Renaissance ; au cours du siècle de Marx, à l'âge du romantisme et de la révolution, de Napoléon, de Byron et du *Faust* de Goethe, ce thème a connu des approfondissements et a trouvé des échos renouvelés. Marx lui-même lui fera prendre de nouvelles directions[4], et il continuera d'évoluer jusqu'à notre époque. Pour Marx, ce dont les poètes, les artistes et les intellectuels modernes ont seulement rêvé, la bourgeoisie l'a effectivement réalisé. Ainsi a-t-elle « accompli des merveilles qui sont autre chose que les pyramides égyptiennes, les aqueducs romains, les cathédrales gothiques ; les expéditions qu'elle a menées surpassent de loin les grandes invasions et les croisades ». Son génie de l'activité s'exprime d'abord dans les grands projets de construction physique – usines et manufactures, ponts et canaux, chemins de fer, tous les travaux publics qui constituent l'accomplissement final de Faust – telles sont les pyramides et les cathédrales de l'âge moderne. Il y a ensuite

4 Cf. la conception marxienne d'une « activité pratique-critique, activité révolutionnaire » en 1845 (*Thèses sur Feuerbach*, 1 à 3). Cette conception a suscité une énorme littérature au xx^e^ siècle, à la fois tactique, éthique et même métaphysique, orientée par une quête de synthèse idéale entre théorie et pratique dans le modèle marxiste de la bonne vie. Les auteurs les plus intéressants dans cette veine sont Lukács (particulièrement celui d'*Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*) et Antonio Gramsci.

les immenses mouvements de population – vers les villes, vers les frontières, vers de nouveaux pays – que la bourgeoisie a parfois inspirés, parfois brutalement imposés, parfois financés, et toujours exploités pour le profit. Marx, dans un paragraphe émouvant, suggestif, fait passer le rythme et l'intensité de l'activisme bourgeois :

> Au cours de sa domination de classe à peine séculaire, la bourgeoise a créé des forces productives plus massives et plus colossales que ne l'avaient fait toutes les générations passées dans leur ensemble. Asservissement des forces de la nature, machinisme, application de la chimie à l'industrie et à l'agriculture, navigation à vapeur, chemins de fer, télégraphe électrique, défrichement de continents entiers, canalisation des rivières, populations entières surgies du sol – quel siècle antérieur aurait soupçonné que de pareilles forces de production sommeillaient au sein du travail social ?

Marx n'est ni le premier ni le dernier auteur à célébrer les triomphes de la technologie bourgeoise et de l'organisation sociale moderne. Mais son hymne est particulier, à la fois par ce qu'il souligne et ce qu'il omet. Bien que Marx lui-même se définisse comme matérialiste, il n'est pas intéressé au premier chef par les choses créées par la bourgeoisie. Ce qui lui importe, ce sont les processus, les puissances, les expressions de la vie et de l'énergie humaines : les hommes qui travaillent, se déplacent, communiquent, organisent et réorganisent la nature ainsi qu'eux-mêmes – les nouveaux modes d'activité sans cesse renouvelés que la bourgeoisie fait naître. Marx ne s'éternise pas tellement sur des inventions et innovations pour elles-mêmes (dans la tradition qui court de Saint-Simon à McLuhan et au-delà) ; ce qui le préoccupe est le processus actif et génératif par lequel une chose conduit à l'autre, les rêves se métamorphosent en projets, et les fantasmes en bilans comptables, les idées les plus folles sont prises en compte et mises en œuvre (des « populations entières surgies du sol »), comment elles initient et alimentent de nouvelles formes de vie et d'action.

L'ironie de l'activisme bourgeois, tel que Marx le voit, est que la bourgeoisie est contrainte de s'interdire ses plus riches potentialités,

qui ne peuvent être réalisées que par ceux-là mêmes qui détruisent son pouvoir. Quels que soient tous les merveilleux modes d'activité que la bourgeoisie a fait s'épanouir, la seule activité ayant véritablement un sens aux yeux de ses membres est de faire de l'argent, accumuler du capital, empiler de la survaleur ; toutes leurs entreprises ne sont que des moyens servant cette fin, n'ayant, en eux-mêmes, qu'un intérêt momentané et intermédiaire. Les puissances et les processus à l'œuvre qui signifient tant pour Marx ne sont que de simples sous-produits dans l'esprit de ceux qui les engendrent. Les bourgeois se sont néanmoins institués en classe dominante dont l'autorité repose pour la première fois non sur l'ascendance, mais sur leur activité effective. Ils ont produit de nouvelles conceptions, de nouveaux paradigmes : la bonne vie comme vie d'action. Ils ont prouvé qu'il était possible, à travers l'action organisée et concertée, de changer le monde pour de bon.

Malheureusement, ils se trouvent bien embarrassés de ne pouvoir se permettre de contempler les routes qu'ils ont tracées : ces immenses panoramas peuvent se changer en abîmes. Ils ne peuvent continuer à jouer leur rôle révolutionnaire qu'en niant toute sa portée et toute son importance. Mais les penseurs radicaux et les travailleurs ont toute latitude de voir où mènent ces routes, et de les emprunter. Si la bonne vie est une vie d'action, pourquoi l'éventail des activités humaines devrait-il se limiter à celles qui sont profitables ? Et pourquoi les hommes modernes, qui ont vu ce que l'activité humaine peut provoquer, devraient-ils accepter passivement la structure de leur société telle qu'elle est donnée ? Puisque l'action organisée et concertée peut changer le monde de tant de manières, pourquoi ne pas s'organiser, œuvrer ensemble et combattre pour le changer toujours davantage ? « L'activité révolutionnaire, l'activité pratiquement critique » qui renverse la domination bourgeoise sera une expression des énergies volontaires et volontaristes libérées par la bourgeoisie elle-même. Marx a commencé par faire l'éloge de la bourgeoisie, et non l'enterrer ; mais si sa dialectique fonctionne effectivement, ce seront les vertus qu'il louait chez elle qui finiront par l'enterrer.

La deuxième grande réalisation bourgeoise a consisté à libérer la capacité et la volonté de développement des hommes : capacité et volonté de changement permanent, de bouleversement et de renouveau perpétuels dans chaque modalité de la vie personnelle et sociale. Cette volonté, montre Marx, est partie intégrante des rouages et nécessités quotidiens de l'économie bourgeoise. Quiconque entre dans le périmètre de cette économie se trouve sous la pression de la concurrence implacable, qu'elle provienne du trottoir d'en face ou de l'autre bout du monde. Sous pression, tout bourgeois, du plus petit au plus puissant, est forcé d'innover, simplement pour que ses affaires et lui-même gardent la tête hors de l'eau. Celui qui ne change pas de son propre chef devient une victime passive des changements imposés de manière draconienne par ceux qui dominent le marché. Cela signifie que la bourgeoisie, prise comme un tout, « ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de production ». Mais les forces qui façonnent et entraînent l'économie moderne ne peuvent pas être compartimentées et séparées de la totalité de la vie. Cette intense pression qui s'exerce inexorablement est vouée à déborder et à transformer aussi ce que Marx appelle les « conditions de production » (ou, autrement, les « rapports de production »), et, « donc, l'ensemble des conditions sociales »[5].

Arrivé là, et emporté par la dynamique acharnée qu'il s'efforce de saisir, Marx fait un grand bond créatif :

> Ce qui distingue l'époque bourgeoise de toutes les précédentes, c'est le bouleversement incessant de la production, l'ébranlement continuel de toutes les institutions sociales, bref la permanence de l'instabilité et du mouvement. Tous les rapports sociaux immobilisés dans la rouille, avec leur cortège d'idées et d'opinions admises et vénérées, se dissolvent ; ceux qui les remplacent vieillissent avant même de se scléroser. Tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise, tout ce qui était sacré se

5 Le mot allemand est ici *Verhältnisse*, qui peut se traduire par « conditions », « relations », « rapports », « circonstances », « affaires », etc. En différents endroits de ce texte, ce mot sera traduit de différentes manières, selon ce qui convient le mieux au contexte.

> trouve profané, et à la fin les hommes sont forcés de considérer d'un œil détrompé la place qu'ils tiennent dans la vie, et leurs rapports mutuels.

Où nous situons-nous, nous les membres de la « société bourgeoise moderne » ? Nous nous retrouvons dans d'étranges et paradoxales positions. Nos vies sont contrôlées par une classe dominante qui a un intérêt propre non seulement pour le changement, mais pour la crise et le chaos. « L'ébranlement continuel […] la permanence de l'instabilité et du mouvement », au lieu de subvertir cette société, sert en réalité à la renforcer. Les catastrophes sont transformées en occasions de redéploiement et de renouvellement lucratifs ; la désintégration opère comme force de mobilisation et donc d'intégration. Le seul spectre qui hante véritablement la classe dominante et qui met réellement en danger le monde qu'elle a créé à son image, est ce que les élites traditionnelles (et, en l'occurrence, les masses traditionnelles) ont toujours désiré ardemment : une solide stabilité durable. En ce monde, la stabilité peut seulement signifier entropie, mort lente, quand la seule façon de savoir avec certitude que nous sommes vivants est notre intuition du progrès et de la croissance. Dire que notre société se disloque revient à dire qu'elle est bien vivante.

Quel genre de personnes cette révolution permanente produit-elle ? Pour que les gens, quelle que soit leur classe, puissent survivre dans la société moderne, leur personnalité doit adopter la forme fluide et ouverte de cette société. Les hommes et femmes modernes doivent apprendre à désirer le changement ardemment : non seulement à être ouverts aux changements dans leur vie personnelle et sociale, mais à effectivement les exiger, à activement les rechercher et les mener à bien. Ils doivent apprendre à ne pas regretter avec nostalgie les rapports « immobilisés dans la rouille » du passé, qu'il soit réel ou fantasmé, mais à se réjouir de la mobilité, à prospérer dans le renouvellement, d'aspirer à de futurs développements dans leurs conditions de vie et leurs rapports avec leurs semblables.

Marx intègre cet idéal développementaliste issu de la culture humaniste allemande de sa jeunesse, de la pensée de Goethe et de Schiller et de leurs successeurs romantiques. Ce thème et son

développement, encore très vivant de nos jours – Erik Erikson en est le représentant actuel le plus notable – pourrait bien être la plus profonde et la plus durable contribution allemande à la culture mondiale. Marx est très clair sur ses liens avec ces auteurs, qu'il cite et auxquels il fait allusion en permanence, à eux, et à leur tradition intellectuelle. Mais il comprend, au contraire de la plupart de ses prédécesseurs (à l'exception cruciale du dernier Goethe, l'auteur du *Faust* II), que l'idéal humaniste d'autodéveloppement émerge de la réalité du développement économique bourgeois en train de naître. Ainsi, malgré toutes ses attaques contre l'économie bourgeoise, Marx adhère avec enthousiasme à la structure de personnalité produite par cette économie. Le problème avec le capitalisme est qu'ici comme ailleurs, il détruit les possibilités humaines qu'il crée. Il favorise (en réalité, il force) l'autodéveloppement pour tout le monde, mais les gens ne peuvent se développer que de façon limitée et déformée. Ces traits, ces élans et ces talents que le marché peut utiliser sont jetés (souvent de manière prématurée) dans le développement et farouchement pressurés jusqu'à ce qu'il ne reste rien ; tout le reste, tout ce qui en nous ne se marchande pas, se trouve férocement réprimé, dépérit par manque d'usage, ou est privé de toute chance, ne fût-ce que de voir le jour[6].

Cette contradiction trouvera un heureux et ironique dénouement, dit Marx, car, « à mesure que la grande industrie se développe, la base même sur laquelle la bourgeoise a assis sa production et son approbation des produits se dérobe sous ses pieds ». La vie et l'énergie intérieures du développement bourgeois balaieront la classe qui leur a d'abord donné vie. Nous pouvons voir ce mouvement dialectique aussi bien dans la sphère personnelle que dans le développement économique : dans un système où toutes les relations sont volatiles, comment les formes de vie capitalistes – propriété privée, travail salarié, valeur d'échange, poursuite insatiable du profit – peuvent-elles seules se maintenir ? Là où les désirs et les sensibilités des gens,

6 Le thème du développement universel forcé, mais dévoyé par les impératifs de la concurrence, fut d'abord élaboré par Rousseau dans Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Cf. mon ouvrage, *Politics of Authenticity*, *op. cit.*, en particulier les p. 145–159.

dans chaque classe, sont devenus ouverts et insatiables, accoutumés aux bouleversements permanents dans chaque sphère de la vie, par quoi peuvent-ils être immobilisés dans la rouille de leurs rôles bourgeois ? Plus furieusement la société bourgeoise incite ses membres à croître ou mourir, plus probablement leur croissance la dépassera, plus furieusement ils finiront par se retourner contre elle comme contre une entrave à leur croissance, plus implacablement ils la combattront au nom de la nouvelle vie qu'elle les a forcés à chercher. Ainsi le capitalisme sera-t-il volatilisé par la chaleur de ses propres énergies incandescentes. Après la Révolution, « dans le cours de l'évolution », après que la richesse aura été redistribuée, que les privilèges de classe auront été abolis, que l'éducation aura été rendue gratuite et universelle, et que les travailleurs auront pris le contrôle des modes d'organisation du travail, alors – telle est la prophétie de Marx au point culminant du *Manifeste* – alors enfin « l'ancienne société bourgeoise, avec ses classes et ses conflits de classes, fait place à une association où le libre épanouissement de chacun est la condition du libre épanouissement de tous ». Alors l'expérience de l'autodéveloppement, dégagée des exigences et des aberrations du marché, pourra se poursuivre librement et spontanément. Au lieu du cauchemar que la société bourgeoise en a fait, elle pourra être la source de joie et de beauté pour tous.

Je voudrais m'éloigner un instant du *Manifeste* afin de mettre en évidence combien l'idéal développementaliste est crucial pour Marx, depuis ses premiers écrits jusqu'aux derniers. Son essai de jeunesse sur le « travail aliéné », écrit en 1844, proclame, comme alternative véritablement humaine au travail aliéné, le travail qui rendra l'individu capable de développer « une libre activité physique et intellectuelle [7] ». Dans *L'Idéologie allemande* (1845–1846), le but du communisme est « le développement d'une totalité de facultés [8] ». Car « c'est seulement dans la communauté [avec d'autres que chaque] individu a les moyens de développer ses facultés dans tous les sens ; c'est seulement dans

7 K. Marx, *Manuscrits de 1844*, *op. cit.*, p. 60.
8 K. Marx, *L'Idéologie allemande* (1846), Paris, Éd. Sociales, 1968, p. 103.

la communauté que la liberté personnelle est donc possible[9] ». Dans le premier volume du *Capital*, dans le chapitre sur « Machinisme et industrie moderne », il est essentiel que le communisme transcende la division capitaliste du travail :

> Oui, la grande industrie oblige la société sous peine de mort à remplacer l'individu morcelé, porte-douleur d'une fonction productive de détail, par l'individu pleinement développé qui sache tenir tête aux exigences les plus diversifiées du travail et ne donne, dans des fonctions alternées, qu'un libre essor à la diversité de ses capacités naturelles ou acquises[10].

Cette vision du communisme est incontestablement moderne, d'abord par son individualisme, mais davantage encore par son idéal du développement comme forme de la bonne vie. Ici, Marx est plus proche de certains de ses ennemis bourgeois et libéraux que des partisans traditionnels du communisme, qui, depuis Platon et les Pères de l'Église, ont fait l'apologie du sacrifice personnel, se sont méfiés ou ont méprisé l'individualité, et désiré ardemment ce point en apparence immobile, où toute lutte et tout effort prendront fin. Encore une fois, nous trouvons Marx plus réceptif à ce qui se passe dans la société bourgeoise que les membres de la bourgeoisie et ses sectateurs. Il voit dans la dynamique du développement capitaliste – à la fois le développement de chaque individu et de la société dans son ensemble – une nouvelle conception de la bonne vie : non pas une vie de perfection définitive, non pas l'incarnation d'essences immuables et requises, mais un processus de croissance continue, incessante, ouverte, illimitée. Ainsi espère-t-il panser les plaies de la modernité au moyen d'une modernité plus complète et plus profonde[11].

9 *Ibid.*, p. 94.

10 *Le Capital* in *Œuvres. Économie I*, *op. cit.*, p. 992.

11 Modernité et autodéveloppement dans les écrits tardifs de Marx : dans les *Grundrisse*, les carnets qui fournirent la base du *Capital*, Marx distingue entre « l'époque moderne » ou « le monde moderne » et sa « forme bourgeoise bornée ». Dans la société communiste, l'étroite forme bourgeoise aura « disparu », de telle sorte que la potentialité moderne pourra s'accomplir. Il ouvre cette discussion en contrastant les approches classiques (en particulier aristotéliciennes) et modernes sur l'économie et la société. « C'est ainsi que l'opinion ancienne […] semble d'une grande élévation en regard du monde moderne,

où c'est la production qui apparaît comme la finalité de l'homme, et la richesse comme finalité de la production. »

« Mais, en fait », dit Marx, « une fois que la forme bourgeoise bornée a disparu, qu'est-ce que la richesse, sinon l'universalité des besoins, des capacités, des jouissances, des forces productives des individus, universalité engendrée dans l'échange universel ? Sinon le plein développement de la domination humaine sur les forces de la nature, tant sur celles de ce qu'on appelle la nature que sur celles de sa propre nature ? Sinon l'élaboration absolue de ces aptitudes créatrices, sans autre présupposé que le développement historique antérieur qui fait une fin en soi de cette totalité du développement, du développement de toutes les forces humaines en tant que telles, sans qu'elles soient mésurées à une échelle *préalablement fixée* ? Sinon un état de choses où l'homme ne se reproduit pas selon une déterminité particulière, mais où il produit sa totalité, où il ne cherche pas à rester quelque chose ayant son devenir derrière soi, mais où il est pris dans le mouvement absolu du devenir ? »

En d'autres termes, Marx veut une poursuite vraiment infinie de la richesse pour chacun : non pas la richesse en argent, « la forme bourgeoise bornée », mais la richesse des désirs, expériences, capacités, sensibilités, de transformations et de développements. Le fait que Marx fasse suivre ses formules de points d'interrogation peut suggérer une certaine hésitation quant à cette vision. Marx clôt la discussion en retournant à la distinction entre anciens et modernes modes de vie, anciens et modernes finalités de vie. « C'est pourquoi, d'une part, le puéril monde apparaît comme le plus élevés des deux. Et, d'autre part, il l'est effectivement dans tous les domaines où l'on cherche une figure, une forme close et une délimitation accomplie. Le monde antique est satisfaisant si l'on s'en tient à un point de vue borné ; tandis que tout ce qui est moderne laisse insatisfait, ou bien, s'il apparaît satisfait de soi, est *commun*. » (*Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Éd. Sociales, 2011, p. 446-447.) Dans la dernière phrase, Marx présente sa variation sur le thème du pacte faustien : en échange de la possibilité d'un autodéveloppement infini, l'homme moderne (communiste) abandonnera l'espoir d'une « satisfaction », qui requiert des formes personnelles et sociales fermées, fixes, limitées. La bourgeoisie moderne « est vulgaire et mesquine » parce qu'elle « apparaît satisfaite d'elle-même », parce qu'elle ne saisit pas les possibilités humaines que ses propres activités ont déployées.

Dans *Le Capital*, chapitre XV, le passage cité dans le texte qui finit avec « l'individu pleinement développé » (note 10) commence par une distinction entre « l'industrie moderne » et « sa forme capitaliste », la forme sous laquelle elle apparaît d'abord. « L'industrie moderne ne considère et ne traite jamais comme définitif le présent mode de production. Sa base est donc révolutionnaire, tandis que celle de tous les modes de production antérieurs était essentiellement conservatrice. Au moyen des machines, de procédés chimiques et d'autres méthodes, elle bouleverse avec la base technique de la production les fonctions des travailleurs et les combinaisons sociales du travail, dont elle ne cesse de révolutionner la division établie en lançant sans interruption des masses de capitaux et d'ouvriers d'une branche de production dans une autre. » (*Le Capital*, *op. cit.*, p. 990–991.) À cet endroit, Marx cite dans une note de bas de page le passage du *Manifeste* qui commence par « la bourgeoisie ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de production » et finit par « tout ce qui était solide […] se volatilise » (*Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 164). Ici, comme dans le *Manifeste* et ailleurs, la production et l'échange capitalistes sont la force qui a fait le monde moderne ; maintenant, cependant,

Autodestruction, innovation

On voit à présent pourquoi Marx s'enthousiasme tant au sujet de la bourgeoisie et du monde qu'elle a créé. Il nous faut à présent nous pencher sur quelque chose d'encore plus surprenant : comparé au *Manifeste*, tout le corpus des thuriféraires du capitalisme, d'Adam Ferguson à Milton Friedman, semble extrêmement pâle et amorphe. Ils nous parlent remarquablement peu de ses horizons infinis, de son énergie et son audace révolutionnaires, de sa créativité dynamique, de son côté aventureux et romantique, de sa capacité à rendre les hommes non pas seulement plus prospères, mais plus vivants. La bourgeoisie et ses idéologues n'ont jamais été connus pour leur humilité ou leur modestie, et pourtant, ils semblent étrangement décidés à dissimuler leurs éclairages sous le boisseau. La raison en est, je crois, l'ombre portée par ces lumières, qu'ils ne peuvent pas masquer. Ils en sont vaguement conscients, et cela les effraie et les gêne au point qu'ils préfèreront nier ou méconnaître leur force et leur créativité plutôt que de regarder leurs qualités en face et de faire avec.

De quoi les membres de la bourgeoisie ont-ils peur de voir en eux-mêmes ? Non pas leur tendance à exploiter les gens, de les traiter comme de purs moyens ou (dans une langue plus économique que morale), comme des marchandises. D'après Marx, cela n'empêche pas vraiment la bourgeoisie de dormir. Après tout, c'est ainsi que les bourgeois se traitent les uns les autres, comme d'ailleurs ils se traitent eux-mêmes ; alors pourquoi ne traiteraient-ils pas tous les autres de cette même façon ? Le problème vient en réalité de la prétention à être le « Parti de l'ordre » dans la politique et la culture modernes. Les immenses sommes d'argent et d'énergie investies dans la construction, et le caractère résolument monumental d'une grande partie de cette

le capitalisme est devenu une entrave, un frein à la modernité, et il doit disparaître afin que la révolution permanente de l'industrie moderne continue de se développer et que « l'individu pleinement développé » émerge et prospère.

Veblen relèvera ce dualisme dans *The Theory of Business Enterprise* (1904), New York, Cosimo, 2005, qui fait la différence entre « business » [monde des affaires] étroitement avare et, imbriquée avec lui, une « industrie » ouverte et révolutionnaire. Mais Veblen n'a pas l'intérêt de Marx en ce qui concerne la relation entre le développement de l'industrie et le développement du soi.

construction (de fait, à l'époque de Marx, chaque table, chaque chaise d'un intérieur bourgeois ressemblait à un monument) témoignent de la sincérité et du sérieux de cette prétention. Et pourtant, la vérité de l'affaire, selon Marx, est que chaque chose que construit la société bourgeoise est construite pour être détruite. « Tout ce qui est solide » – des vêtements que nous portons aux métiers à tisser et aux manufactures qui les tissent, aux hommes et aux femmes qui travaillent sur les machines, aux maisons et aux quartiers où vivent les travailleurs, aux entreprises et aux groupes qui exploitent les travailleurs, aux bourgs et aux villes et aux régions entières, et même aux nations qui les rassemblent – toutes ces choses sont faites pour être brisées demain, fracassées ou disloquées, ou pulvérisées, ou volatilisées, de manière à être recyclées ou remplacées la semaine suivante, et le processus entier peut se poursuivre encore et encore, si possible à l'infini, de manière toujours plus profitable.

Le pathétique des monuments bourgeois est que leur force et leur solidité matérielle ne comptent en fait pour rien et qu'ils n'ont pas le moindre poids[12], qu'ils s'envolent comme de frêles roseaux sous l'effet des forces mêmes du développement capitaliste qu'ils célèbrent. Même les bâtiments bourgeois et les travaux publics les plus beaux et impressionnants sont jetables, capitalisés pour une dépréciation rapide et planifiés pour être obsolètes, plus proches, dans leur fonction sociale, des tentes et des campements que des « pyramides égyptiennes, des aqueducs romains, des cathédrales gothiques »[13].

12 Dans le premier chapitre du *Capital*, Marx ne se lasse jamais de réitérer que « la valeur des marchandises est l'exact opposé de la grossière matérialité de leur substance ; pas un atome de matérialité n'entre dans sa composition ».

13 Engels, quelques années à peine avant *Le Manifeste communiste*, dans *La Situation des classes laborieuses en Angleterre* (1845), Paris, Archives Karéline, 2010, s'effrayait de voir que les logements des travailleurs, construits par les spéculateurs pour de rapides profits, étaient conçus pour durer seulement quarante ans. Il ne soupçonnait pas que cela deviendrait l'archétype de la construction dans la société bourgeoise. Ironiquement, même les plus splendides hôtels particuliers des plus riches capitalistes auront disparu en moins de quarante ans, non seulement à Manchester, mais pratiquement dans chaque ville capitaliste, loués ou vendus à des développeurs, abattus par les mêmes insatiables pulsions qui les avaient produits. (La 5e avenue à New York est un exemple marquant, mais de tels exemples modernes se trouvent partout.) En considérant la rapi-

Si l'on regarde au-delà de la sobre scénographie que nous servent les membres de la bourgeoisie, et qu'on s'intéresse à la façon dont ils agissent et œuvrent réellement, on constate que ces solides citoyens raseraient le monde si cela payait. Même si leurs fantasmes de voracité et de revanche prolétarienne font peur à tout le monde, eux-mêmes, par leurs inlassables manœuvres et développement, propulsent des masses d'hommes, de matériaux et d'argent aux quatre coins du monde, et ce faisant minent ou mettent en pièces les fondations de la vie de tout un chacun. Leur secret, un secret qu'ils sont même parvenus à se cacher à eux-mêmes, est que, derrière leurs façades, ils sont la classe dominante la plus violemment destructrice de l'histoire. Toutes ces pulsions anarchiques, démesurées et explosives qu'une génération ultérieure qualifiera de « nihilisme » (des pulsions que Nietzsche et ses disciples imputeront à des traumatismes gigantesques, tels que la mort de Dieu), Marx les inscrit dans le fonctionnement quotidien apparemment banal de l'économie de marché. Il montre que les bourgeois modernes sont des nihilistes accomplis et ce à bien plus vaste échelle que ne peuvent le penser les intellectuels modernes[14]. Mais ces bourgeois se sont aliénés eux-mêmes

dité et la brutalité du développement capitaliste, la véritable surprise n'est pas qu'une si grande part de notre héritage architectural et bâti ait été détruit, mais qu'il y ait encore quelque chose à préserver.

Ce n'est que récemment que des penseurs marxistes ont commencé à explorer ce thème. Le géographe économique David Harvey essaie de montrer en détail comment la destruction intentionnelle répétée de « l'environnement bâti » fait partie intégrante de l'accumulation de capital. Les écrits de Harvey sont amplement répandus ; pour une introduction et une analyse lucides, cf. S. Zukin, « Ten Years of the New Urban Sociology » in *Theory and Society*, juillet 1980, p. 575–601. Ironiquement, les États communistes ont fait beaucoup mieux que les capitalistes pour préserver la substance du passé dans leurs grandes villes : Leningrad, Prague, Varsovie, Budapest, etc. Mais cette politique tient moins au respect pour la beauté et l'accomplissement humain que du désir de gouvernements autocratiques de mobiliser des loyautés traditionnelles en suscitant un sentiment de continuité avec les autocraties du passé.

14 En fait, le terme « nihilisme » apparaît avec la génération de Marx : il fut forgé par Tourgueniev comme devise pour Bazarov, son héros radical dans *Pères et fils* (1861) et élaboré d'une façon bien plus sérieuse par Dostoïevski dans ses *Carnets du sous-sol* (1864) et dans *Crime et châtiment* (1866). Nietzsche explore les origines et les significations du nihilisme de manière extrêmement approfondie dans *La Volonté de puissance* (1888), spécialement dans le Livre III, « Le nihilisme vaincu par lui-même ». On souligne rarement, mais cela vaut la peine

leur propre créativité, car ils ne peuvent supporter de regarder dans l'abîme moral, social et psychique ouvert par leur créativité.

Certaines de ses images les plus frappantes et les plus intenses de Marx nous poussent à contempler cet abîme. Ainsi « la société bourgeoise moderne, qui a fait éclore de si puissants moyens de production et de communication, ressemble à ce magicien, désormais incapable d'exorciser les puissances infernales qu'il a invoquées ». Cette image évoque les esprits du sombre passé médiéval que notre bourgeoisie moderne est censée avoir enterré. Ses membres se présentent eux-mêmes comme terre-à-terre, rationnels, et non magiques ; comme des enfants des Lumières, non pas de l'obscurité. Quand Marx dépeint les bourgeois comme des sorciers – souvenons-nous aussi, leur entreprise « a fait surgir du sol des populations entières », sans parler du « spectre du communisme » –, il désigne les profondeurs qu'eux nient. L'imagerie de Marx projette, ici comme toujours, un sentiment d'émerveillement face au monde moderne : ses puissances vitales sont éblouissantes, bouleversantes, au-delà de tout ce que la bourgeoisie aurait pu imaginer, sans parler de calculer ou de planifier. Mais les images de Marx expriment aussi ce qui doit accompagner tout sentiment d'émerveillement authentique : un sentiment de crainte. Car ce monde miraculeux et magique est aussi démoniaque et terrifiant, basculant sauvagement hors de tout contrôle, menaçant et détruisant aveuglément dans sa procession. Les membres de la bourgeoisie répriment à la fois l'émerveillement et la crainte face à ce qu'ils ont fait : ces possédants refusent de savoir à quel point ils sont

de le faire, que Nietzsche considérait la politique et la science économique modernes comme profondément nihilistes en elles-mêmes. Cf. le chapitre II, « Le problème de la modernité ». Certaines des conceptions et des analyses de Nietzsche y prennent ici une tonalité étonnamment marxiste. Cf. la section 63 sur les conséquences spirituelles, à la fois négatives et positives, du « crédit, [du] commerce universel, [des] moyens de communication » ; section 67 sur le « morcellement de la propriété […] un journal (au lieu de la prière quotidienne), le chemin de fer, le télégraphe, la concentration d'une foule d'intérêts divers dans une même âme qui doit, par surcroît, être très forte et capable d'évoluer ». Mais ces liens entre âme moderne et économie moderne ne sont jamais élaborés par Nietzsche, ni (à de très rares exceptions) repris par ses disciples.

profondément possédés. Ils n'apprennent qu'en des moments de ruine personnelle et générale – c'est-à-dire seulement quand il est trop tard.

Le sorcier bourgeois moderne de Marx descend du Faust de Goethe, bien sûr, mais aussi d'une autre figure littéraire qui hanta l'imagination de sa génération : le Frankenstein de Mary Shelley. Ces figures mythiques, s'efforçant d'étendre les pouvoirs humains à travers la science et la rationalité, déchaînent des puissances démoniaques qui font irruption de manière irrationnelle, au-delà du contrôle humain, avec des effets horrifiants. Dans la seconde partie du *Faust* de Goethe, le pouvoir achevé du monde souterrain, qui en définitive rend le sorcier obsolète, est un système social moderne tout entier. La bourgeoisie de Marx évolue selon cette orbite tragique. Il situe son monde souterrain dans le contexte terrestre et montre comment, dans un million d'usines et de manufactures, de banques et de bourses, les puissances obscures sont à l'œuvre en plein jour, les forces sociales sont conduites en d'effrayantes directions par d'implacables impératifs de marché, impossible à juguler même par le plus puissant des bourgeois. La vision de Marx nous donne un sens personnel de cet abîme.

Ainsi, dans la première partie du *Manifeste*, Marx délimite les polarités qui seront appelées à façonner et animer la culture moderniste au siècle suivant : le thème des désirs et pulsions insatiables, de la révolution permanente, du développement infini, de la création perpétuelle et du renouveau dans chaque sphère de la vie ; et son antithèse radicale, le thème du nihilisme, de la destruction insatiable, de l'anéantissement et de l'engloutissement de la vie, le cœur des ténèbres, l'horreur. Marx montre comment les aspirations et les contraintes de l'économie bourgeoisie instillent ces deux possibilités humaines dans l'existence de chaque homme moderne. Avec le temps, les modernistes produiront tout un ensemble de conceptions cosmiques et apocalyptiques, relevant de la joie la plus intense et du désespoir le plus sombre. Bon nombre d'artistes modernistes, parmi les plus créatifs, seront sous l'influence simultanée des deux, ballotés sans cesse d'un pôle à l'autre : leur dynamique intime calquera et exprimera les rythmes internes qui sont ceux selon lesquels évolue et

existe le capitalisme moderne. Marx nous plonge dans les profondeurs de ce processus de vie, de sorte que nous nous sentons chargés d'une énergie vitale qui magnifie notre être entier – et sommes simultanément pris par des secousses et des convulsions qui menacent à tout instant de nous annihiler. Ensuite, par le pouvoir de son langage et de sa pensée, il tente de nous amener à faire confiance à sa vision, à nous laisser emporter avec lui vers un point culminant tout juste à venir.

Les apprentis sorciers, les membres du prolétariat révolutionnaire, sont voués à arracher le contrôle des forces productives modernes des mains de la bourgeoisie, héritière de Faust et Frankenstein. Quand ce sera fait, ils transformeront ces forces sociales volatiles et explosives en sources de beauté et de joie pour tous, et écriront une fin heureuse pour l'histoire tragique de la modernité. Que cette fin soit effectivement ou pas un jour écrite, le *Manifeste* n'en est pas moins remarquable par la puissance de son imagination, son expression et sa compréhension des possibilités lumineuses et effroyables dont recèle la vie moderne. Outre tous ces autres attributs, il est la première grande œuvre d'art moderniste.

Mais même quand on élève le *Manifeste* au rang de parangon du modernisme, il faut garder à l'esprit que les archétypes servent à caractériser non seulement les vérités et les forces, mais aussi les tensions et pressions internes. Ainsi, aussi bien dans le *Manifeste* que dans ses illustres successeurs, nous voyons que, contre les intentions du créateur, et probablement à son insu, l'idée de révolution et de résolution engendre sa propre critique immanente, et de nouvelles contradictions viennent percer le voile dont cette idée constitue l'étoffe. Même en nous laissant dériver le long du flot dialectique de Marx, nous nous sentons emportés par les courants inconnus de l'incertitude et de l'inquiétude. Nous sommes piégés dans une succession de tensions radicales entre les intentions de Marx et ses intuitions, entre ce qu'il veut et ce qu'il voit.

Prenons par exemple sa théorie des crises : « Les crises […], par leur retour périodique, menacent de plus en plus l'existence de la société bourgeoise. » Dans ces crises récurrentes, « une grande partie, non seulement des produits déjà créés, mais encore des forces

productives existantes, est livrée périodiquement à la destruction ». Marx semble croire que ces crises gêneront toujours davantage le capitalisme, pour finir par le détruire. Et pourtant, sa conception comme son analyse de la société bourgeoise montrent bien que cette société peut prospérer par les crises et les catastrophes : « D'une part, en imposant la destruction d'une masse de forces productives ; d'autre part, en s'emparant de marchés nouveaux et en exploitant mieux les anciens. » Les crises peuvent anéantir les personnes et les entreprises qui sont, par définition du marché, relativement faibles et inefficaces. Elles peuvent faire place nette pour un investissement et un redéploiement nouveaux ; elles peuvent forcer la bourgeoisie à innover, à s'étendre et à combiner plus intensivement et de manière plus ingénieuse que jamais : elles peuvent donc agir comme des sources inattendues de force et de résilience capitalistes. Peut-être, dit Marx, ces formes d'adaptation ne font-elles que « prépare[r] des crises plus générales et plus profondes ». Mais étant donnée la capacité bourgeoise à tirer profit de la destruction et du chaos, il n'y a pas de raison apparente pour que ces crises ne cessent de se poursuivre à l'infini, écrasant personnes, familles, sociétés et villes, mais laissant la vie sociale et le pouvoir bourgeois intacts.

Ensuite, nous pourrions nous arrêter sur la vision marxienne de la communauté révolutionnaire. Ses fondements seront paradoxalement posés par la bourgeoisie elle-même.

> Le progrès de l'industrie, dont la bourgeoisie est le véhicule passif et inconscient, remplace peu à peu l'isolement des travailleurs, né de la concurrence, par leur union révolutionnaire au moyen de l'association.

Les immenses unités productives inhérentes à l'industrie moderne rassembleront pêle-mêle un grand nombre de travailleurs, les forceront à dépendre les uns des autres et à coopérer dans leur travail – la division moderne du travail requiert une coopération complexe à vaste échelle de chaque instant – et ainsi leur enseigneront à penser et agir collectivement. Les liens que tissent en commun les travailleurs, générés incidemment par la production capitaliste, engendreront des institutions politiques militantes, des syndicats qui s'opposeront

et finiront par abattre le cadre privé et individualisant des relations sociales capitalistes. C'est du moins ce que pense Marx.

Et pourtant, si sa conception générale de la modernité est vraie, pourquoi les formes de communauté produites par l'industrie capitaliste seraient-elles plus solides que tout autre produit capitaliste ? Ces collectivités ne pourraient-elles pas se révéler, comme toute chose ici, seulement temporaires, provisoires, construites pour l'obsolescence ? Marx, en 1856, parlera des travailleurs industriels comme étant « autant une invention des temps modernes que les machines elles-mêmes ». Mais s'il en est ainsi, alors leur solidarité, aussi impressionnante soit-elle à un moment donné, peut s'avérer aussi éphémère que les machines qu'ils actionnent ou que les produits qu'ils façonnent. Les travailleurs peuvent se soutenir mutuellement aujourd'hui sur la ligne d'assemblage ou au piquet de grève et se retrouver, demain, éparpillés dans d'autres collectivités avec des statuts différents, selon des procédés et des produits différents, des besoins et des intérêts différents. Encore une fois, les formes abstraites du capitalisme semblent subsister – capital, travail salarié, marchandise, exploitation, survaleur – alors que leurs contenus humains sont jetés dans un flux perpétuel. Comment des liens humains durables pourraient-ils croître sur un terreau aussi friable et changeant ?

Même si les travailleurs construisent effectivement un *mouvement* communiste à même de réussir, et même si ce mouvement engendre une révolution qui réussisse, comment, ballottés par les flots puissants de la vie moderne, parviendront-ils jamais à construire une *société* communiste solide ? Qu'est-ce qui empêchera les forces sociales à la base du capitalisme de volatiliser aussi le communisme ? Si toutes les nouvelles relations deviennent obsolètes avant même de pouvoir se rigidifier, comment la solidarité, la fraternité et l'aide mutuelle peuvent-elles être maintenues en vie ? Un gouvernement communiste pourrait bien tenter d'endiguer le tsunami en imposant des restrictions draconiennes, non seulement sur l'activité économique et l'entreprise (tous les gouvernements socialistes l'ont fait et tous les États-providences capitalistes aussi), mais aussi sur l'expression personnelle, culturelle et politique. Mais dans la mesure où une telle politique était

opérante, ne trahirait-elle pas le but marxiste du libre épanouissement de chacun et de tous ? Marx espérait un communisme qui serait le parachèvement de la modernité ; mais comment le communisme peut-il prendre racine dans le monde moderne sans supprimer les énergies modernes mêmes qu'il se propose de libérer ? D'autre part, s'il donnait libre cours à ces énergies, le flot spontané de l'énergie populaire ne pourrait-il pas balayer cette nouvelle formation sociale [15] ?

Ainsi, par une simple lecture serrée du *Manifeste* et en prenant au sérieux sa conception de la modernité, nous parvenons à de vraies questions au sujet des réponses de Marx. On constate que cet accomplissement que Marx voit au prochain tournant peut prendre du temps, s'il n'arrive jamais ; et nous voyons que, même s'il survient, il pourrait n'être qu'un épisode bref et transitoire, disparu en un instant, obsolète avant de pouvoir prendre racine, balayé par la même vague de changement et de progrès perpétuels qui l'a mis brièvement à portée de main, nous laissant indéfiniment dériver, impuissants. Nous pouvons voir aussi comment le communisme, afin de se maintenir, pourrait étouffer les forces vives, les dynamiques et le développement qui l'ont fait naître, pourrait trahir bien des espoirs qui l'ont rendu digne de se battre pour lui, reproduire sous un nouveau nom les injustices et contradictions de la société bourgeoise. Paradoxalement, dès lors, nous pouvons voir comment la dialectique marxienne de la modernité rejoue le destin de la société qu'elle décrit, engendrant des énergies et idées par lesquelles elle se volatilise elle-même.

La nudité : l'homme sans apprêt

Maintenant que nous avons vu la vision « volatile » de Marx en action, je veux l'utiliser pour expliquer certaines des plus puissantes images du *Manifeste* concernant la vie moderne. Dans le passage ci-dessous, Marx essaie de montrer comment le capitalisme a transformé les

15 Les valeurs, les thèmes critiques et les paradoxes de ce paragraphe sont brillamment développés par les dissidents d'Europe de l'Est appartenant à « l'humanisme marxiste », depuis Kolakowski durant sa période poststalinienne (et préoxonienne) et les penseurs du « printemps de Prague » des années 1960, jusqu'à George Konrad et Alexandre Zinoviev dans les années 1970. Des variations russes sur ce thème seront commentées au chapitre IV.

relations des gens entre eux et avec eux-mêmes. Bien que « la bourgeoisie » soit le sujet de la phrase de Marx – sujet, par ses activités économiques qui apportent les grands changements –, les hommes et femmes de toutes les classes sont l'objet du propos, car ils sont tous affectés :

> Impitoyable, [la bourgeoisie] a déchiré les liens multicolores de la féodalité qui attachaient l'homme à son supérieur naturel, pur ne laisser subsister d'autre lien entre l'homme et l'homme que l'intérêt tout nu, l'inexorable « paiement comptant ». Frissons sacrés et pieuses ferveurs, enthousiasme chevaleresque, mélancolie béotienne, elle a noyé tout cela dans l'eau glaciale du calcul égoïste […] La bourgeoisie a dépouillé de leur sainte auréole toutes les activités jusqu'alors vénérables et considérées avec un pieux respect […] Aux relations familiales, elle a arraché leur voile de touchante sentimentalité ; elle les a réduites à un simple rapport d'argent […] En un mot, à la place de l'exploitation voilée par des illusions religieuses et politiques, elle a mis l'exploitation ouverte, éhontée, directe, dans toute sa sécheresse.

L'opposition de base chez Marx passe ici entre ce qui est ouvert ou nu et ce qui est caché, voilé, vêtu. Cette polarité récurrente de la pensée occidentale et orientale symbolise partout la distinction entre monde « réel » et monde illusoire. Dans la pensée spéculative la plus ancienne comme au Moyen Âge, tout le monde de l'expérience sensible apparaît comme illusoire – le « voile de Maya » hindou – et le monde réel n'est censé être accessible qu'à travers la médiation religieuse ou philosophique. Pour d'autres traditions, la réalité ne sera accessible que dans une existence future après la mort – dans celle de Paul, « nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ».

La transformation moderne, qui commence avec la Renaissance et la Réforme, situe ces deux mondes sur terre, dans l'espace et le temps, peuplés d'êtres humains. Le faux monde est alors vu comme un passé historique, un monde que nous avons perdu (ou sommes en train de perdre), alors que le vrai monde se trouve dans le monde physique et social qui existe pour nous ici et maintenant (ou est en

train de naître). Un nouveau symbolisme émerge alors. Les vêtements deviennent un emblème du mode de vie ancien, illusoire. La nudité en vient à signifier la vérité nouvellement découverte et expérimentée, et l'acte de se dépouiller de ses vêtements devient un acte de libération spirituelle, de devenir réel. La poésie érotique moderne élabore sur ce thème avec une joyeuse ironie, ce dont des générations d'amants modernes ont fait l'expérience. La tragédie moderne explore ses profondeurs effarantes et effrayantes. Marx pense et travaille dans la tradition tragique. Pour lui, les vêtements sont arrachés, les voiles sont déchirés, la mise à nu est violente et brutale, et pourtant, d'une certaine façon, le mouvement tragique de l'histoire moderne est censé culminer en une fin heureuse.

La dialectique de la nudité qui culmine chez Marx est définie au commencement même de l'âge moderne, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. Pour Lear, la vérité nue est ce qu'un homme est forcé d'affronter lorsqu'il a perdu tout ce que les autres pouvaient lui ôter, à part la vie elle-même. On voit comment la famille vorace de Lear, secondé par la vanité aveugle de celui-ci, déchire son voile sentimental. Dépouillé non seulement de son pouvoir politique, mais aussi des signes les plus élémentaires de la dignité humaine, il est jeté dehors au milieu de la nuit, à l'apogée d'une tempête torrentielle et terrifiante. Voilà à quoi se réduit finalement la vie humaine, dit-il : le pauvre solitaire abandonné dans le froid, alors que les méchants et les brutes se réchauffent de toute la chaleur que dispense le pouvoir. Savoir cela nous semble insupportable : « La nature de l'homme ne saurait endurer / Cette violence ni cet effroi ». Mais Lear n'est pas brisé par les rafales glacées de la tempête, pas plus qu'il ne les fuit ; au contraire, il s'expose à la pleine furie de la tempête, la regarde en face et s'affirme lui-même contre elle, même si elle le ballotte et le déchire. Alors qu'il erre avec son bouffon royal [acte III, scène 4], ils rencontrent Edgar, déguisé en fol clochard, complètement nu, apparemment encore plus misérable que lui. « L'homme n'est-il rien de plus que cela ? », demande-t-il. « Tu es la chose elle-même. L'homme sans apprêt… » À présent, au point culminant de la pièce, il déchire sa parure royale

(« Au diable, au diable, choses d'emprunts ») et rejoint le « pauvre Tom » et son authenticité nue. Cet acte, dont Lear pense qu'il l'a jeté au nadir même de l'existence (« un pauvre animal, nu, et fourchu ») se révèle paradoxalement le premier pas vers la pleine humanité, parce que, pour la première fois, il identifie le lien entre lui-même et un autre être humain. Cette identification lui permet d'accroître sa sensibilité et son discernement, de dépasser les limites de l'amertume et de la misère dans lesquelles il s'absorbait. Debout, tremblotant, il se rend compte que son royaume est peuplé de gens dont toute l'existence se consume dans la souffrance, l'abandon sans défense qu'il traverse à ce moment. Au pouvoir, il n'y pensait jamais, mais il élargit à présent sa vision pour les prendre en considération :

> Pauvres miséreux nus, où que vous soyez,
> À souffrir d'être lapidés par cet orage impitoyable,
> Comment vos têtes sans abri, vos flancs sans nourriture,
> Vos haillons criblés de trous et de fenêtres, vous défendront-ils
> Contre un temps pareil ? Oh ! je me suis
> Trop peu préoccupé de cela. Guéris-toi, faste,
> Accepte d'éprouver ce qu'éprouvent les miséreux,
> Afin de pouvoir répandre sur eux ton superflu,
> Et de montrer les Cieux plus justes.
> [Acte III, scène 4]

Ce n'est qu'alors que Lear peut être ce qu'il aspire à être, « roi de la tête aux pieds ». Sa tragédie est que la catastrophe qui le rachète humainement le détruit politiquement : l'expérience par laquelle il accède au titre de roi véritable l'empêche d'en être un. Son triomphe est de devenir quelque chose qu'il n'a jamais envisagé d'être : un être humain. C'est là que son triste sort est illuminé par une dialectique pleine d'espoir. Seul dans le froid, le vent et la pluie, Lear construit une vision et trouve le courage pour rompre avec sa solitude, allant à la rencontre de ses semblables pour se réchauffer mutuellement. Pour Shakespeare, l'atroce réalité nue de « l'homme sans apprêt » est le point à partir duquel il faut s'apprêter, le seul terreau sur lequel la communauté réelle peut croître.

Au XVIIIe siècle, les métaphores de la nudité comme vérité et du dénudement comme découverte de soi prennent un tour politique nouveau. Dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu, les voiles que les femmes perses sont forcées de porter symbolisent toutes les oppressions que les hiérarchies sociales traditionnelles infligent aux gens. Au contraire, l'absence de voiles dans les rues de Paris symbolise un nouveau genre de société où « règnent la liberté et l'égalité » et où, par conséquent, « tout parle, tout se voit, tout s'entend ; le cœur se montre comme le visage [16]. » Rousseau, dans son *Discours sur les sciences et les arts*, dénonce « ce voile uniforme et perfide de politesse » qui couvre son âge et dit que « l'homme de bien est un Athlète qui se plaît à combattre nu : Il méprise tous ces vils ornemens qui géneroient l'usage de ses forces [17]. » Ainsi l'homme nu sera-t-il non seulement un homme plus libre et plus heureux, mais un homme meilleur. Ce credo est mis en application par les mouvements libéraux révolutionnaires qui constituent l'apogée du XVIIIe siècle : en dénudant les hommes des privilèges héréditaires et des rôles sociaux afin qu'ils puissent jouir d'une liberté sans entraves dans l'exercice de leurs puissances, ils seront portés à le faire pour le bien de toute l'humanité. Nous sommes ici face à une frappante absence de préoccupation quant à ce que l'être humain sans apprêt fera ou sera. La complexité et la complétude dialectiques de Shakespeare se sont évanouies et des polarisations étroites ont pris leur place. La pensée contre-révolutionnaire de cette période laisse voir la même perspective, restreinte et aplatie. Voici ce que dit Burke sur la Révolution française :

> Mais à présent, on va nous changer tout cela. Toutes les plaisantes fictions qui allégeaient l'autorité et assouplissaient l'obéissance, qui assuraient l'harmonie des différents aspects de la vie […] vont se dissiper sous l'assaut irrésistible des lumières et de la raison. Toutes les voiles de la décence vont

16 *Les Lettres persanes* (1721), lettres 26, 63, 89. Les thèmes de l'époque, ici esquissés, sont explorés en long et en large dans mon ouvrage, *The Politics of Authenticity*, *op. cit.*

17 *Discours sur les sciences et les arts* (1750), première partie in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 8.

> être brutalement arrachées. Toutes les idées surajoutées […] qui nous viennent du cœur mais que l'entendement ratifie parce qu'elles sont nécessaires pour voiler les défauts et la nudité de notre tremblante nature et pour l'élever à nos propres yeux à la dignité – toutes ces vieilles idées vont être mises au rebut comme on se défait d'une mode ridicule, absurde et désuète[18].

Les *philosophes* imaginaient une nudité idyllique, proposant de nouvelles conceptions de la beauté et du bonheur pour tous. Pour Burke, elle est anti-idyllique, un désastre total, une chute dans le néant, dont rien ni personne ne peut se relever. Burke n'imagine pas que les hommes modernes puissent apprendre quelque chose, comme Lear le fait, d'une vulnérabilité commune face au froid. Leur seul espoir gît dans les mensonges, dans leur capacité à tisser des oripeaux mythiques assez lourds pour masquer l'effroyable connaissance d'eux-mêmes.

Pour Marx, écrivant dans le sillage des révolutions et des réactions bourgeoises, et attendant une nouvelle vague, la symbolique de la nudité et du dévoilement renoue avec la profondeur dialectique que leur donna Shakespeare deux siècles plus tôt. Les révolutions bourgeoises, en déchirant les voiles des « illusions religieuses et politiques » ont mis à nu le pouvoir et l'exploitation, la cruauté et la misère, les exposant comme des plaies ouvertes. En même temps, elles ont fait apparaître et révélé de nouvelles options et de nouveaux espoirs. Contrairement aux gens du commun de toutes les époques, qui ont été sans cesse trahis et brisés par leur dévotion à leurs « supérieurs naturels », les hommes modernes, lavés dans « l'eau glacée du calcul égoïste », sont libres de toute déférence vis-à-vis de maîtres qui les détruisent, plus revigorés qu'engourdis par le froid. Parce qu'ils savent comment, pourquoi et que penser, ils exigeront de leurs patrons et de leurs maîtres des explications claires de ce qu'ils leur font et font pour eux, et ils seront prêts à résister et à se rebeller quand ils n'obtiendront rien en retour.

18 E. Burke, *Réflexions sur la révolution en France* (1790), Paris, Hachette, 1989, p. 97.

L'espoir de Marx est qu'une fois que les hommes sans apprêt de la classe laborieuse seront « forcés de considérer […] la place qu'ils tiennent dans la vie, et leurs rapports mutuels », ils s'assembleront pour surmonter le froid qui les transit tous. Leur union engendrera l'énergie collective qui peut donner naissance à une nouvelle vie collective. L'un des premiers objectifs du *Manifeste* est de montrer l'issue de ce froid, d'alimenter et de concentrer les aspirations communes à une chaleur collective. Parce que les travailleurs ne peuvent s'extirper de l'affliction et de la peur qu'en entrant en contact avec les ressources les plus profondes du soi, ils seront prêts à se battre pour la reconnaissance collective de la beauté et de la valeur du soi. Leur communisme, quand il viendra, apparaîtra comme une sorte de vêtement transparent, qui à la fois tiendra chaud ceux qui le porteront et fera ressortir leur beauté nue, de sorte qu'ils pourront s'identifier eux-mêmes et mutuellement dans tout leur éclat.

Ici, comme si souvent chez Marx, l'image est éblouissante mais la lumière vacille si nous regardons attentivement. Il n'est pas difficile d'imaginer d'autres conclusions à la dialectique de la nudité, moins belles que celles de Marx, mais non moins plausibles. Les hommes et les femmes modernes pourraient bien préférer le pathos et la grandeur solitaires du moi sans fard à la Rousseau, ou le masque politique de Burke et ses réconforts collectifs déguisés, plutôt que la tentative marxienne d'allier le meilleur des deux. En réalité, l'espèce d'individualisme qui méprise et craint les relations avec les autres comme des menaces à l'intégrité du soi, et l'espèce de collectivisme qui cherche à immerger le soi dans le rôle social peuvent s'avérer plus attrayantes que la synthèse marxienne, parce qu'elles sont intellectuellement et émotionnellement plus aisées.

Il y a un autre problème qui pourrait empêcher la dialectique ne fût-ce que de se mettre en marche. Marx croit que les chocs, les bouleversements et les catastrophes de la vie dans la société bourgeoise permettent aux modernes, qui les traversent comme Lear, de découvrir qui ils « sont vraiment ». Mais si la société bourgeoise est aussi volatile que Marx le pense, comment ses membres pourraient-ils jamais élaborer de véritable soi ? Avec toutes les possibilités et

nécessités qui bombardent le soi et toutes les pulsions effrénées qui l'agitent, qui pourrait établir incontestablement lesquelles sont essentielles et lesquelles purement accidentelles ? La nature de l'homme moderne nouvellement dénudé peut s'avérer tout aussi insaisissable et mystérieuse que celle de l'homme ancien et vêtu, peut-être encore plus insaisissable, parce qu'il n'y aura plus aucune illusion au sujet d'un vrai soi sous les masques. Ainsi, avec la communauté et la société, l'individualité elle-même pourrait bien se volatiliser dans l'atmosphère moderne.

La métamorphose des valeurs

Le problème du nihilisme réapparaît dans la phrase suivante de Marx :

> [La bourgeoisie] a dissous la dignité de la personne dans la valeur d'échange, et aux innombrables franchises garanties et bien acquises, elle a substitué une liberté unique et sans vergogne : le libre-échange.

Le premier point est ici l'immense pouvoir du marché sur les vies intimes des hommes : ils regardent à la liste des prix pour répondre à des questions qui ne sont pas simplement économiques, mais métaphysiques – les questions de ce qui est valable, de ce qui est honorable, et même de ce qui est réel. Quand Marx dit que les autres valeurs sont « dissoutes » dans la valeur d'échange, il ne dit pas que la société bourgeoise efface les vieilles structures de la valeur, mais qu'elle les subsume. Les vieilles conceptions de l'honneur et de la dignité ne meurent pas ; elles sont plutôt incorporées dans le marché, reçoivent des étiquettes de prix, gagnent une nouvelle vie comme marchandises. Ainsi, tout mode imaginable de conduite humaine est moralement acceptable dès l'instant où il devient économiquement possible, devient « valorisable » ; tout est possible si cela paie. Voilà à quoi se résume le nihilisme moderne. Dostoïevski, Nietzsche et leurs successeurs du xx^{e} siècle attribueront cette fâcheuse situation à la science, au rationalisme, à la mort de Dieu. Marx dirait que sa base est beaucoup plus concrète et triviale : il repose sur les banals effets quotidiens de l'ordre économique bourgeois – un ordre qui rapporte notre valeur humaine à notre valeur marchande, ni plus ni moins, et

qui nous contraint à l'expansion, en augmentant autant que possible notre prix à la hausse.

Marx est effrayé par la brutalité des destructions que suscite le nihilisme bourgeois, mais il croit qu'il a une tendance cachée à se transcender. L'origine de cette tendance est le principe paradoxalement « dénué de principes » du libre-échange. Marx pense que les bourgeois croient vraiment à ce principe – c'est-à-dire au flot incessant et ininterrompu de marchandises en circulation, à une métamorphose continuelle des valeurs de marché. Si, comme il le pense, les membres de la bourgeoisie veulent réellement un marché libre, il leur faudra assurer la liberté des nouveaux produits à pénétrer le marché. Ce qui implique que toute société bourgeoise pleinement développée doit être une société authentiquement ouverte, non seulement économiquement, mais aussi politiquement et culturellement, de telle sorte que les gens soient libres de consommer et de chercher les meilleures affaires, en matière d'idées, d'associations, de lois et de politiques sociales, tout comme pour les choses. Ce principe « dénué de principes » du libre marché contraindra la bourgeoisie à garantir même aux communistes le droit de base dont jouissent tous les entrepreneurs, le droit de proposer, de vanter et de vendre leurs articles à autant de clients qu'ils pourront attirer.

Ainsi, en vertu de ce que Marx appelle « dans le domaine du savoir le régime de la libre concurrence[19] » même les œuvres et les idées les plus subversives – comme le *Manifeste* lui-même – doivent pouvoir paraître, étant donné qu'elles peuvent être vendues. Marx est confiant : une fois que les idées de révolution et de communisme deviendront accessibles aux masses, elles se *vendront*, et le communisme comme « mouvement autonome de l'immense majorité[20] » adviendra de lui-même. Il peut ainsi s'accommoder du nihilisme bourgeois sur le long terme, parce qu'il le considère actif et dynamique, étant ce que Nietzsche appelait un nihilisme de la force[21]. Emportée par ses

19 *Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 181.
20 *Ibid.*, p. 172.
21 Cf. la distinction essentielle dans *La Volonté de puissance*, sections 276–277, Livre III : « Le nihilisme. Il est ambigu : A. Le nihilisme, signe d'une puissance

pulsions et son énergie nihilistes, la bourgeoisie ouvrira les vannes politiques et culturelles où s'engouffrera sa Némésis révolutionnaire.

Cette dialectique présente plusieurs problèmes. Le premier concerne la loyauté de la bourgeoisie au principe « dénué de principes » du libre-échange, qu'il s'agisse de science économique, politique ou de culture. En fait, au cours de l'histoire bourgeoise, c'est plus souvent par l'infraction que par l'observance que ce principe a été honoré. Les membres de la bourgeoisie, particulièrement les plus puissants, se sont généralement battus pour restreindre, manipuler et contrôler leurs marchés. En fait, la plus grande part de leur énergie créative à travers les siècles a été dévolue à cela – compagnie à charte, holdings, trusts, cartels et conglomérats, tarifs protectionnistes, ententes illicites sur les prix, financements publics dissimulés ou pas, le tout accompagné de litanies à la gloire du libre marché. De plus, même parmi les rares qui croient réellement au libre marché, on trouve encore moins qui seraient prêts à étendre la libre concurrence aux idées aussi bien qu'aux choses[22]. Wilhelm von Humboldt, J. S. Mill, Justices Holmes, Brandeis, Douglas et Black ont été de petites voix insistantes dans la société bourgeoise, battues en brèche

accrue de l'esprit : le nihilisme actif ; B. Le nihilisme, signe de décadence et de régression de la force spritiruelle : le nihilisme passif ». Dans le type A, « la force d'un esprit peut avoir crû au point que les fins antérieures ("convictions", articles de foi) ne sont plus à sa mesure […] Il atteint son maximum de force relative sous forme de force violente et destructive, de nihilisme actif. » Marx saisit bien mieux que Nietzsche la force nihiliste de la société bourgeoise moderne.

22 L'expression la plus marquée de ce principe – que libre-échange et concurrence impliquent libre pensée et culture libre – peut étonnamment se trouver chez Baudelaire. Sa préface au *Salon de 1846*, adressée « Aux bourgeois », affirme une affinité particulière entre l'entreprise moderne et l'art moderne : tous deux s'efforcent de « réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses – formes politique, industrielle et artistique » ; tous deux sont contrecarrés par « les aristocrates de la pensée […] les accapareurs des choses spirituelles » (C. Baudelaire, *Salon de 1846* in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 227), qui étoufferaient l'énergie et le progrès de la vie moderne. Baudelaire sera longuement commenté dans le prochain chapitre. Mais on peut ici souligner que des arguments comme ceux de Baudelaire sont parfaitement pertinents pour un grand nombre de personnes dans des périodes dynamiques et progressistes comme les années 1840 – ou 1960. D'autre part, dans les périodes de réaction et de stagnation, comme les années 1850 ou 1970, ce genre d'arguments peut paraître impensable, bizarre sinon monstrueux, à bien des bourgeois qui l'accueillirent avec enthousiasme à peine quelques années plus tôt.

et, au mieux, marginales. Il est un motif plus typiquement bourgeois, qui consiste à célébrer la liberté dans l'opposition et à la réprimer une fois au pouvoir. Marx fait ici face au danger (un danger surprenant pour lui) de se laisser emporter par ce que disent les idéologues bourgeois et de perdre de vue de ce que les hommes d'argent et de pouvoir font réellement. Problème sérieux, car si les membres de la bourgeoisie se soucient effectivement comme d'une guigne de la liberté, ils s'efforceront alors de tenir à l'écart des sociétés qu'ils contrôlent les idées nouvelles et il sera plus dur que jamais pour le communisme de prendre racine. Marx disait que leur besoin de création et d'innovation les forcerait à ouvrir leurs sociétés même à des idées qu'ils redoutent. Pourtant, leur ingéniosité pourrait s'éviter ce genre de désagréments par une innovation véritablement insidieuse : le consensus d'une médiocrité imposée à tous, conçu pour protéger chaque individu bourgeois des risques de la concurrence, et la société bourgeoise dans son ensemble des risques de changement [23].

Un autre problème dans la dialectique marxienne du libre-échange est que ce dernier implique une étrange collusion entre la société bourgeoise et ses opposants les plus radicaux. Cette société est amenée par le principe dénué de principes du libre-échange à s'ouvrir aux mouvements favorables au changement radical. Les ennemis du capitalisme peuvent jouir d'une grande liberté pour faire leur travail – pour lire, écrire, se parler, se rencontrer, organiser, manifester, faire grève, élire. Mais leur liberté de déplacement transforme leur mouvement en entreprise et ils se trouvent à incarner dans le rôle paradoxal de marchands et de promoteurs de la révolution, qui devient nécessairement une marchandise comme n'importe quelle autre. Les ambivalences de ce rôle social ne semblent pas déranger

23 Dans le chapitre qui constitue l'apogée du premier volume du *Capital*, « Tendance historique de l'accumulation capitaliste », Marx dit que lorsqu'un système de relations sociales se comporte comme une entrave au « libre développement des puissances sociales du travail » (p. 1238), le système doit simplement disparaître, « il doit être ; il est anéanti ». Mais que se passerait-il si, d'une façon ou d'une autre, il n'était pas anéanti ? Marx ne l'imagine qu'un instant, pour en écarter aussitôt la possibilité. « Éterniser » un tel système social, dit-il, serait « décréter la médiocrité en tout ». C'est peut-être la seule chose que Marx soit tout à fait incapable d'imaginer.

Marx – peut-être parce qu'il est certain qu'il deviendra obsolète avant même de pouvoir se solidifier, que l'entreprise révolutionnaire sera mise en faillite par la rapidité de son succès. Un siècle plus tard, on constate à quel point le business de la promotion révolutionnaire est sujet aux mêmes abus et tentations, aux mêmes manipulations frauduleuses et autres automystifications, que n'importe quel autre argumentaire promotionnel.

Finalement, notre scepticisme à l'égard des boniments des promoteurs doit nous amener à interroger l'une des principales promesses de l'œuvre de Marx : le communisme, tout en préservant et en approfondissant effectivement les libertés que le capitalisme nous a apportées, nous libérera des horreurs du nihilisme bourgeois. Si la société bourgeoise est réellement le maelström qu'envisage Marx, comment peut-il s'attendre à ce que tous ses courants convergent en une même direction, vers l'harmonie et l'intégration pacifiques ? Même si un communisme triomphant devait un jour se déverser depuis les écluses ouvertes par le libre-échange, qui sait quelles affreuses pulsions viendraient avec lui, dans son sillage, tapies au creux de ses entrailles ? Il est facile d'imaginer comment une société dévolue au libre épanouissement de chacun et de tous pourrait laisser s'épanouir ses propres variantes de nihilisme. En effet, un nihilisme communiste pourrait s'avérer bien plus explosif et désintégrateur que son prédécesseur bourgeois – bien que plus audacieux et original, aussi –, parce qu'alors que le capitalisme circonscrit les possibilités infinies de la vie moderne dans les limites de ce qui lui est essentiel, le communisme de Marx pourrait propulser le soi libéré dans des espaces humains infinis et inconnus, cette fois sans plus aucune limite [24].

24 Pour clarifier ce problème, comparons deux affirmations de Marx sur la vie dans une société communiste. D'abord, de la *Critique du programme de Gotha* (1875) : « Dans une phase supérieure de la société communiste, quand auront disparu l'asservissante subordination des individus à la division du travail et, par suite, l'opposition entre le travail intellectuel et le travail corporel ; quand le travail sera devenu non seulement le moyen de vivre, mais encore le premier besoin de la vie ; quand, avec l'épanouissement universel des individus, les forces productives se seront accrues, et que toutes les sources de la richesse coopérative jailliront avec abondance – alors seulement on pourra s'évader une bonne fois de l'étroit horizon du droit bourgeois, et la société pourra écrire sur ses

La perte de la sainte auréole

Toutes les ambivalences de la pensée de Marx se cristallisent dans l'une de ses images les plus lumineuses, la dernière que nous explorerons ici :

> La bourgeoisie a dépouillé de leur sainte auréole toutes les activités jusqu'alors vénérables et considérées avec un pieux respect. Elle a changé en salariés à ses gages le médecin, le juriste, le prêtre, le poète, l'homme de science [*Mann der Wissenschaft*] [25].

L'auréole, pour Marx, est le symbole principal de l'expérience religieuse, l'expérience de quelque chose de sacré. Pour lui, comme pour son contemporain Kierkegaard, l'expérience, plutôt qu'une croyance, un dogme ou une théologie, forme le cœur de la vie religieuse. L'auréole divise la vie entre sacré et profane : elle crée une aura d'effroi

bannières : "De chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins !" » (*Critique du programme de Gotha* (1875) in *Œuvres. Économie I*, *op. cit.*, p. 1420). Considérons ceci à la lumière des *Grundrisse*, où le communisme réalisera l'idéal moderne de la poursuite infinie de la richesse, « une fois que la forme bourgeoise bornée a disparu » ; ainsi la société communiste libérera-t-elle « l'universalité des besoins, des capacités, des jouissances, des forces productives […] [le] développement de toutes les forces humaines en tant que telles » ; l'homme « produit sa totalité » et vivra « dans le mouvement absolu du devenir » (p. 446-447). Si l'on prend au sérieux cette conception, il est évident que les besoins universels de chacun seront difficiles à satisfaire et que la poursuite du développement infini pour chacun est condamnée à engendrer de sérieux conflits humains ; ils peuvent différer des conflits de classe endémiques à la société bourgeoise, mais il est vraisemblable qu'ils soient au moins aussi profonds. Marx n'admet l'éventualité de ce genre de problèmes que de la façon la plus indirecte et ne dit rien de la manière dont une société communiste pourrait y faire face. Ce pourrait être la raison pour laquelle Octavio Paz (*op. cit.*, p. 146) dit que la pensée de Marx, « bien que […] prométhéen[ne], critique et philanthropique […] n'en est pas pour cela moins nihiliste », mais que, hélas, « cel[le] de Marx est un nihilisme qui s'ignore ».

25 *Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 164. Le mot *Wissenschaft* peut se traduire de plusieurs façons, au sens restreint de « science » ou plus largement comme « savoir », « connaissance », « érudition » ou comme toute entreprise intellectuelle sérieuse et appliquée. Quel que soit le mot qu'on emploie, il est essentiel de garder à l'esprit que Marx parle ici de la situation du groupe auquel il appartient, et donc de lui-même.

J'ai ici et là utilisé le qualificatif d'« intellectuels » comme raccourci pour désigner les différents corps constitués que Marx regroupe ici. Je sais pertinemment que le mot est un anachronisme pour l'époque de Marx (il est apparu à l'époque de Nietzsche), mais il présente l'avantage de rassembler, comme Marx cherche à le faire, des gens de divers horizons qui, malgré leurs différences, font tous œuvre d'esprit.

et d'éclat sacré autour de la figure qui la porte ; la figure sanctifiée est arrachée à sa matrice de condition humaine, inexorablement mise à l'écart des nécessités et des pressions par lesquelles sont animés les hommes et les femmes autour d'elle.

Marx pense que le capitalisme tend à détruire ce genre d'expérience pour tout le monde, « tout ce qui était sacré se trouve profané » ; rien n'est sacré, nul n'est intouchable, la vie est tout à fait désacralisée. Par bien des aspects, Marx sait que c'est affreux : les hommes et femmes modernes ne connaissent aucun frein sans cet effroi qui les arrête. Affranchis de tous « crainte et tremblement », ils sont libres de piétiner quiconque se trouve sur leur chemin pour peu que leur intérêt les pousse à le faire. Mais Marx voit aussi la vertu d'une vie sans auréole : elle amène une condition d'égalité spirituelle. Ainsi la bourgeoisie moderne peut-elle détenir de vastes pouvoirs sur les travailleurs et tous les autres, mais elle ne parviendra jamais à l'ascendant spirituel que les classes dominantes précédentes tenaient pour acquis. Pour la première fois dans l'histoire, tous se font face et font face à eux-mêmes sur un plan d'existence unique.

Nous devons nous rappeler que Marx écrit à un moment historique, quand, en particulier en Angleterre et en France (le *Manifeste* a en réalité beaucoup plus à voir avec ces deux pays qu'avec l'Allemagne du temps de Marx), le désenchantement quant au capitalisme est généralisé et intense, et presque prêt à éclater sous des formes révolutionnaires. Dans les quelques vingt années suivantes, la bourgeoisie fera montre d'une remarquable créativité dans la construction de ses propres auréoles. Marx tentera de les arracher dans le premier volume du *Capital*, dans son analyse du « fétichisme de la marchandise » – une mystification qui dissimule les rapports intersubjectifs entre les hommes dans la société marchande, sous des rapports purement physiques, « objectifs » et inaltérables entre choses[26]. Dans le climat de 1848, cette pseudo-religiosité bourgeoise ne s'est pas encore établie. Ceux que Marx vise ici sont bien plus proches de lui et de nous : ce sont

26 *Le Capital*, *op. cit.*, section I, chapitre IV. L'analyse de référence quant à la stratégie et l'originalité de Marx ici se trouve dans G. Lukács, *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*

ceux, professionnels libéraux et intellectuels, « le médecin, le juriste, le prêtre, le poète, l'homme de science », qui pensent pouvoir vivre au-dessus du niveau de l'humanité ordinaire, s'extraire du capitalisme dans leur vie et leur travail.

Pourquoi Marx désigne-t-il en premier lieu les auréoles sur les têtes des intellectuels et des professionnels libéraux modernes ? Pour mettre en évidence l'un des paradoxes de leur rôle historique : alors même qu'ils s'enorgueillissent de leurs esprits émancipés et tout à fait laïques, ils se révèlent être à peu près les seuls modernes pensant être dotés d'une vocation et dont l'œuvre est sacrée. N'importe quel lecteur de Marx voit, par l'application qu'il montre à son travail, que celui-ci partage cette croyance. Et pourtant Marx semble ici indiquer qu'il s'agit en quelque sorte d'une foi erronée, d'une automystification. Ce passage est particulièrement marquant : quand on voit Marx s'identifier à la force critique et la sagacité de la bourgeoisie, et chercher à arracher les auréoles de la tête des intellectuels modernes, on comprend que d'une certaine façon c'est sa propre tête qu'il dénude.

L'essence fondamentale de la vie pour ces intellectuels, tels que Marx les voit, est d'être des « travailleurs salariés » de la bourgeoisie, des membres de « la classe ouvrière moderne, le prolétariat ». Ils peuvent renier cette identité (après tout, qui veut appartenir au prolétariat ?), mais ils grossissent les rangs de la classe ouvrière en vertu de conditions historiquement définies selon lesquelles ils sont forcés de travailler. Quand Marx décrit les intellectuels comme des salariés, il s'emploie à décrire la culture moderne comme partie de l'industrie moderne. L'art, la physique, la théorie sociale, comme celle de Marx, sont tous des modes de production ; la bourgeoisie contrôle les moyens de production dans la culture, comme dans n'importe quel autre secteur, et quiconque désire créer doit travailler dans l'orbite de son pouvoir.

Les professions libérales modernes, les intellectuels et les artistes, dans la mesure où ils sont membres du prolétariat, « ne vivent qu'autant qu'ils trouvent du travail, et […] ne trouvent de l'ouvrage qu'autant que leur travail accroît le capital. Ces travailleurs sont obligés de se vendre morceau par morceau telle une marchandise ; et,

comme tout autre article de commerce, ils sont livrés pareillement à toutes les vicissitudes de la concurrence, à toutes les fluctuations du marché[27]. »

Ils peuvent donc écrire des livres, peindre des tableaux, découvrir les lois de la physique ou de l'histoire, sauver des vies tant que quelqu'un doté de capital les paiera. Mais les pressions de la société bourgeoise sont telles que nul ne les paiera à moins que cela paie de les payer – c'est-à-dire à moins que leur travail ne contribue à « accroître le capital ». Ils doivent « se vendre eux-mêmes au détail » à un employeur désireux d'exploiter leurs cerveaux pour le profit. Ils doivent intriguer et magouiller pour apparaître sous un jour hautement profitable ; ils doivent entrer en concurrence (souvent brutalement et sans scrupules) pour le privilège d'être achetés, ne fût-ce que pour poursuivre leur travail. Une fois que leur travail est fait, ils sont, comme tous les autres travailleurs, séparés des produits de leur travail. Leurs biens et services vont à la vente, et ce sont « les vicissitudes de la concurrence, les fluctuations du marché », plutôt que quelques vérité ou beauté ou valeur intrinsèque – ou, en l'occurrence, pour quelque manque de vérité, de beauté ou de valeur –, qui détermineront leur destin. Marx ne s'attend pas à ce que les grands travaux et idées restent mort-nés par défaut de marché : la bourgeoisie moderne est remarquablement douée pour tirer profit de la pensée. Ce qui se passera au contraire est que les processus et produits créatifs seront transformés de façon à stupéfier et horrifier leurs créateurs. Mais les créateurs n'auront aucun moyen de résister, parce qu'ils doivent vendre leur force de travail pour vivre.

Les intellectuels occupent une position particulière dans la classe laborieuse, une position qui apporte des privilèges, mais aussi certains paradoxes, spécifiques. Ils bénéficient de l'exigence d'innovation perpétuelle formulée par la bourgeoisie, ce qui accroît massivement les débouchés pour leurs productions et leurs talents, stimule bien souvent leur créativité et leur audace et, s'ils se révèlent assez malins et chanceux pour mettre à profit les besoins en matière

27 *Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 168.

grise, cela leur permet d'échapper à la pauvreté chronique qui est le lot de la plus grande partie des travailleurs. Par ailleurs, parce qu'ils sont personnellement impliqués dans leur travail – à la différence de la plupart des travailleurs salariés, aliénés et indifférents –, ils sont bien plus affectés par les fluctuations du marché. En « se vendant au détail », ils vendent non seulement leur énergie physique, mais aussi leur esprit, leur sensibilité, leurs sentiments les plus intimes, leur imagination et leur puissance visionnaire, quasiment tout ce qu'ils sont. Avec le *Faust* de Goethe, nous avions l'archétype de l'intellectuel moderne, contraint de « se vendre » pour faire avancer les choses. Faust était aussi l'incarnation de tout un ensemble de besoins propres aux intellectuels : ils sont animés non seulement par un besoin de vivre, qu'ils partagent avec tous les hommes, mais par un besoin de communiquer, d'engager un dialogue avec leurs semblables. Or le marché des marchandises culturelles offre le seul moyen d'installer un débat public : aucune idée ne peut toucher ou affecter les hommes et femmes modernes à moins d'être mise sur le marché pour leur être vendue. Ils se révèlent donc dépendants du marché non seulement pour leur pitance, mais aussi pour la nourriture spirituelle – et ils savent qu'on ne peut pas s'attendre à ce que le marché fournisse un tel aliment.

Il est facile de comprendre pourquoi les intellectuels modernes, pris dans ces ambiguïtés, envisagent des issues radicales : dans leur situation, les idées révolutionnaires proviennent des nécessités personnelles les plus immédiates et plus pressantes. Les conditions sociales qui inspirent leur radicalité contribuent cependant aussi à la contrarier. Nous avons vu que même les idées les plus subversives doivent s'exprimer par l'intermédiaire du marché. Dans la mesure où elles attirent les gens et les stimulent, elles étendront et enrichiront le marché, et viendront ainsi « accroître le capital ». Maintenant, si la conception marxienne de la société bourgeoise est un tant soit peu correcte, il y a fort à croire qu'elle ouvrira un marché pour les idées radicales. Un tel système requiert agitation, bouleversement et dérangement permanents. Il a besoin d'être poussé et pressé perpétuellement afin de préserver son élasticité et sa résilience, de

s'approprier et d'assimiler de nouvelles énergies, de se hisser à de nouveaux sommets d'activité et de croissance. Cela peut cependant vouloir dire que les hommes et les mouvements qui affirment leur inimitié vis-à-vis du capitalisme ne sont que le genre d'aiguillons dont il a besoin. La société bourgeoise, par sa propension insatiable à la destruction et au développement, et son besoin de satisfaire les besoins insatiables qu'elle engendre, produit inévitablement des idées radicales et des mouvements qui visent à le détruire. Mais sa capacité de développement même lui permet de nier ses propres négations internes : de s'alimenter et de s'épanouir par l'opposition, de devenir, sous la pression et dans les crises, plus fort qu'il ne pourrait jamais l'être dans la paix, de transformer l'inimitié en intimité, les agresseurs en alliés malgré eux.

Dans ce climat, dès lors, les intellectuels radicaux rencontrent des obstacles radicaux : leurs idées et mouvements risquent de se volatiliser dans cette même atmosphère moderne qui décompose l'ordre bourgeois qu'ils s'appliquent à vaincre. S'affubler d'une auréole dans ce climat revient à essayer de détruire le danger en le niant. Les intellectuels du temps de Marx étaient particulièrement enclins à ce genre de mauvaise foi. Au moment même où Marx découvrait le socialisme dans le Paris des années 1840, Gautier et Flaubert développaient leur credo de « l'art pour l'art », alors que le cénacle d'Auguste Comte élaborait en parallèle sa propre croyance en une « science pure ». Ces deux groupes – qui entraient parfois en conflit et parfois se recoupaient – se célébraient eux-mêmes comme des avant-gardes. Ils étaient à la fois incisifs et fins dans leurs critiques du capitalisme et complaisants jusqu'à l'absurde dans leur certitude de pouvoir le transcender, de pouvoir vivre et travailler librement au-delà de ses normes et de ses exigences [28].

28 Sur « l'art pour l'art », cf. A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (1951), Paris, PUF, 2004 ; C. Graña, *Bohemian versus Bourgeois. Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1964 (1967 pour l'édition de poche retitrée *Modernity and Its Discontents*) ; T. J. Clark, *Le Bourgeois absolu. Les Artistes et la Politique en France de 1848 à 1851* (1973), Villeurbanne, Art éd., 1992. On trouvera a meilleure introduction au cercle de Comte dans F. Manuel, *The Prophets of Paris*, *op. cit.*

Marx, lorsqu'il arrache les auréoles des têtes, souligne que personne dans la société bourgeoise ne peut être si pur, si sûr ou si libre. Les réseaux et ambiguïtés du marché sont tels que tout le monde se trouve piégé et empêtré en eux. Les intellectuels doivent identifier l'étendue de leur propre dépendance – spirituelle aussi bien qu'économique – vis-à-vis du monde bourgeois qu'ils méprisent. Il ne sera jamais possible de surmonter ces contradictions à moins que nous ne les affrontions ouvertement et directement. C'est cela, ôter les auréoles[29].

Cette image, comme toutes les grandes images dans l'histoire de la littérature et de la pensée, recèle des profondeurs que son créateur ne pouvait avoir prévues. D'abord, l'acte d'accusation des avant-gardes artistiques et scientifiques qu'énonce Marx s'applique avec la même sévérité aux « avant-gardes » léninistes qui prétendaient de la même façon (tout aussi infondée) transcender le monde vulgaire du besoin, de l'intérêt, du calcul égoïste et de l'exploitation brutale. Elle pose cependant aussi la question de l'image romantique que se fait Marx de la classe ouvrière. Si être un travailleur salarié est l'antithèse de porter une auréole, comment Marx peut-il parler du prolétariat comme d'une classe d'hommes nouveaux, les seuls à même de dépasser les contradictions de la vie moderne ? En réalité, nous pouvons pousser ces interrogations plus loin. Si l'on a bien suivi tout le déroulement des conceptions marxiennes de la modernité et fait face à toutes ses ambivalences et ses paradoxes, comment peut-on s'attendre à ce que *quiconque* transcende tout cela ?

Nous rencontrons à nouveau un problème connu : la tension entre les intuitions critiques de Marx et ses aspirations radicales. J'ai plutôt souligné, dans ce texte, les courants profondément sceptiques et autocritiques dans la pensée de Marx. Certains lecteurs pourraient avoir tendance à ne s'attacher qu'à la critique et l'autocritique et à n'envisager ses aspirations que comme utopiques et naïves. Cela reviendrait à passer à côté de ce que Marx considérait comme l'essentiel

29 H. M. Enzensberger, dans son brillant essai de 1962, « Le façonnement industriel des esprits » (1962) in *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 13–22 développe une perspective semblable dans le contexte d'une théorie des médias de masse.

de la pensée critique. Il s'agissait pour lui d'un processus dialectique en marche, destiné à être dynamique, devant conduire et inciter la personne critiquée à surmonter à la fois ses critiques et elle-même, à amener les deux parties à une synthèse nouvelle. Ainsi, démasquer les prétentions bidon au dépassement, c'est exiger un dépassement réel et se battre pour lui. Renoncer à la recherche d'un dépassement revient à accrocher une auréole sur sa stagnation et sur sa résignation, à trahir non seulement Marx, mais nous-mêmes. Nous devons nous battre pour l'équilibre dynamique et précaire qu'Antonio Gramsci, l'un des grands écrivains et leaders communistes de notre siècle, décrivait comme « pessimiste par l'intelligence, mais optimiste par la volonté [30] ».

Conclusion : la culture et les contradictions du capitalisme

J'ai tenté au cours de ce chapitre de définir un espace où convergent la pensée de Marx et la tradition moderniste. D'abord, toutes deux tentent d'évoquer et de saisir une expérience typiquement moderne. Toutes deux affrontent ce royaume avec des sentiments mitigés, effroi et allégresse qui s'allient à un sentiment d'horreur. Toutes deux voient la vie moderne traversée d'élans et de potentialités contradictoires, et toutes deux voient dans la modernité ultime ou ultramodernité – chez Marx, « les hommes nouveaux […] qui sont autant l'invention des temps modernes que les machines elles-mêmes [31] » ; le « il faut être absolument moderne » de Rimbaud – le chemin à suivre pour traverser et dépasser ces contradictions.

Dans cet esprit de convergence, j'ai tenté de lire Marx comme un auteur moderniste, de mettre en évidence le caractère saisissant et la richesse de son langage, la profondeur et la complexité de son imagerie – vêtements et nudité, voiles, auréoles, froid et chaleur – et comment il développe brillamment les thèmes par lesquels le modernisme en viendra à se définir lui-même : la gloire de l'énergie et du dynamisme moderne, les ravages de la désintégration et du nihilisme modernes et l'étrange intimité qui les lie ; le sentiment d'être pris dans un vortex où tous les faits et valeurs tourbillonnent, explosent,

30 A. Gramsci, *Lettres de prison* (1965), Paris, Gallimard, 1971, p. 220.
31 « De l'usage de Marx en temps de crise », *op. cit.*

se décomposent et se recombinent ; une incertitude de fond sur ce qui est fondamental, ce qui est valable, et même ce qui est réel ; un éclatement des espoirs les plus radicaux au cœur de leurs négations les plus radicales.

En même temps, j'ai essayé de proposer une lecture marxiste du modernisme, de montrer comment les énergies, intuitions et anxiétés qui lui sont propres naissent des pulsions et tensions de la vie économique moderne : sa contrainte permanente et inextinguible à la croissance et au progrès ; son expansion des désirs humains au-delà des limites locales, nationales et morales ; comment elle exige des gens l'auto-exploitation et l'exploitation d'autrui ; la volatilité et l'infinie métamorphose de toutes ses valeurs dans le maelström du marché mondial ; sa destruction impitoyable de toute chose et de toute personne qu'elle ne peut utiliser (une si grande part du monde prémoderne, mais aussi d'elle-même et de son propre monde moderne) et sa capacité à exploiter la crise et le chaos comme un tremplin pour davantage de développement, à se nourrir de sa propre autodestruction.

Je ne prétends pas être le premier à réunir marxisme et modernisme. En fait, ils se sont réunis eux-mêmes à plusieurs reprises au cours du siècle passé et le plus intensément pendant les crises historiques, à l'apogée des espoirs révolutionnaires. Nous pouvons observer cette fusion chez Baudelaire, Wagner, Courbet, comme chez Marx, en 1848 ; chez les expressionnistes, futuristes, dadaïstes et constructivistes de 1914 à 1925 ; dans l'agitation et les troubles en Europe orientale après la mort de Staline ; dans les élans radicaux des années 1960, de Prague à Paris et à travers les États-Unis. Mais lorsque les révolutions ont été réprimées ou trahies, la fusion radicale a laissé place à la fission : le marxisme et le modernisme se sont congelés en orthodoxies et ont suivi des voies séparées qui se méfient l'une de l'autre [32]. Ceux qu'on qualifie de marxistes orthodoxes ont au

32 Marxisme et modernisme peuvent également se retrouver sous forme de fantasme utopique à une époque de tranquillité politique : cf. le surréalisme des années 1920 et le travail de penseurs américains comme Paul Goodman et Norman O. Brown dans les années 1950. Herbert Marcuse est à cheval sur ces deux générations, en particulier dans son œuvre la plus originale, *Éros et*

mieux ignoré le modernisme, mais ont bien trop souvent travaillé à le refouler, de peur, peut-être, que (selon le mot de Nietzsche), s'ils continuaient à regarder dans l'abîme, l'abîme commence à son tour à regarder en eux[33]. Les modernistes orthodoxes, pendant ce temps, n'ont pas lésiné sur les efforts spirituels afin de reformuler à leur bénéfice l'auréole d'un art « pur », sans apprêt, affranchi de la société et de l'histoire. Le présent texte tente d'empêcher cette fuite des marxistes orthodoxes en montrant comment l'abîme qu'ils redoutent et qu'ils fuient s'ouvre au cœur du marxisme lui-même. Mais la force du marxisme a toujours résidé dans sa détermination à se fonder sur des réalités sociales effrayantes, à les travailler et être travaillé par elles : quand il abandonne ce qui constitue la principale source de cette force, le marxisme ne conserve guère plus que son nom. Quant aux modernistes orthodoxes qui esquivent la pensée marxiste de peur qu'elle ne les dépouille de leurs auréoles, ils doivent apprendre qu'elle peut leur donner quelque chose de meilleur en échange : une plus grande capacité à exprimer et figurer la richesse, la complexité et l'ironie des rapports complexes et paradoxaux qui existent entre eux et cette « société moderne bourgeoise » qu'ils tentent de nier ou de contester. L'alliage entre Marx et modernisme devrait volatiliser le corps bien trop solide du Marxisme – ou du moins le réchauffer et le dégivrer – et, en même temps, donner à l'art et à la pensée modernistes une solidité nouvelle et investir ses créations d'échos et de profondeurs insoupçonnés. Elle révélerait le modernisme comme le réalisme de notre temps.

Je voudrais dans la conclusion de cette partie appliquer les notions que j'y ai développées à certains des débats actuels sur Marx,

civilisation (1955), Paris, Minuit, 1963. Une autre sorte de convergence imprègne les œuvres d'auteurs comme Maïakovski, Brecht, Benjamin, Adorno et Sartre, qui firent l'expérience du modernisme comme un maelström spirituel, du marxisme comme *Ein' feste Burg*, un rempart inexpugnable, et qui toute leur vie durant circulèrent entre les deux, mais qui souvent, malgré eux, en offrirent de brillantes synthèses.

33 Lukács est l'exemple le plus fameux et fascinant : forcé par le Komintern à désavouer ses premiers travaux modernistes, il consacra des décennies et des volumes à vilipender le modernisme et tous ses travaux. Cf. par exemple ses *Écrits de Moscou*, Paris, Éd. Sociales, 1974.

le modernisme et la modernisation. Tout d'abord, la mise en accusation du modernisme par les conservateurs, qui apparurent à la fin des années 1960 et qui ont fait florès au cours des dix dernières années. Selon Daniel Bell, le plus sérieux de ces polémistes, « le modernisme fut le séducteur » qui a incité les hommes et femmes contemporains (et même les enfants) à déserter leurs positions morales, politiques et économiques. Le capitalisme, pour des auteurs comme Bell, est entièrement innocent dans cette affaire : il est dépeint comme une sorte de Charles Bovary, peu excitant, mais correct et consciencieux, travaillant dur pour satisfaire les désirs insatiables de sa capricieuse épouse et pour payer ses intolérables dettes. Ce portrait de l'innocence capitaliste prend un beau tour pastoral, mais aucun capitaliste ne pourrait se permettre de le prendre au sérieux s'il espère survivre ne fût-ce qu'une semaine dans le monde réel qu'a engendré le capitalisme. (Par ailleurs, les capitalistes peuvent certainement apprécier cette image comme un bel exercice de relations publiques, et rire tout au long du chemin qui les mène à la banque.) Dès lors, il nous faut aussi admirer l'ingénuité de Bell qui s'empare de l'une des plus persistantes orthodoxies modernistes – l'autonomie de la culture, la supériorité de l'artiste à toutes les normes et tous les besoins qui lient les ordinaires mortels l'entourant – pour la retourner contre le modernisme lui-même [34].

34 Cf. « Le modernisme fut le séducteur » in *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, *op. cit.*, p. 30. Les écrits de Bell, ici comme ailleurs, sont pleins de contradictions irrésolues et apparemment méconnues. Son analyse du nihilisme de la publicité moderne et des techniques de vente (p. 75–79), convient parfaitement à l'argument général de notre ouvrage – à ceci près que Bell semble ne pas remarquer que la publicité à haut débit et les techniques de vente naissent des impératifs capitalistes. De telles activités, ainsi que leur cortège de tromperie et d'aveuglement, sont au contraire portées au crédit du « mode de vie » moderne/moderniste.

Un texte ultérieur, « Modernism and Capitalism » (1978), présente d'autres considérations proches des précédentes : « ce qui devint caractéristique du capitalisme – sa dynamique même – fut son caractère illimité. Mue par la dynamo de la technologie, sa croissance exponentielle ne connaissait aucune asymptote. Pas de limites. Rien n'était sacré. Le changement était la norme. Vers le milieu du XIX^e^ siècle, telle était la trajectoire de l'impulsion économique. » Mais ce discernement est de courte durée : en un instant, le nihilisme capitaliste est oublié et la démonologie familière se remet en place. Ainsi, « le mouvement moderne […] bouleverse l'unité de la culture », met en pièces « la "cosmologie

Mais ce qui est masqué ici, par les modernistes aussi bien que par les antimodernistes, est le fait que ces mouvements spirituels et culturels, malgré tout leur pouvoir éruptif, ont été des bulles à la surface d'un chaudron social et économique qui a vibrionné et bouillonné pendant plus d'un siècle. C'est le capitalisme moderne, non pas l'art et la culture moderne, qui a mis le feu sous la marmite (et l'y a maintenu) – aussi rétif que soit le capitalisme à affronter la chaleur. Le nihilisme halluciné de William Burroughs, bête noire de prédilection des polémiques antimodernistes, n'est qu'un pâle avatar du trust de ses ancêtres, la Burroughs Adding Machine Company, maintenant Burroughs International, dont les profits financèrent sa carrière avant-gardiste : de sobres nihilistes, tous comptes faits.

En plus de ces attaques polémiques, le modernisme a toujours suscité des objections d'un ordre très différent. Marx a repris dans le *Manifeste* l'idée de Goethe d'une « littérature mondiale » émergente, et a expliqué comment la société bourgeoise moderne était en train de donner le jour à une culture mondiale :

> Les anciens besoins, satisfaits par les produits indigènes, font place à de nouveaux qui réclament pour leur satisfaction les produits des pays et des climats les plus lointains. L'ancien isolement et l'autarcie locale et nationale font place à un trafic universel, une interdépendance universelle des nations. Et ce qui est vrai de la production matérielle ne l'est pas moins des productions de l'esprit. Les œuvres spirituelles des diverses nations deviennent un bien commun. Les limitations et les particularismes nationaux deviennent de plus en plus impossibles, et les nombreuses littératures nationales et locales donnent naissance à une littérature universelle. [p. 165]

Le scénario de Marx peut servir de programme parfait pour le modernisme international qui a prospéré depuis son époque jusqu'à la nôtre :

rationnelle" qui sous-tend cette conception bourgeoise du monde selon laquelle il existe une relation ordonnée entre l'espace et le temps », etc., etc., in *Partisan Review 45* (1978), p. 213–215, réimprimé l'année suivante comme préface à l'édition de poche des *Contradictions culturelles*. Bell, à la différence de ses amis néoconservateurs, a au moins le courage de son incohérence.

une culture qui est large d'esprit et multifacettes, qui exprime la portée universelle des désirs modernes, et qui, en dépit des médiations de l'économie bourgeoise, est « propriété commune » de l'humanité. Mais qu'en serait-il si cette culture n'était après tout pas universelle, comme Marx pensait qu'elle serait ? Qu'en serait-il si elle s'avérait une affaire exclusivement et mesquinement occidentale ? Une telle possibilité fut envisagée pour la première fois au milieu du XIXe siècle par divers populistes russes. Ils affirmaient que l'atmosphère explosive de la modernisation à l'Ouest – la dislocation des communautés et l'isolement psychique de l'individu, l'appauvrissement de masse et la polarisation en classes, une créativité culturelle qui trouvait son origine désespérée dans le chaos moral et spirituel – pourrait être une spécificité culturelle plutôt qu'une loi d'airain en passe de s'appliquer à l'humanité tout entière. Pourquoi d'autres nations et civilisations ne réaliseraient-elles pas d'alliages plus harmonieux entre modes de vie traditionnels et potentialités et besoins modernes ? En résumé (cette croyance s'exprimait parfois avec la suffisance d'un dogme, parfois comme une aspiration désespérée) ce serait seulement à l'Ouest que « tout ce qui est solide se volatilise ».

Le XXe siècle a connu tout un ensemble de tentatives de réaliser les rêves populistes du XIXe, alors que des régimes révolutionnaires arrivaient au pouvoir partout dans le monde sous-développé. Tous ces régimes ont essayé, à leur manière, d'accomplir ce que les Russes du XIXe siècle appelaient le saut du féodalisme au socialisme : en d'autres termes, par des efforts héroïques, d'atteindre les sommets de la communauté moderne, sans jamais traverser les profondeurs de la fragmentation et de la désunion modernes. Il ne s'agit pas ici d'explorer les différents modes de modernisation disponibles dans le monde aujourd'hui. Mais on peut à juste titre noter qu'en dépit des énormes différences entre les régimes politiques, nombre d'entre eux semblent partager le fervent désir de rayer la culture moderne de leurs cartes. Leur espoir est que, si seulement le peuple pouvait être protégé de cette culture, il pourrait dès lors être mobilisé sur un front solide afin de poursuivre les objectifs nationaux communs, au lieu de se disperser

en une multitude de directions et de poursuivre leurs propres objectifs volatiles et incontrôlables.

Bien sûr, il serait stupide de nier que la modernisation puisse procéder le long d'un certain nombre de voies différentes. (De fait, l'idée même d'une théorie de la modernisation est de répertorier ces voies.) Il n'y a pas de raison que chaque ville moderne doive ressembler à et penser comme New York, Los Angeles ou Tokyo. Il nous faut cependant passer en revue les buts et les intérêts de ceux qui protègent censément leur peuple du modernisme pour son propre bien. Si cette culture était vraiment exclusivement occidentale et dès lors inadéquate pour le tiers-monde, comme la plupart de ses gouvernements le prétendent, ces gouvernements devraient-ils dépenser tant d'énergie pour la refouler comme ils le font ? Ce qu'ils projettent sur les étrangers, et proscrivent comme « décadence occidentale », ce sont en fait les énergies, les désirs et l'esprit critique de leur propre peuple. Lorsque les porte-parole gouvernementaux et les propagandistes proclament leurs pays libres de cette influence étrangère, ce qu'ils veulent vraiment dire c'est qu'ils sont parvenus jusqu'ici à maintenir leur peuple sous un couvercle politique et spirituel. Quand le couvercle est ôté ou qu'il saute, l'esprit moderniste est l'une des premières choses qui surgissent : c'est le retour du refoulé.

C'est cet esprit, à la fois lyrique et ironique, corrosif et engagé, fantastique et réaliste, qui a fait de la littérature latino-américaine la littérature la plus stimulante au monde aujourd'hui – bien que ce soit aussi cet esprit qui force les écrivains d'Amérique latine à écrire depuis leur exil européen ou nord-américain, fuyant leurs censeurs et leur police politique. C'est cet esprit qui parle dans les affiches murales dissidentes à Pékin et Shanghai, proclamant les droits à la libre individualité dans le pays qui – c'est ce que nous enseignaient hier encore les mandarins maoïstes de Chine et leurs camarades occidentaux – n'est pas même censé avoir un mot pour dire l'individualité. C'est la culture du modernisme qui inspire la musique rock électronique des Plastic People de Prague, intensément envoûtante, une musique jouée dans des milliers de chambres claquemurées sur des cassettes de contrebande alors même que ses interprètes croupissent en prison.

C'est la culture moderniste qui maintient vivantes la pensée critique et la libre imagination dans la plus grande partie du monde non occidental aujourd'hui.

Les gouvernements ne l'aiment pas, mais il est probable qu'à long terme, ils ne puissent rien y faire. Aussi longtemps qu'ils sont contraints de couler ou de nager dans le maelström du marché mondial, contraints à s'astreindre désespérément à l'accumulation de capital, contraints à se développer ou à se désintégrer – ou plutôt, comme cela se passe généralement, à se développer *et* à se désintégrer –, aussi longtemps qu'ils sont, comme dit Octavio Paz, « condamnés à la modernité », ils sont condamnés à produire des cultures qui leur montreront ce qu'ils sont en train de faire et ce qu'ils sont. Ainsi, alors que le tiers-monde est de plus en plus pris dans la dynamique de la modernisation, le modernisme, loin de s'épuiser, commence à peine à faire valoir ses droits [35].

Pour conclure, je voudrais commenter brièvement deux accusations lancées contre Marx par Herbert Marcuse et Hannah Arendt, qui soulèvent certains des enjeux centraux de ce livre. Marcuse et Arendt formulèrent leurs critiques dans l'Amérique des années 1950, mais semblèrent les avoir conçues dans les années 1920, dans le milieu de l'existentialisme romantique allemand. Leurs arguments se rapportent en quelque sorte aux débats qui eurent lieu entre Marx et les jeunes hégéliens des années 1840 ; cependant, les enjeux qu'ils soulèvent sont aussi pertinents que jamais aujourd'hui. La prémisse de base est que Marx célèbre de manière acritique les valeurs du travail et de la production, et néglige les autres activités humaines et modes d'être qui sont en définitive au moins aussi importants [36].

35 Cf. O. Paz, *op. cit.*, p. 225–227. Paz soutient que le tiers-monde a un besoin urgent de l'énergie imaginative et critique du modernisme. Sans lui, « la révolte du tiers monde […] dégénère en césarismes délirants ou dépérit sous la coupe de bureaucraties cyniques et bien en place ».

36 Le meilleur résumé de cette critique pourrait bien être la remarque de Theodor W. Adorno (jamais imprimée) selon laquelle Marx voulait faire du monde entier un *workhouse* géant. La remarque d'Adorno est citée par Martin Jay dans son histoire de l'École de Francfort, *L'Imagination dialectique* (1973), Paris, Payot, 1977, p. 76. Cf. aussi J. Baudrillard, *Le Miroir de la production* (1973), Paris, Le Livre de Poche, 1994, et diverses critiques de Marx dans *Social Research* 45.4 (hiver 1978).

Ce qu'on reproche ici à Marx, en d'autres termes, c'est un manque d'imagination morale.

La critique marcusienne de Marx la plus tranchante est avancée dans *Éros et civilisation*, où la présence de Marx est évidente à chaque page, mais, curieusement, jamais mentionnée. Cependant, dans un passage comme celui qui suit, où le héros culturel favori de Marx, Prométhée, est attaqué, ce qui se dit entre les lignes est évident :

> Prométhée est le héros culturel du travail, de la productivité et du progrès par la voie de la répression […], le fourbe et celui qui se rebelle contre les Dieux, celui qui crée la civilisation au prix de la douleur perpétuelle. Il symbolise la productivité, l'effort incessant pour maîtriser la vie […] Prométhée est le héros-archétype du principe de rendement.

Marcuse procède en nommant d'autres figures mythologiques, qu'il considère plus dignes d'être idéalisées : Orphée, Narcisse et Dionysos – et Baudelaire et Rilke, que Marcuse voit comme leurs sectateurs modernes.

> [Ils] défendent une réalité très différente […] leur image est celle de la joie et de l'accomplissement ; leur voix celle qui ne commande pas, mais qui chante […] ; leur acte celui qui est la paix et met fin au labeur de la conquête ; surmontant le temps, ils unissent l'homme à Dieu, l'homme à la nature […] c'est [le domaine] de la rédemption du plaisir, de l'arrêt du temps, de l'absorption de la mort ; c'est le silence, le sommeil, la nuit, le paradis – le principe de Nirvâna envisagé comme la vie et non la mort […] [37]

Ce que la vision prométhéenne-marxienne ne parvient pas à saisir, ce sont les joies de la paix et de la passivité, la langueur sensuelle, le ravissement mystique, un sentiment d'unité avec la nature plutôt que la maîtrise achevée de cette dernière.

Il y a quelque chose de cela – certainement, *luxe, calme et volupté* sont très éloignés du centre de l'imagination de Marx –, mais moins qu'il semble à première vue. Si Marx est fétichiste, ce n'est ni du travail

37 H. Marcuse, *Éros et civilisation*, *op. cit.*, p. 143–146 et tout le chapitre VIII, « Les images d'Orphée et de Narcisse ».

ni de la production, mais bien plutôt de l'idéal bien plus complexe et complet du *développement* : « [celui d'] une libre énergie physique et spirituelle » ; « le développement des facultés individuelles[38] » ; « le libre [développement] de chacun sera la condition du libre [développement] de tous[39] » ; « l'universalité des besoins, des capacités, des jouissances, des forces productives des individus[40] » ; « l'individu pleinement développé[41] ». Les expériences et qualités humaines que Marcuse valorise seraient certainement incluses dans ce programme, bien que rien ne permet d'assurer qu'elles figureraient en tête de liste. Marx veut embrasser Prométhée *et* Orphée ; il considère que le communisme vaut la peine qu'on se batte pour lui, parce que, pour la première fois dans l'histoire, il permettrait aux hommes d'avoir les deux. Il dirait aussi que le ravissement orphique ne gagne en valeur morale et psychique uniquement par contraste avec les efforts prométhéens : les « luxe, calme et volupté », par eux-mêmes, ne sont qu'ennuyeux, comme Baudelaire le savait bien.

Enfin, Marcuse a tout à gagner en proclamant, comme l'école de Francfort l'a toujours fait, l'idéal d'harmonie entre l'homme et la nature. Mais pour nous il est tout aussi important de saisir, quel que puisse être le contenu concret de cet équilibre et de cette harmonie (question déjà assez difficile en soi), l'immense activité et les efforts prométhéens nécessaires à sa réalisation. De plus, même s'il était possible de les réaliser, il faudrait les faire durer, et, étant donné le dynamisme de l'économie moderne, l'humanité devrait travailler sans cesse – comme Sisyphe, mais en s'efforçant constamment de développer de nouvelles mesures et de nouveaux moyens – pour empêcher son équilibre précaire d'être balayé et de se volatiliser dans une atmosphère viciée.

Arendt, dans *La Condition de l'homme moderne*, saisit une chose à côté de laquelle les critiques libéraux de Marx passent généralement : le vrai problème dans sa pensée n'est pas un autoritarisme

38 *L'Idéologie allemande*, *op. cit.*, p. 103.
39 *Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 183.
40 *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, *op. cit.*, p. 446.
41 *Le Capital*, *op. cit.*, p. 992.

draconien, mais l'exact opposé, l'absence de fondement pour quelque autorité que ce soit.

> Marx a prédit correctement, encore qu'avec une jubilation mal justifiée, le « dépérissement » du domaine public dans les conditions de libre développement des « forces productives de la société ».

Les membres de sa société communiste, paradoxalement, se trouveraient eux-mêmes « captifs de la satisfaction de besoins que nul ne peut partager et que personne ne saurait pleinement communiquer ». Arendt comprend la profondeur de l'individualisme qui sous-tend le communisme de Marx, et comprend aussi les orientations nihilistes que peut prendre cet individualisme. Dans une société communiste où le libre épanouissement de chacun est la condition du libre épanouissement de tous, qu'est-ce qui fera tenir ensemble ces individus s'épanouissant librement ? Ils peuvent bien partager une quête commune de richesse d'expérience infinie, mais il ne s'agirait pas là d'un « vrai domaine public, mais seulement des activités privées étalées au grand jour ». Une société comme celle-là pourrait bien en arriver à éprouver un sentiment de futilité collective, « la futilité d'une vie qui "ne se fixe ni ne se réalise en un sujet permanent qui dure après que son labeur est passé" [42] ».

Cette critique de Marx pose un problème humain authentique et urgent. Mais Arendt ne parvient pas plus que Marx à résoudre le problème. Ici, comme dans nombre de ses travaux, elle ébauche une splendide rhétorique de la vie et de l'action publiques, mais passe quasiment sous silence ce dont ils devraient être constitués – à ceci près que la politique n'est *pas* censée inclure ce que les gens font toute la journée, leur travail et leurs rapports de production. (Ceux-ci sont consignés aux « soins domestiques », un domaine sous-politique qu'Arendt considère comme privé de la capacité de créer de la valeur

42 H. Arendt, *La Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Gallimard, 2012, p. 153–154, 166–167. Notons que dans la pensée de Marx, le domaine public des discours et valeurs partagés subsistait et prospérait, aussi longtemps que le communisme demeurait un mouvement d'opposition ; il ne dépérissait que là où ce mouvement triomphait et s'efforçait d'inaugurer (en vain, sans domaine public) une société communiste.

humaine.) Arendt ne clarifie jamais ce que les hommes modernes sont censés partager, hormis une noble rhétorique. Elle a raison de dire que Marx n'a jamais développé une théorie de la communauté politique, et que c'est un sérieux problème. Mais le problème est que, étant donné l'axe nihiliste de l'épanouissement personnel et social moderne, on ne voit pas clairement quels liens politiques les hommes modernes peuvent tisser. Le problème de la pensée de Marx s'avère ainsi être un problème qui traverse toute la structure de la vie moderne elle-même.

J'ai affirmé que ceux d'entre nous qui sont les plus critiques vis-à-vis de la vie moderne ont le plus grand besoin de modernisme, pour nous montrer où nous en sommes et où nous pouvons commencer à changer nos circonstances et nous-mêmes. Cherchant par où commencer, je suis retourné à l'un des premiers et des plus grands modernistes, Karl Marx. Je suis allé à lui non pas tant pour ses réponses que pour ses questions. Le grand cadeau qu'il peut nous faire aujourd'hui, me semble-t-il, n'est pas une issue aux contradictions de la vie moderne, mais un accès plus sûr et plus profond à celles-ci. Il savait que la voie qui mène au-delà des contradictions aurait à passer à travers la modernité, non pas en dehors d'elle. Il savait que nous devons commencer où nous sommes : psychiquement nus, débarrassés de toutes les auréoles religieuses, esthétiques et morales, et de tous les voiles sentimentaux, ramenés à notre volonté et à notre énergie individuelles, contraints de nous exploiter nous-mêmes et les uns les autres afin de survivre. Et pourtant, en dépit de tout, rassemblés brutalement par les forces mêmes qui nous déchirent, vaguement conscients de tout ce que nous pouvons être ensemble, prêts à nous étirer pour saisir de nouvelles possibilités humaines, à développer des identités et des liens mutuels pouvant nous aider à tenir ensemble alors que l'air féroce de la modernité souffle le chaud et le froid à travers nous tous.

> Maintenant, imaginez une ville comme Paris […] songez à cette cité universelle […] où chaque coin de rue a été témoin d'un événement d'une portée historique.
> — Goethe à Eckermann, 3 mai 1827

> Ce n'est pas seulement dans l'usage qu'il fait d'images tirées de la vie commune, pas seulement dans l'usage d'images tirées de la vie sordide d'une grande métropole, mais dans le fait qu'il élève de telles images à la plus haute intensité – représentant cette vie telle qu'elle, et pourtant lui faisant représenter quelque chose de beaucoup plus qu'elle-même – que Baudelaire a créé un mode de libération et d'expression pour les autres hommes.
> — T. S. Eliot, « Baudelaire », 1930

Au cours des trente dernières années, on a dépensé une immense quantité d'énergie, partout dans le monde, afin d'explorer et démêler les significations de la modernité. Une bonne partie de cette énergie s'est disséminée, empruntant des voies perverses et contreproductives. Notre vision de la modernité tend à se diviser suivant un plan matériel et un spirituel : certains se consacrent au « modernisme », perçu comme un pur esprit évoluant selon ses impératifs artistiques et intellectuels propres ; d'autres se placent dans l'orbite de la « modernisation », un ensemble de structures et de processus matériels – politiques, économiques, sociaux – qui, une fois lancé, est censé poursuivre sa trajectoire sans contribution d'âmes ou d'esprits humains. Ce dualisme, répandu dans la culture contemporaine, nous tient tous à l'écart d'une des réalités les plus répandues de la vie moderne : la fusion de ses forces matérielles et spirituelles, l'unité intime du soi moderne et de l'environnement moderne. Mais la première grande vague d'écrivains et de penseurs à s'être penchés sur la modernité – Goethe, Hegel et Marx, Stendhal et Baudelaire, Carlyle

et Dickens, Herzen et Dostoïevski – comprenait intuitivement cette unité, ce qui donna à leurs visions une richesse et une profondeur qui font tristement défaut aux écrits actuels sur le sujet.

Ce chapitre s'articule autour de Baudelaire, qui, plus que tout autre au XIXe siècle, contribua à rendre ses contemporains conscients de leur modernité. Modernité, vie moderne, art moderne, ces termes apparaissent incessamment dans l'œuvre de Baudelaire. Deux de ses essais majeurs, le succinct « De l'héroïsme de la vie moderne » et le plus long *Le Peintre de la vie moderne* (1859–1860, publié en 1863), ont esquissé le programme d'un siècle d'art et de pensée. En 1865, alors que Baudelaire vivait dans la pauvreté, la maladie et l'obscurité, le jeune Paul Verlaine tenta de raviver l'intérêt dont il était digne, en insistant sur sa modernité comme source principale de sa grandeur :

> La profonde originalité de Baudelaire, c'est, à mon sens, de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne […] tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive, l'homme moderne, avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool […] Baudelaire [cette individualité] à l'état de type, de *héros*[1].

Le poète Théodore de Banville développa ce thème deux ans plus tard en un hommage émouvant sur la tombe de Baudelaire :

> [Il] accepta tout l'homme moderne dans sa totalité, avec ses défaillances, avec sa grâce maladive, avec ses aspirations impuissantes, avec ses triomphes mêlés de tant de découragements et de tant de pleurs ! Les côtés de l'âme qu'il était convenu et classique de laisser dans l'ombre, l'hypocrisie d'une race faible et diminuée, l'impuissance d'aimer et de haïr, le désir d'une croyance qui ne peut naître, l'inconsolable regret de nous être fermé nous-mêmes les cieux, toutes ces souffrances, tout ce vide, toutes ces agonies, il les peignit en traits ineffaçables, et, véritable poète romantique (il avait donné lui-même du

1 Cité par M. Ruff (éd.), *Baudelaire. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 36–37, d'un article de Verlaine dans le magazine *L'Art*. Tous les textes français cités ici proviennent de l'édition Ruff.

> romantisme cette définition excellente : l'expression la plus récente de la beauté), il représenta avec le charme exquis dont est doué un grand artiste, ce qui nous reste de la beauté, c'est-à-dire une ombre malade, mourante, adorable pourtant, qui s'enfuit en exhalant une plainte harmonieuse et désolée. Oui, il fut l'homme, il fut l'artiste moderne avec toute son énergie et avec toute sa vivifiante tristesse [2].

Au cours du siècle qui a suivi sa mort, la réputation de Baudelaire a évolué suivant les orientations proposées par Banville : plus la culture occidentale se pose sérieusement la question de la modernité, plus nous apprécions l'originalité et le courage de Baudelaire, prophète et pionnier. S'il nous fallait élire un premier moderniste, Baudelaire serait certainement celui-là.

Et pourtant, une des qualités de bien des écrits de Baudelaire sur la vie et l'art moderne est de faire ressortir l'idée que le moderne est étonnamment insaisissable et difficile à cerner. Prenons, par exemple, l'une de ses formules les plus fameuses, dans *Le Peintre de la vie moderne* : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Le peintre (ou le romancier ou le philosophe) de la vie moderne est celui qui concentre sa vision et son énergie sur « la mode, la morale, la passion », sur « la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel ». Ce concept de modernité vise à rompre avec la prédominance dans la culture française de l'attachement aux classiques. « Nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous leurs sujets de costumes anciens. » La foi stérile dans l'idée que les costumes et les gestes archaïques produisent des vérités éternelles confine l'art français dans un « vide d'une beauté abstraite et indéfinissable », et le prive de son « originalité », qui ne peut venir que de l'« estampille que le *temps* imprime à nos sensations [3] ». On voit où Baudelaire veut ici en

2 T. de Banville, « Nécrologie » in *L'Étendard*, 4 septembre 1867.

3 M. Ruff, *op. cit,* p. 550–554. Marx, au cours de la même décennie, déplorait en des termes étonnamment semblables à ceux de Baudelaire, les rigidités classiques et antiques dans la politique de la gauche : « La tradition de toutes les

venir, mais ce critère purement formel quant à la modernité (ce qu'il y a d'unique à chaque période) le détourne en fait d'emblée de son but. Avec ce critère, comme dit Baudelaire, « il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien » [p. 553], dans la mesure où il saisit l'esprit de son époque. Mais cela prive la modernité de tout son poids spécifique, de son contenu historique concret. Cela fait de n'importe quels temps des « temps modernes » : paradoxalement, en répandant la modernité dans toute l'histoire, on s'éloigne des qualités particulières de notre propre histoire moderne[4].

Le premier impératif catégorique du modernisme de Baudelaire consiste à nous tourner vers les principales forces de la vie moderne, mais Baudelaire ne fait pas immédiatement apparaître la nature de ces forces, ni quelle position nous sommes censés prendre vis-à-vis d'elles. Cependant, en parcourant l'œuvre de Baudelaire, on voit que celle-ci comprend plusieurs conceptions distinctes de la modernité, qui semblent souvent s'opposer violemment les unes aux autres, et Baudelaire ne paraît pas toujours conscient des tensions qui s'établissent entre elles. Cela dit, il les présente toutes avec verve et éclat, et les élabore souvent avec grande originalité et profondeur. De plus, toutes les visions modernes de Baudelaire, toutes ses attitudes critiques contradictoires vis-à-vis de la modernité, ont connu des destins propres, bien après sa mort, jusqu'à notre époque.

On commencera ici par les interprétations baudelairiennes de la modernité les plus simplistes et non critiques : ses célébrations lyriques d'une vie moderne, à l'origine de visions bucoliques typiquement modernes ; ses dénonciations véhémentes de la modernité, source de formes modernes « antibucoliques ». Une « modernolâtrie » s'échafaudera au xx^e^ siècle à partir des visions baudelairiennes

générations mortes pèse comme un cauchemar sur les cerveaux des vivants. Et au moment précis où ils semblent occupés à se transformer eux-mêmes et à bouleverser la réalité, à créer l'absolument nouveau […] ils évoquent anxieusement et appellent à leur rescousse les mânes des ancêtres […] ils leur empruntent noms, mots d'ordre, costumes, afin de jouer la nouvelle pièce historique sous cet antique et vénérable travestissement et avec ce langage d'emprunt. » (*Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* (1852) in *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 438.)

4 M. Ruff, *op. cit.*, p. 550–554.

bucoliques de la modernité ; les formes « antibucoliques » produiront ce que ce siècle nommera le « désespoir culturel[5] ». De ces visions limitées, nous passerons pour l'essentiel de ce chapitre à une perspective baudelairienne beaucoup plus profonde et intéressante – bien que probablement moins bien connue et moins influente –, une perspective qui se refuse à toute conclusion définitive, esthétique ou politique, qui se débat hardiment avec ses propres contradictions internes et qui peut éclairer non seulement la modernité de Baudelaire, mais également la nôtre.

Modernisme bucolique et antibucolique

Commençons par les bucoliques modernes de Baudelaire. La première version apparaît dans sa préface au *Salon de 1846*, revue critique de l'exposition annuelle des nouveautés artistiques. Cette préface est sous-titrée « Aux bourgeois[6] ». Les lecteurs contemporains, habitués à penser Baudelaire en ennemi juré des bourgeois et de toutes leurs productions, risquent de subir un choc[7]. Baudelaire célèbre ici non seulement les bourgeois, mais les flatte même pour leur intelligence, leur détermination et leur créativité dans l'industrie, le commerce et la finance. La constitution de cette classe n'est pas totalement claire : « Vous êtes la majorité, – nombre et intelligence ; – donc vous êtes la force, – qui est la justice ». Si la bourgeoisie constitue une majorité de la population, qu'est-il advenu de la classe ouvrière, sans même parler de la paysannerie ? Nous devons cependant nous rappeler que nous sommes dans un monde bucolique. Ici, quand les bourgeois se lancent dans d'immenses entreprises (« Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts »), ce n'est pas, comme on pourrait le penser, pour faire beaucoup d'argent, mais bien avec des

5 P. Hultén, *Modernolatry*, Stockholm, Modena Musset, 1966 ; F. Stern, *Politique et désespoir. Les Ressentiments contre la modernité dans l'Allemagne préhitlérienne* (1961), Paris, A. Collin, 1990.

6 C. Baudelaire, *Salon de 1846*, *op. cit.*, p. 227–229.

7 Ce stéréotype est dépeint en détail, et de façon non critique par César Graña dans *Bohemian versus Bourgeois*, *op. cit.*, p. 90–124. Un compte-rendu plus objectif et complexe de Baudelaire, de la bourgeoisie et de la modernité est proposé par P. Gay, *Art and Act*, New York, Harper and Row, 1976, particulièrement aux p. 88–92. Cf. aussi M. Calinescu, *op. cit.*, p. 46–58, 86 et passim.

aspirations plus nobles : « Pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses, formes politique, industrielle et artistique. » Ici, le motif bourgeois fondamental est le désir d'un progrès humain infini, non seulement dans l'économie, mais universel, c'est-à-dire aussi bien dans les sphères de la politique et de la culture. Baudelaire est interpelé par ce qu'il perçoit comme leur créativité innée et l'universalité de leur vision : puisqu'ils sont animés de la pulsion du progrès dans l'industrie et la politique, il serait indigne d'eux de se croiser les bras et d'accepter la stagnation de l'art.

Baudelaire fait aussi appel, comme Mill le fera une génération plus tard (et même Marx dans le *Manifeste*), au credo bourgeois du libre-échange et exige que cet idéal soit étendu à la sphère de la culture : de même que les monopoles sont (censément) un poids pour la vitalité et l'énergie de l'économie, « les aristocrates de la pensée, les distributeurs de l'éloge et du blâme, les accapareurs des choses spirituelles » étouffent la vie de l'esprit et privent la bourgeoisie des multiples ressources de l'art et de la pensée modernes. La foi de Baudelaire dans la bourgeoisie laisse de côté toutes les plus sombres possibilités de ses tendances économiques et politiques – c'est pourquoi je l'appelle une « vision bucolique ». La naïveté de l'adresse « aux bourgeois » provient pourtant d'une belle ouverture et générosité d'esprit. Elle ne survivra pas – comment l'eût-elle pu ? – à juin 1848 ou décembre 1851, mais dans un esprit aussi amer que celui de Baudelaire, c'est charmant tant que ça dure. En tout cas, cette vision bucolique proclame une affinité naturelle entre les modernisations matérielle et spirituelle ; elle affirme que les groupes les plus dynamiques et innovants dans la vie économique et politique seront aussi les plus ouverts à la créativité intellectuelle et artistique, « pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses » : elle voit les transformations, aussi bien culturelles qu'économiques comme un progrès non problématique pour l'humanité [8].

8 La foi de Baudelaire dans la réceptivité de la bourgeoisie à l'art moderne provient probablement de ses affinités avec les Saint-Simoniens. Ce mouvement, brièvement commenté auparavant dans mon chapitre sur *Faust*, semble avoir engendré l'idée d'avant-garde dans les années 1820. Les historiens mettent

Le texte baudelairien de 1859–1860, *Le peintre de la vie moderne*, présente une modalité bucolique très différente : la vie moderne apparaît ici comme un grand défilé de mode, un système d'apparences étourdissantes, de façades brillantes, de scintillants triomphes de la décoration et du design. Les héros de ce défilé sont le peintre Constantin Guys et la figure du dandy, archétype baudelairien. Dans le monde dépeint par Guys, le spectateur « admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine » [p. 552–553]. Les lecteurs familiers de Baudelaire seront surpris de l'entendre parler comme le docteur Pangloss ; nous nous demandons où est la plaisanterie, avant de conclure, attristés, qu'il n'y en a pas. « Le genre de sujets préférés par l'artiste, nous dirons que c'est la *pompe de la vie*, telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante. » [p. 558] Quand on observe les descriptions léchées des « belles personnes » et de leur monde chez Guys, on ne constate qu'un étalage de costumes fringants, rempli de mannequins sans vie aux visages vides. Ce n'est cependant pas la faute de Guys si son art ne ressemble à rien autant qu'aux publicités des grands magasins Bonwit Teller ou Bloomingdale's. Ce qui est vraiment triste, c'est que Baudelaire ait écrit des pages de prose qui ne s'accordent que trop bien avec celles-ci :

> Il jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d'être bien habillés ; en un mot, de la vie universelle. Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu

l'accent sur *De l'organisation sociale* de Saint-Simon et *L'Artiste, le savant et l'industriel* de son disciple Olinde Rodrigues, écrits tous deux en 1825. Cf. D. D. Egbert, « The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics » in *American Historical Review*, n° 73, 1967, p. 339–366 ; cf. aussi M. Calinescu, *op. cit.*, p. 101–108, pour son histoire et son analyse plus poussées de l'idée d'avant-garde, p. 95–148.

> d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son œil d'aigle l'a déjà deviné [9].

Si cela, comme dit Baudelaire, est la « vie universelle », qu'est-ce que la mort universelle ? Les afficionados de Baudelaire trouveront injuste qu'il n'ait pu être rémunéré pour ce travail de rédacteur publicitaire. (Il aurait eu bien besoin de cet argent, sauf qu'évidemment il n'écrivait pas dans ce but.) Cette modalité bucolique joue un rôle important non seulement dans la propre carrière de Baudelaire, mais dans le siècle de culture qui nous sépare de lui. Il existe tout un corpus de littérature moderne, souvent sous la plume des plus sérieux auteurs, qui ressemble fort à des messages publicitaires. Pour cette littérature, toute l'aventure spirituelle de la modernité s'incarne dans la dernière mode, la dernière machine ou – et ici, cela devient sinistre – le régiment modèle.

> Un régiment passe, qui va peut-être au bout du monde, jetant dans l'air des boulevards ses fanfares entraînantes et légères comme l'espérance ; et voilà que l'œil de M. G. a déjà vu, inspecté, analysé les armes, l'allure et la physionomie de cette troupe. Harnachements, scintillements, musique, regards décidés, moustaches lourdes et sérieuses, tout cela entre pêle-mêle en lui ; et dans quelques minutes, le poème qui en résulte sera virtuellement composé. Et voilà que son âme vit avec l'âme de ce régiment qui marche comme un seul animal, fière image de la joie dans l'obéissance [10] !

Ce sont là les soldats qui tuèrent 25 000 Parisiens en juin 1848 et qui ouvrirent la voie à Napoléon III en décembre 1851. À ces deux occasions, Baudelaire était dans la rue, pour se battre contre ces hommes – qui auraient tout aussi bien pu l'abattre – dont l'aspect animal de la « joie dans l'obéissance » est alors pour lui une telle source

9 M. Ruff, *op. cit.*, p. 553. On trouve une analyse intéressante de cet essai, plus favorable que la mienne, chez P. de Man, « Histoire littéraire et modernité littéraire » in *Po&sie*, 2013/1, n° 143, p. 125–141. Cf. aussi H. Lefebvre, *Introduction à la modernité*, *op. cit.*, chapitre VII, pour une perspective critique semblable à celle développée ici.

10 *Ibid.*

de fascination[11]. Cet extrait devrait nous alerter sur un aspect de la vie moderne que les étudiants en poésie et en art oublient facilement : l'importance formidable des défilés militaires – une importance psychologique aussi bien que politique – et leur capacité à captiver jusqu'aux esprits les plus libres. Les armées qui défilent, de l'époque de Baudelaire jusqu'à la nôtre, jouent un rôle central dans la vision bucolique de la modernité : attirail scintillant, couleurs criardes, lignes gracieuses, mouvements rapides et élégants, la modernité sans les larmes.

Ce qui est peut-être le plus étrange dans la vision bucolique de Baudelaire – caractéristique de son sens pervers de l'ironie, mais aussi de sa surprenante intégrité – c'est que le poète lui-même est laissé en dehors du tableau. Dans ces rues, plus trace des dissonances sociales et spirituelles de la vie parisienne. L'introversion, l'angoisse et les désirs tumultueux, et tout ce qu'il est parvenu avec sa créativité à représenter de « l'homme moderne dans sa totalité, avec ses défaillances, avec sa grâce maladive, avec ses aspirations impuissantes, avec ses triomphes mêlés de tant de découragements et de tant de pleurs », comme l'écrit Banville, tout cela demeure totalement hors de ce monde. Nous pouvons à présent comprendre que si Baudelaire choisit Constantin Guys plutôt que Courbet, Daumier ou Manet (qu'il connaissait et aimait tous) comme archétype du « peintre de la vie moderne », ce n'est pas simplement une faute de goût, mais un profond rejet et avilissement de soi-même. Sa rencontre avec Guys, aussi pathétique qu'elle soit, comporte quelque chose d'authentique et d'important au sujet de la modernité : son pouvoir de faire naître des formes de « spectacles de l'apparence », designs brillants, manifestations glamour, si éblouissantes que même la conscience la plus perspicace devient aveugle à la noirceur éclatante de la vie qu'elle porte en elle.

11 Le meilleur aperçu de la pensée politique de Baudelaire pendant cette période se trouve chez T. J. Clark, *op. cit.*, p. 242–275. Cf. aussi R. Klein, « Some Notes on Baudelaire and Revolution » in *Yale French Studies*, n° 39, 1967, p. 85–97.

Les plus frappantes images antibucoliques de la modernité chez Baudelaire appartiennent à la fin des années 1850, la période même du *Peintre de la vie moderne* : s'il y a une contradiction entre les deux conceptions, elle lui échappe totalement. Le thème antibucolique apparaît d'abord dans un texte de 1855 sur l'Exposition universelle, sous-titré « Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la vitalité [12] ». Baudelaire utilise ici une rhétorique réactionnaire familière afin de déverser son mépris non seulement sur l'idée moderne de progrès, mais sur la pensée et la vie moderne entières :

> Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. – Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible. [p. 363]

La beauté apparaît ici comme statique, immuable, tout à fait externe au soi, exigeant une obéissance rigide et châtiant ses sujets modernes récalcitrants, cherchant à éteindre toutes les Lumières, faisant œuvre de police spirituelle au service d'une Église et d'un État contre-révolutionnaires.

Baudelaire recourt à cette grandiloquence réactionnaire parce qu'il s'inquiète d'une confusion croissante de « l'ordre matériel [avec] l'ordre spirituel » que véhicule l'aventure romantique du progrès.

12 M. Ruff, *op. cit.*, p. 361–364.

Ainsi, « demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans *son* estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! » [p. 363] Baudelaire a parfaitement raison de combattre cette confusion du progrès matériel avec le progrès spirituel – une confusion qui perdure à notre époque et se répand particulièrement dans des périodes de boom économique. Mais il se montre aussi stupide que le supposé français lambda, quand il prend le parti-pris inverse et définit l'art d'une manière qui semble ne pas établir la moindre connexion avec le monde matériel :

> Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel. [p. 363]

Ce dualisme possède quelques similarités avec la division kantienne en domaine nouménal et phénoménal, mais il va bien plus loin que Kant, pour qui les expériences et activités nouménales – art, religion, éthique – opèrent encore dans un monde matériel, fait de temps et d'espace. Où et à quoi l'artiste baudelairien peut travailler n'est pas le moins du monde évident. Baudelaire va plus loin : il dissocie son artiste non seulement du monde matériel de la vapeur, de l'électricité et du gaz, mais même de tout passé et futur de l'art. Ainsi, dit-il, on a tort de ne fût-ce que penser aux précurseurs d'un artiste, ou à ses influences.

> Toute floraison est spontanée, individuelle […] L'artiste ne relève que de lui-même […] Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu* [13].

Baudelaire s'élance vers une transcendance et distance Kant : l'artiste devient un *Ding an sich* sur pattes. De sorte que dans sa sensibilité changeante et paradoxale, l'image antibucolique du monde moderne

13 *Ibid.*, p. 363.

suscite une vision remarquablement bucolique de l'artiste moderne, qui flotte librement, intact, au-dessus du monde.

Le dualisme esquissé ici pour la première fois – vision antibucolique du monde moderne, vision bucolique de l'artiste moderne et de son art – est étendu et approfondi dans le fameux texte de 1859, « Le public moderne et la photographie[14] ». Baudelaire commence par déplorer que « le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau » [p. 395]. Il s'agit là d'une rhétorique de l'équilibre qui cherche à éviter les postures exclusives : la vérité est essentielle, mais elle ne devrait pas étouffer le besoin de beauté. Mais le sentiment d'équilibre ne dure pas longtemps :

> Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. [p. 395]

Parce que la photographie a la capacité de reproduire la réalité plus précisément que jamais – de montrer « le Vrai » –, cette nouvelle technique est pour l'art « la plus mortelle ennemie », et dans la mesure où le développement de la photographie est un produit du progrès technologique, « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre » [p. 396].

Mais pourquoi cette inimitié mortelle ? Pourquoi la présence de la réalité, du « Vrai » dans une œuvre d'art devrait-elle saper ou détruire sa beauté ? La réponse apparente, à laquelle Baudelaire croit de manière si véhémente (du moins à ce moment) qu'il ne lui vient même pas à l'idée de l'énoncer clairement, est que la réalité moderne est tout à fait répugnante, dénuée non seulement de beauté, mais même de tout potentiel de beauté. Un mépris catégorique et presque hystérique des hommes modernes et de leur vie motive des affirmations comme : « Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature. » [p. 395] Du moment que la photographie fut développée, « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa

14 *Salon de 1859*, 2e partie *in* M. Ruff, *op. cit.*, p. 394–396.

triviale image sur le métal » [p. 395]. La critique que fait Baudelaire de la représentation de la réalité dans l'art moderne se trouve ici invalidée par un mépris non critique de la réalité des gens modernes qui l'entourent. Cela le conduit une fois de plus à une conception bucolique de l'art : il est « inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive » [« La reine des facultés », in *Salon de 1859*, p. 396]. Encore pire que les photographes, selon Baudelaire, sont les peintres modernes influencés par la photographie : le peintre moderne « devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit » [p. 396]. Le caractère bucolique et non critique de ce qu'il écrit ici tient au dualisme radical et à l'incompréhension totale qu'il peut exister des rapports riches et complexes, des influences réciproques et des fusions entre ce que rêve et ce que voit un artiste (ou quiconque).

La polémique de Baudelaire contre la photographie exerça une influence déterminante sur une modalité particulière de l'esthétique moderniste, omniprésente au cours de notre siècle (chez Pound, Wyndham Lewis, et leurs nombreux successeurs), selon laquelle les gens et l'existence sont perpétuellement malmenés, alors que les artistes modernes et leur œuvres sont portés aux nues, sans qu'on imagine un seul instant que ces artistes puissent être plus humains et plus profondément impliqués dans *la vie moderne* qu'ils n'aimeraient le croire. D'autres artistes du xx^{e} siècle, comme Kandinsky ou Mondrian, ont créé des œuvres merveilleuses à partir du rêve d'un art dématérialisé, non conditionné, « pur » (le manifeste de 1912 de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, résonne d'échos baudelairiens). Mais s'il y a un artiste que cette vision laisse entièrement à l'écart, hélas, c'est bien Baudelaire lui-même. Car son génie et sa réussite poétiques sont étroitement liés à cette réalité matérielle particulière : la vie quotidienne – et nocturne – des rues, cafés, caves et mansardes de Paris. Même ses visions de transcendance s'inscrivent dans un espace-temps concret. Ce qui démarque radicalement Baudelaire de ses précurseurs romantiques est la façon dont ce qu'il rêve s'inspire de ce qu'il voit.

Baudelaire devait le savoir, au moins inconsciemment : chaque fois qu'il s'emploie à isoler l'art moderne de la vie moderne, il s'emmêle volontairement les pinceaux et parvient à les réunir à nouveau. Ainsi s'interrompt-il au milieu de son texte de 1855 [« De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts »] pour raconter une histoire qui, dit-il, est une « excellente leçon de critique » :

> On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie ?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clairsemé de cabanes et de paysans chétifs, – après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria : « Que c'est beau ! Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils ? quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? ils ont sans doute des échéances à payer ? » [p. 362–363]

La leçon selon Baudelaire, que nous expliciterons dans les sections suivantes de ce chapitre, est que la vie moderne possède une beauté caractéristique et authentique, qui est toutefois inséparable de sa misère et de son angoisse innées, inséparable des échéances que doit payer l'homme moderne. Quelques pages plus loin, alors qu'il fulmine complaisamment contre les idiots modernes qui se croient capables de progrès spirituel, il devient subitement sérieux et s'écarte brutalement la certitude condescendante selon laquelle l'idée moderne de progrès serait illusoire pour donner cours à une intense inquiétude de la possible réalité de ce progrès. Suit une brève et brillante méditation sur la terreur réelle que suscite le progrès :

> Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l'humanité en proportion des jouissances nouvelles qu'il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture ; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne

> ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum qui fait son éternel désespoir[15] ?

Ici, Baudelaire, bien qu'introspectif, approche pourtant l'universel. Il se débat avec des paradoxes engageants et enrageants pour tous les hommes modernes, qui recouvrent leur politique, leurs activités économiques, leurs désirs les plus intimes, et l'art qu'ils peuvent créer. Cette phrase possède une tension, une excitation cinétique qui rejoue la condition moderne qu'elle décrit : le lecteur parvenu au terme de cette phrase a le sentiment d'être véritablement rendu. Voilà à quoi ressemble ce que Baudelaire a écrit de mieux au sujet de la vie moderne et qui est de loin moins connu que ses bucoliques. Ainsi équipés, nous pouvons à présent aller plus loin.

L'héroïsme de la vie moderne

À l'extrême fin de sa recension du *Salon de 1845*, Baudelaire regrette que les peintres de l'époque soient trop inattentifs au présent, « et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse ». Il poursuit :

> Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottines vernies. – Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf[16] !

Ces considérations ne sont pas réellement développées, mais deux choses valent la peine d'être relevées ici. D'abord, l'ironie de Baudelaire dans le passage des « cravates » : certains pourraient penser que la juxtaposition des cravates et de l'héroïsme est une plaisanterie. C'en est une, mais la plaisanterie est que les hommes modernes sont réellement héroïques, même s'ils sont démunis de l'attirail

15 *Ibid.*, p. 363.
16 *Ibid.*, p. 224.

nécessaire ; ils sont d'autant plus héroïques sans les attributs dans lesquels s'engoncent leurs corps et leurs âmes [17]. Ensuite, la tendance de la modernité à renouveler toute chose : la vie moderne de l'an prochain aura un air différent de celle de cette année ; pourtant, toutes deux participeront du même âge ; mais le fait qu'on ne puisse baigner deux fois dans la même modernité rendra la vie moderne particulièrement fuyante et insaisissable.

Baudelaire pénètre plus avant dans l'héroïsme moderne un an plus tard, dans son court essai du même nom [18]. Il se fait ici plus concret :

> Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.

Le monde élégant est ici dépeint comme il sera dans l'essai sur Guys ; à ceci près qu'il apparaît ici sous une forme délibérément non bucolique, associé aux bas-fonds, avec ses noirs désirs et ses méfaits, avec le crime et le châtiment ; il est doté d'une profondeur humaine beaucoup plus saisissante que les pâles clichés de mode du *Peintre de la vie moderne*. L'essentiel de l'héroïsme moderne, tel que Baudelaire le voit ici, est qu'il fait son apparition dans le *conflit*, dans des situations conflictuelles omniprésentes dans la vie quotidienne du monde moderne. Baudelaire donne des exemples de vie bourgeoise, ainsi que de la vie élégante, dans le beau monde ou les bas-fonds : le politicien héroïque, le ministre à l'Assemblée ripostant à l'opposition d'un discours brûlant et émouvant, justifiant sa politique tout autant que lui-même ; l'homme d'affaires héroïque, comme le parfumeur de

17 Cf. les commentaires de Baudelaire, dans son texte sur « l'héroïsme », à propos du costume gris ou noir qui était en train de devenir la tenue standard de l'homme moderne : il exprime « non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ». La tenue standard naissante est « l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ».

18 « De l'héroïsme de la vie moderne » in *Salon de 1845*, *op. cit.*, p. 259–261.

Balzac, Birotteau, combattant le spectre de la banqueroute, s'efforçant de réhabiliter non seulement son crédit, mais sa vie même, toute son identité personnelle ; les vauriens respectables comme Rastignac, capable de tout – des actions les plus viles comme des plus nobles – alors qu'il lutte pour accéder au sommet ; Vautrin, qui gravite aussi bien dans les hauteurs du gouvernement que dans les profondeurs de la pègre, et qui montre l'intimité essentielle de ces deux *métiers*. « Toutes ces paroles […] témoignent que vous croyez à une beauté nouvelle et particulière, qui n'est celle ni d'Achille, ni d'Agamemnon ». En effet, dit Baudelaire – dans une rhétorique qui ne manquera pas d'outrager la sensibilité néoclassique de ses lecteurs –, « les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, […] – et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! » En général, la vie parisienne contemporaine « est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. »

Il y a plusieurs choses importantes à relever ici. D'abord, l'étendue de la sympathie et de la générosité baudelairiennes pour les gens ordinaires et leurs labeurs, si différente de l'image convenue du snob d'avant-garde qui ne ressentirait que mépris pour eux. Il faut remarquer dans ce contexte que Balzac, le seul artiste dans la galerie baudelairienne des héros modernes, n'est pas quelqu'un qui cherche à se distancer des gens ordinaires, mais plutôt quelqu'un qui a plongé plus profondément dans leur vie que tout artiste avant lui et qui a formulé une vision de l'héroïsme caché de cette vie. Finalement, il est essentiel de souligner l'usage chez Baudelaire des états fluide (« existences flottantes ») ou gazeux (« nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère »), symboles de la qualité caractéristique de la vie moderne. Le fluide et le vaporeux deviendront les qualités essentielles de la peinture, de l'architecture et du design, de la musique et de la littérature, délibérément modernistes, qui apparaîtront à la fin du XIX^e^ siècle. Nous la rencontrerons aussi dans les élaborations des penseurs moraux et sociaux les plus profonds de la génération de

Baudelaire et par la suite – Marx, Kierkegaard, Dostoïevski, Nietzsche – pour lesquels le fait fondamental de la vie moderne est que, comme dit le *Manifeste communiste*, « tout ce qui est solide se volatilise ».

Le peintre de la vie moderne de Baudelaire souffre de l'idylle bucolique que le texte entretient avec les futilités de la *vie élégante*. Il offre cependant certaines images brillantes et saisissantes, à mille lieues de la bucolique, de ce que l'art moderne devrait s'attacher à capturer de la vie moderne. D'abord, dit-il, l'artiste moderne devrait « élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini », au milieu de la foule métropolitaine. « Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. » Baudelaire met un accent particulier sur cette image étrange et envoûtante. Cet « amoureux de la vie universelle » doit entrer « dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité […] on peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience ». Il doit exprimer « à la fois le geste et l'attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse dans l'espace [19] ». L'énergie électrique, le kaléidoscope, l'explosion : l'art moderne doit recréer pour lui-même les immenses transformations de matière et d'énergie que la science et la technologie modernes – physique, chimie, optique, ingénierie – ont amenées.

L'idée n'est pas que l'artiste doive utiliser ces innovations (bien que dans son essai sur la photographie, Baudelaire prétende l'approuver – aussi longtemps que les nouvelles techniques sont maintenues à une place subordonnée). Pour l'artiste moderne, il s'agit de rejouer ces processus, de faire passer ses propres âme et sensibilité à travers ces transformations, et de donner vie dans son œuvre à ces forces explosives. Mais comment ? Je ne crois pas que Baudelaire, ou quiconque au XIX^e^ siècle, eût une claire conception de la façon de procéder. Ces images ne commenceront pas à se réaliser avant le début du XX^e^ siècle – dans la peinture, le collage et le montage cubistes, le cinéma, le flux de conscience dans le roman, le vers libre d'Eliot, de Pound et d'Apollinaire, le futurisme, le vorticisme, le constructivisme, Dada,

19 M. Ruff, *op. cit.*, p. 552, 556.

les poèmes qui accélèrent comme des automobiles, les peintures qui explosent comme des bombes. Et pourtant Baudelaire sait une chose que ses successeurs modernistes du xx^e siècle tendent à oublier. C'est ce que suggère l'accent extraordinaire qu'il met sur le mot épouser, comme un symbole essentiel de la relation qui lie l'artiste aux gens qui l'entourent. Que ce mot soit utilisé dans son sens littéral, ou en un sens figuratif, embrasser sensuellement, il s'agit de l'une des expériences humaines les plus ordinaires, et l'une des plus universelles : comme dit la chanson, c'est ce qui fait tourner le monde. L'un des problèmes fondamentaux du modernisme du xx^e siècle est la façon dont cet art tend à perdre contact avec la vie quotidienne des gens ordinaires. Ce n'est pas universellement vrai, bien sûr – l'*Ulysse* de Joyce en est peut-être la plus noble exception –, mais c'est suffisamment vrai pour être remarqué par quiconque se préoccupe de la vie moderne et d'art moderne. Pour Baudelaire, cependant, un art qui n'a pas épousé les vies des hommes et des femmes de la foule n'est pas un art strictement moderne.

C'est juste après *Le peintre de la vie moderne*, dans les premières années 1860, que commence la réflexion la plus riche et la plus profonde de Baudelaire sur la modernité, et elle se prolonge jusqu'au moment, peu de temps avant sa mort en 1867, où il tombe trop malade pour écrire. Ce travail consiste dans une série de poèmes en prose qu'il prévoyait de sortir sous le titre *Le Spleen de Paris*. Baudelaire ne vécut pas assez pour finir la série ni la publier comme un tout, mais il acheva cinquante de ces poèmes, plus une préface et un épilogue, et ils parurent en 1868, juste après sa mort.

Walter Benjamin, dans sa série de brillants essais sur Baudelaire et Paris, fut le premier à saisir la profondeur et la richesse de ces poèmes en prose[20]. Tout mon travail s'inscrit dans la veine de celui de Benjamin, bien que j'aie trouvé des éléments et composants différents de ceux qu'il fait ressortir. Les écrits parisiens de Benjamin constituent une remarquable performance dramatique, étonnamment

20 Cf. W. Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013.

semblable à celle de Greta Garbo dans *Ninotchka*. Son cœur et sa sensibilité l'attirent irrésistiblement vers la clarté des lumières de la ville, les belles femmes, la mode, le luxe, son jeu de surfaces éblouissantes et de scènes radieuses ; en parallèle, sa conscience marxiste l'éloigne instamment de ces tentations, lui dicte que tout ce monde scintillant est décadent, creux, vicieux, spirituellement vide, oppresse le prolétariat, est condamné par l'histoire. Il prend des résolutions idéologiques à répétition pour oublier les tentations parisiennes – et pour ne pas y soumettre ses lecteurs –, mais il ne peut pas résister à un dernier regard jeté sur le boulevard ou sous l'arcade ; il veut être sauvé, mais plus tard. Ces contradictions intimes, déployées page après page, donnent au travail de Benjamin une énergie lumineuse et un charme poignant. Ernst Lubitsch, le scénariste et réalisateur de *Ninotchka*, venait du même monde que Benjamin, la bourgeoisie juive berlinoise, et avait aussi des sympathies de gauche ; il aurait apprécié le drame et le charme, mais lui aurait sans doute accordé un dénouement plus heureux que celui de Benjamin. Mon propre travail dans cette veine est moins captivant comme drame, mais peut-être plus cohérent comme histoire. Là où Benjamin oscille entre fusion totale du soi moderne (celui de Baudelaire, le sien) avec la ville moderne et séparation complète d'avec celle-ci, je tente de ressaisir les courants réguliers qui agitent les flux métaboliques et dialectiques.

Dans les deux sections suivantes, je souhaite lire en détail et en profondeur deux des derniers poèmes en prose de Baudelaire : « Les yeux des pauvres » (1864) et « Perte d'auréole » (1865) [21]. Nous comprendrons aussitôt pourquoi Baudelaire est universellement salué comme l'un des grands écrivains urbains. Dans le *Spleen de Paris,* la ville de Paris joue un rôle central dans son drame spirituel. Ici Baudelaire se situe dans la grande tradition d'écriture parisienne qui remonte à Villon, se poursuit avec Montesquieu et Diderot, Restif de la Bretonne et Sébastien Mercier et, au XIXe siècle, aboutit à Balzac, Hugo et Eugène Sue. Mais Baudelaire exprime aussi une rupture radicale dans cette tradition. Ses meilleurs écrits parisiens s'inscrivent

21 *Le Spleen de Paris* in M. Ruff, *op. cit.*, p. 166 et 180.

dans le moment historique précis où, sous l'autorité de Napoléon III et la direction de Haussmann, la ville fut systématiquement démolie et reconstruite. Alors même que Baudelaire travaillait à Paris, le travail de modernisation se poursuivait partout autour de lui. Il se percevait non seulement comme un spectateur, mais comme un participant et un acteur de cet ouvrage en cours ; son propre travail parisien exprime ce drame et ce traumatisme. Baudelaire nous donne à voir une chose qu'aucun autre écrivain ne perçoit aussi bien : comment la modernisation d'une ville suscite et impose la modernisation des âmes de ses citoyens.

Il est important de remarquer la forme sous laquelle les poèmes en prose du *Spleen* parurent la première fois : des feuilletons, que Baudelaire composa pour la presse parisienne de masse, quotidienne ou hebdomadaire. Le feuilleton était à peu près l'équivalent d'une tribune libre dans les journaux actuels. Il paraissait normalement à la première page ou en page centrale du journal, juste en dessous ou en face de l'éditorial, et était conçu pour être l'une des toutes premières choses que le lecteur lirait. Il était écrit en général par quelqu'un d'extérieur à la rédaction, sur un ton évocateur ou pensif, contrastant délibérément avec la pugnacité de l'éditorial – bien que le texte pût bien être choisi afin de renforcer (souvent de manière subliminale) l'argument polémique de l'éditorialiste. Du temps de Baudelaire, le feuilleton était un genre urbain extrêmement populaire, apparaissant en des centaines de journaux européens et américains. Nombre des plus grands écrivains du XIXe siècle recoururent à cette forme pour se présenter eux-mêmes à un public de masse : Balzac, Gogol et Poe, pour la génération qui précède Baudelaire ; Marx et Engels, Dickens, Whitman et Dostoïevski, pour sa génération. Il est essentiel de se souvenir que les poèmes du *Spleen de Paris* ne paraissent pas en vers, mais en prose, dans ce même format [22].

22 Sur le feuilleton et ses liens avec une partie de la plus grande littérature du XIXe siècle, cf. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 237 sqq. et, d'un bout à l'autre, D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1965.

Dans la préface au *Spleen de Paris*, Baudelaire proclame que *la vie moderne* requiert un nouveau langage, « une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Il souligne que « c'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » [p. 146]. Ce que Baudelaire communique dans ce langage, avant tout, est ce que j'appelle les scènes primitives modernes : des expériences qui surgissent de la vie quotidienne concrète du Paris de Bonaparte et de Haussmann, mais qui véhiculent une profondeur et une résonance mythiques les propulsant au-delà de leur espace et de leur époque, les transformant en archétypes de la vie moderne.

La Famille d'yeux

Notre première scène primitive apparaît dans « Les yeux des pauvres » (*Le Spleen de Paris* #26). Ce poème prend la forme d'une complainte amoureuse : le narrateur explique à la femme qu'il aime pourquoi il est distant et amer à son égard. Il lui rappelle une expérience qu'ils partagèrent peu auparavant. C'était le soir d'un jour long et charmant qu'ils avaient passé seuls ensemble. Ils s'étaient assis à la terrasse « devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf ». Le boulevard était « encore tout plein de gravois », mais le café « montr[ait] déjà glorieusement ses splendeurs inachevées ». Sa qualité la plus splendide était le torrent de lumière nouvelle :

> Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches.

Moins étincelant était l'intérieur décoré qu'éclairait la lumière du gaz : une ridicule profusion d'Hébé et de Ganymède, de chiens et de faucons ; « les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier », un mélange de « toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie ». En d'autres circonstances, le narrateur aurait pu reculer devant cette grossièreté commerciale ;

amoureux, cependant, il peut en rire affectueusement, et apprécie son attrait vulgaire – notre époque appellerait cela : maniéré [23].

Alors que les amants assis se fixent joyeusement dans les yeux, ils se trouvent soudainement confrontés au regard d'autres personnes. Une famille pauvre, vêtue de haillons – un père à la barbe grisonnante, son jeune fils et un bébé –, s'arrête juste en face d'eux et se met à fixer avidement ce nouveau monde lumineux qui se trouve à l'intérieur. « Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge. » Aucun mot n'est dit, mais le narrateur essaie de lire les regards. Les yeux du père semblent dire « "Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs" ». Les yeux du fils semblent dire : « "Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous" ». Les yeux du bébé « étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde ». Leur fascination est dénuée de toute hostilité ; leur vision du fossé entre les deux mondes est pleine de tristesse, non agressive, sans ressentiment, mais résignée. En dépit de cela, ou peut-être précisément en raison de cela, le narrateur commence à se sentir mal à l'aise, « un peu honteux de [ses] verres et de [ses] carafes, plus grands que [sa] soif ». Il est « attendri par cette famille d'yeux » et éprouve une sorte de parenté avec eux. Mais quand, l'instant d'après, « je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire *ma* pensée » (les italiques sont de Baudelaire), elle dit : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ? » C'est pourquoi il la hait aujourd'hui, dit-il. Il ajoute que l'incident l'a rendu triste autant qu'il l'a fâché : il voit à présent combien « il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et [combien] la pensée est incommunicable, » – ainsi se termine le poème – « même entre gens qui s'aiment ! »

23 En anglais, *camp*.

Qu'est-ce qui rend cette rencontre typiquement moderne ? Qu'est-ce qui la démarque d'une multitude de scènes parisiennes précédentes, d'amour et de lutte des classes ? La différence se trouve dans l'espace urbain où se situe notre scène :

> Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées.

La différence, en un mot, c'est le *boulevard* : le nouveau boulevard parisien fut l'invention urbaine la plus spectaculaire du XIXe siècle, et l'innovation décisive dans la modernisation de la ville traditionnelle.

À la fin des années 1850 et tout au long des années 1860, alors que Baudelaire travaillait au *Spleen de Paris*, George Eugène Haussmann, le préfet de Paris et de sa région, fort du mandat impérial de Napoléon III, projetait un vaste réseau de boulevards à travers le cœur de la vieille ville médiévale[24]. Napoléon et Haussmann envisagèrent les nouvelles voies comme des artères dans un système circulatoire urbain. Ces images, aujourd'hui des lieux communs, étaient révolutionnaires dans le contexte de la vie urbaine du XIXe siècle. Les nouveaux boulevards permettraient au trafic de s'écouler à travers le

24 J'ai élaboré ma représentation de la transformation de Paris sous Napoléon III et Haussmann à partir de plusieurs sources : S. Giedion, *Espace, temps, architecture* (1941), Paris, Denoël, 1990, p. 416–436 ; R. Moses, « Haussmann » in *Architectural Forum*, juillet 1942, p. 57–66 ; D. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (1958), Princeton, Princeton University Press, 1972 ; L. Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne* (1978), t. I, Paris, Dunod, 1987, p. 79–116 ; F. Choay, *The Modern City. The Planning in the Nineteenth Century*, New York, George Braziller, 1969, particulièrement les p. 15–26 ; H. Saalman, *Haussmann. Paris Transformed*, New York, George Braziller, 1971 et L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris dans la première moitié du XIXe siècle* (1958), Paris, Tempus, 2007. Les projets de Haussmann sont justement contextualisés au sein de l'évolution politico-sociale européenne à long terme par A. Vidler, « The Scenes of the Street. Transformations in Ideal and Reality. 1750–1871 » in S. Anderson (dir.), *On Streets*, Cambridge (MA), MIT, 1978, p. 28–111. Haussmann chargea un photographe, Charles Marville, de photographier des dizaines de sites voués à la démolition afin de préserver leur mémoire pour la postérité. Ces photos sont conservées au Musée Carnavalet, à Paris. Une merveilleuse sélection fut exposée à New York et en d'autres endroits aux États-Unis, en 1981. Le catalogue, French Institute/Alliance française, *Charles Marville. Photographs of Paris. 1852–1878*, contient un bel essai de Maria Morris Hambourg.

centre-ville, en ligne droite d'un bout à l'autre – une entreprise chimérique et pratiquement inimaginable jusqu'alors. Au surplus, ils élimineraient les taudis et dégageraient une « espace respirable » entre les strates d'obscurité et de congestion étouffante. Ils stimuleraient une formidable expansion de l'économie locale à tout niveau, et contribueraient donc à rembourser les énormes dépenses municipales de démolition, de construction et de dédommagement. Ils pacifieraient les masses en employant des dizaines de milliers de travailleurs – par moments, un quart de la force de travail urbaine – aux grands projets de travaux publics, qui en retour engendreraient des milliers d'emplois supplémentaires dans le secteur privé. Finalement, ils créeraient de longs et larges couloirs par lesquels les troupes et l'artillerie pourraient efficacement intervenir contre de futures barricades et insurrections populaires.

Les boulevards n'étaient qu'une partie de tout le système de planification urbaine qui comprenait des marchés centralisés, des ponts, des égouts, l'adduction d'eau, l'Opéra et autres palais culturels, un grand réseau de parcs. « Qu'il soit porté au crédit éternel du baron Haussmann » – ainsi s'exprimait en 1942 Robert Moses, son plus illustre et fameux successeur – « d'avoir saisi étape par étape le problème de la modernisation urbaine à grande échelle ». La nouvelle construction dévasta des centaines de bâtiments, déplaça plusieurs milliers de personnes, détruisit des quartiers entiers, certains vieux de plusieurs siècles. Mais elle ouvrit l'ensemble de la ville, pour la première fois de son histoire, à tous ses habitants. Il était enfin possible désormais de se déplacer non seulement à l'intérieur des quartiers, mais à travers eux. Maintenant, après des siècles de vie en grappe de cellules isolées, Paris devenait un espace physique et humain unifié [25].

25 Dans *Classes laborieuses et classes dangereuses* (1958), *op. cit.*, Louis Chevalier, le vénérable historien de Paris, livre un compte-rendu horrible, atrocement détaillé des ravages auxquels les vieux quartiers centraux des décennies préhaussmanniennes furent soumis : bombardement démographique qui doublait la population alors que l'érection d'habitations de luxe et de bâtiments officiels réduisait sévèrement le nombre total de logements ; chômage de masse récurrent, ce qui, avant l'arrivée de l'État-providence, menait directement à la famine ; effroyables épidémies de typhus et de choléra, qui prélevèrent leur plus lourd tribut dans les vieux quartiers. Tout ceci indique pourquoi les Parisiens

Les boulevards Napoléon-Haussmann jetèrent de nouvelles bases – économiques, sociales, esthétiques – pour rassembler de grands nombres de personnes. Au niveau de la rue, ils étaient bordés de petites boutiques et de magasins de toute sorte, et ses croisements destinés à des restaurants et des cafés, dont la terrasse occuperait le trottoir. Ces cafés, comme celui où les amants de Baudelaire et sa famille en haillons viennent regarder, en vinrent à être considérés à travers le monde comme des symboles de *la vie parisienne*. Les trottoirs de Haussmann, comme les boulevards eux-mêmes, étaient excessivement larges, bordés de bancs, luxuriants d'arbres[26]. Des îlots pédestres furent installés pour rendre la traversée plus aisée, pour séparer la circulation locale du trafic traversant et pour ouvrir d'autres voies aux promenades. Des grands panoramas furent conçus avec des monuments aux extrémités des boulevards, de telle sorte que chaque promenade conduisait à un point culminant spectaculaire. Toutes ces qualités contribuèrent à faire du nouveau Paris un spectacle singulièrement attirant, un festin visuel et sensuel. Cinq générations de peintres, d'écrivains et de photographes modernes (et peu après, de cinéastes), à commencer par les impressionnistes dans les années 1860, se nourriraient de la vie et de l'énergie ruisselant le long des boulevards. Autour des années 1880, le modèle Haussmann était généralement salué comme le modèle même de l'urbanisme

pauvres, qui luttèrent si bravement sur tant de fronts au XIXe siècle, n'opposèrent aucune résistance à la destruction de leurs quartiers ; ils étaient probablement prêts à partir, comme disait Baudelaire dans un autre contexte, où que ce soit en dehors de leur monde.

L'essai méconnu de R. Moses, « Haussmann », *op. cit.*, p. 57–66, ravira tous ceux qui savourent les paradoxes de l'histoire urbaine. Alors qu'il donne un aperçu lucide et équilibré des réalisations de Haussmann, Moses s'intronise lui-même comme son successeur et propose implicitement davantage de planification de type haussmannien pour mener à bien des projets encore plus gigantesques après la guerre. L'article s'achève sur une critique admirablement incisive et tranchante, qui anticipe avec une précision étonnante et une exactitude mortelle la critique adressée une génération plus tard contre Moses lui-même et qui contribuerait finalement à faire quitter la vie publique au plus grand disciple de Haussmann.

26 Les ingénieurs de Haussmann ont inventé une machine de levage pour les arbres qui leur permit de transplanter des arbres de trente ans de plein feuillage, créant ainsi des avenues ombragées du jour au lendemain, apparemment ex nihilo. Cf. S. Giedion, *op. cit.*, p. 424.

moderne. Comme tel, il fut très vite appliqué à des villes naissantes et en expansion, dans tous les coins du monde, de Santiago à Saigon.

Quel effet avaient les boulevards sur les gens qui les emplissaient ? Baudelaire nous montre certaines des choses les plus frappantes. Pour les amants, comme ceux des « Yeux des pauvres », les boulevards créaient une nouvelle scène primitive : un espace où ils pourraient faire des apartés en public, intimement réunis sans être physiquement seuls. Se déplaçant le long du boulevard, pris dans son flux immense et infini, ils pouvaient éprouver leur amour de manière plus vive que jamais, comme le point fixe d'un monde qui tourne. Ils pouvaient afficher cet amour devant l'interminable parade des étrangers du boulevard – de fait, en l'espace d'une génération, cette sorte d'affichage amoureux ferait la réputation de Paris dans le monde entier – et en tirer différentes formes de joie. Ils pouvaient draper la multitude de passants dans les voiles de leur imagination : qui étaient ces gens, d'où venaient-ils et où allaient-ils, que voulaient-ils, qui aimaient-ils ? Plus ils voyaient d'autres et se montraient eux-mêmes à d'autres – plus ils participaient à la grande « famille d'yeux » – plus ils enrichissaient la vision qu'ils avaient d'eux-mêmes.

Dans ce cadre, les réalités urbaines pouvaient aisément devenir oniriques et magiques. Les lumières vives de la rue et des cafés ne faisaient qu'augmenter la joie ; pour les générations suivantes, l'arrivée de l'électricité et du néon l'accroîtrait encore davantage. Même la vulgarité la plus flagrante, comme ces nymphes de café avec des fruits et pâtés sur leurs têtes, devenait charmante dans cette lueur romantique. Quiconque a été amoureux dans une grande ville connaît ce sentiment que célèbre une centaine de chansons sentimentales. En fait, ces joies privées proviennent directement de la modernisation de l'espace urbain public. Baudelaire nous montre un nouveau monde, privé et public, au moment même de son apparition. À partir de ce moment, le boulevard prendra la même importance que le boudoir comme lieu où se fait l'amour moderne.

Mais les scènes primitives, pour Baudelaire comme plus tard pour Freud, ne peuvent pas être idylliques. Elles peuvent contenir un matériau idyllique, mais au point culminant de la scène, une

réalité réprimée fait irruption, une révélation ou découverte prend place : « un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées ». À côté de l'éclat, les gravois : les ruines d'une douzaine de quartiers pauvres – les quartiers de la ville les plus vieux, sombres, denses, les plus misérables et les plus effrayants, le foyer de dizaines de milliers de Parisiens – rasés jusqu'au sol. Où iraient tous ces gens ? Ceux qui étaient chargés de la démolition et de la reconstruction ne s'en préoccupaient pas particulièrement. Ils ouvraient de vastes étendues nouvelles pour le développement aux franges nord et est de la ville ; pendant ce temps, les pauvres se débrouilleraient, d'une façon ou d'une autre, comme ils l'avaient toujours fait. La famille en haillons de Baudelaire sort des gravois et se place au centre de la scène. Le problème n'est pas qu'ils soient en colère ou revendicatifs. Le problème est simplement qu'ils ne s'en iront pas. Ils veulent aussi une place dans la lumière.

Cette scène primitive révèle certains des paradoxes et des contradictions les plus profondes de la vie urbaine moderne. L'humanité urbaine trace le tableau d'une grande « famille d'yeux » recomposée, qui met en avant les enfants rejetés par les conjoints. Les transformations physiques et sociales qui ont dissimulé les pauvres au regard les ramènent à présent dans le champ de vision de chacun. Haussmann, en rasant les vieux taudis médiévaux, a rompu par inadvertance le monde clos et hermétiquement scellé de la pauvreté urbaine traditionnelle. Les boulevards, faisant de grandes percées dans les quartiers les plus pauvres, permettent aux pauvres de traverser les trous, de sortir de leurs quartiers ravagés et de découvrir pour la première fois ce à quoi ressemblait le reste de leur ville et de la vie. Et comme ils voient, ils sont vus : la vision, l'épiphanie, s'écoule dans les deux sens. Au milieu des grands espaces, sous les vives lumières, il n'y a pas moyen de détourner le regard. La brillance éclaire les gravats, et illumine les sombres vies des gens aux dépens desquelles brillent les vives lumières[27]. Balzac avait comparé ces vieux

27 Cf. Engels, dans son pamphlet *La Question du logement* (1872), Paris, Éd. Sociales, 1969, p. 88, sur la « méthode [qui] porte un nom, celui de 'Haussmann' […] J'entends ici par 'Haussmann' la pratique qui s'est généralisée d'ouvrir des

quartiers aux jungles les plus sombres d'Afrique ; pour Eugène Sue, ils symbolisaient « Les mystères de Paris ». Les boulevards de Haussmann transforment l'exotique en immédiat ; la misère qui était autrefois un mystère est à présent un fait.

Les manifestations des divisions de classe dans la ville moderne ouvrent de nouvelles divisions à l'intérieur de la conscience moderne elle-même. Comment les amants devraient-ils regarder les gens en haillons qui se trouvent soudain parmi eux ? Ici, l'amour moderne perd son innocence. La présence des pauvres jette une ombre inéluctable sur la luminosité de la ville. Le cadre qui par magie inspirait l'amourette jette à présent un sortilège contraire, et arrache les amants à leur pré carré romantique pour les jeter dans des réseaux plus vastes et moins idylliques. Dans cette nouvelle lumière, leur bonheur personnel apparaît comme un privilège de classe. Le boulevard les force à réagir politiquement. La réponse de l'homme a des accents de gauche progressiste : il se sent coupable de son bonheur, semblable à ceux qui peuvent le voir, mais ne peuvent le partager ; il souhaite, sentimentalement, les intégrer à sa famille. La femme – à cet instant, au moins – penche pour la droite, pour le Parti de l'ordre : nous avons quelque chose, ils le veulent, nous ferions mieux de *prier le maître*, d'appeler quelqu'un doté du pouvoir de nous en débarrasser. La distance entre les amants n'est pas simplement un défaut de communication, mais une opposition radicale dans l'idéologie et la politique. Si les barricades s'érigeaient sur le boulevard – comme elles le feront en 1871, sept ans après la parution du poème, quatre après la mort de Baudelaire –, les amants pourraient bien se trouver de part et d'autre.

Qu'un couple amoureux doive se trouver divisé par la politique est une raison suffisante pour être triste. Mais il y a d'autres raisons : peut-être, quand lui la regardait, au fond des yeux, y lisait-il effectivement, comme il l'espérait, *ses* propres pensées. Peut-être, alors

> brèches dans les arrondissements ouvriers, surtout dans ceux situés au centre de nos grandes villes, […] le résultat est partout le même : les ruelles et les impasses les plus scandaleuses disparaissent et la bourgeoisie se glorifie hautement de cet immense succès – mais ruelles et impasses resurgissent aussitôt ailleurs et souvent dans le voisinage immédiat. »

même qu'il affirme noblement sa propre familiarité avec l'universelle famille d'yeux, partage-t-il son désir mauvais de nier toute parenté avec les pauvres, de les éloigner de son regard et de son esprit. Peut-être déteste-t-il la femme qu'il aime parce que ses yeux lui ont laissé entrevoir une partie de lui-même qu'il déteste affronter. Peut-être la division la plus profonde ne situe-t-elle pas entre le narrateur et son amour, mais est-elle interne au narrateur lui-même. Si tel est le cas, cela nous montre combien les contradictions qui animent la rue de la ville moderne résonnent dans la vie intime de l'homme de la rue.

Baudelaire sait que les réactions de l'homme et de la femme, la sentimentalité progressiste et la cruauté réactionnaire, sont également futiles. D'un côté, il n'y a pas moyen d'intégrer les pauvres à une quelconque famille aisée ; de l'autre, aucune forme de répression ne peut en venir à bout pour longtemps – ils seront toujours de retour. Seule la reconstruction la plus radicale de la société moderne pourrait ne fût-ce que commencer à panser les plaies – personnelles aussi bien que sociales – que les boulevards mettent en lumière. Et pourtant, trop souvent, la solution radicale semble être la dissolution : démolir les boulevards, éteindre les vives lumières, expulser et recaser les gens, tuer les sources de beauté et de joie auxquelles la ville moderne a donné le jour. Nous pouvons espérer, comme le fit parfois Baudelaire, un futur dans lequel la joie et la beauté, comme les lumières de la ville, seront partagées par tous. Mais notre espoir est condamné à s'imprégner de la même triste autodérision dont est imbibée l'atmosphère de la ville baudelairienne.

La fange du macadam

La scène moderne archétypique suivante a pour cadre le poème en prose : « Perte d'auréole » (*Spleen de Paris* #46), écrit en 1865 mais rejeté par la presse et resté inédit jusqu'après la mort de Baudelaire. Comme « Les yeux des pauvres », ce poème se déroule sur le boulevard ; il présente un affrontement imposé au sujet par le cadre ; et il finit (comme l'indique le titre) par une perte d'innocence. Ici, cependant, la rencontre n'a pas lieu entre une personne et une autre, ou entre des personnes de différentes classes sociales, mais plutôt entre

un individu isolé et des forces sociales qui pour être abstraites n'en sont pas moins concrètement dangereuses. Ici, l'ambiance, l'imagerie et la tonalité sentimentale sont déroutantes et insaisissables ; le poète semble vouloir déstabiliser ses lecteurs, et il se peut qu'il soit lui-même déstabilisé.

« Perte d'auréole » développe un dialogue entre un poète et un « homme ordinaire » qui tombent l'un sur l'autre en un *mauvais lieu*, un endroit mal famé ou sinistre, probablement une maison close, au grand embarras des deux. L'homme ordinaire, qui a toujours nourri une idée exaltée des artistes, est atterré d'en trouver un ici :

> Eh ! quoi ! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu ! vous, le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d'ambroisie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

Et le poète de s'expliquer :

> Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez !

L'honnête homme poursuit, un peu mal à l'aise : « Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire. » Non ! Le poète exulte dans ce que nous comprenons comme une autodéfinition nouvelle :

> Ma foi ! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X, ou à Z ! Hein ! comme ce sera drôle !

Étrange poème ; on est enclin à partager le ressenti de l'homme ordinaire, sachant que quelque chose est en train de se passer, mais incapable de dire de quoi il s'agit.

L'un des premiers mystères ici est celui de l'auréole elle-même. Que fait-elle sur la tête d'un poète moderne, tout d'abord ? Elle sert de satire et de critique de l'une des croyances les plus ardentes de Baudelaire : la croyance en un art sacro-saint. Il y a dans sa poésie et sa prose une dévotion quasi religieuse à l'art. Ainsi, en 1855 :

> L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu*[28].

« Perte d'auréole » parle de l'échec du dieu de Baudelaire. Mais il nous faut comprendre que ce dieu est vénéré non seulement par les artistes, mais également par bien des « gens ordinaires » qui croient que l'art et les artistes existent sur un plan bien plus élevé que le leur. « Perte d'auréole » prend place au point où convergent le monde de l'art et le monde ordinaire. Il ne s'agit pas seulement d'un point spirituel, mais physique, un point dans le paysage de la ville moderne. C'est le point où l'histoire de la modernisation et l'histoire du modernisme se confondent.

Walter Benjamin semble avoir été le premier à évoquer les profondes affinités entre Baudelaire et Marx. Bien que Benjamin ne fasse pas ce lien particulier, les lecteurs familiers de Marx noteront la similitude frappante de l'image centrale de Baudelaire ici avec une des images essentielles du *Manifeste communiste* :

> La bourgeoisie a dépouillé de leur sainte auréole toutes les activités jusqu'alors vénérables et considérées avec un pieux respect. Elle a changé en salariés à ses gages le médecin, le juriste, le prêtre, le poète, l'homme de science[29].

28 « De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts » *in* M. Ruff, *op. cit.*, p. 361–364.

29 *Le Manifeste communiste*, *op. cit.*, p. 164. Ce lien est expliqué en des termes très différents par I. Wohlfahrt, « Perte d'auréole and the Emergence of the Dandy » in *Modern Language Notes*, n° 85, 1970, p. 530–571.

Pour les deux hommes, l'une des expériences cruciales et récurrentes de la vie moderne, et l'un des thèmes centraux de l'art et de la pensée modernes, est la *désacralisation*. La théorie de Marx situe cette expérience dans le contexte de l'histoire-monde : la poésie de Baudelaire montre comment elle s'éprouve de l'intérieur. Mais les deux hommes réagissent à cette expérience par des émotions plutôt différentes. Dans le *Manifeste*, le drame de la désacralisation est terrible et tragique : Marx regarde vers le passé, et sa vision recouvre des figures héroïques tel Œdipe à Colone, Lear dans la lande, affrontant les éléments, dépouillé et méprisé, mais non pas soumis, créant une nouvelle dignité depuis la désolation. « Les yeux des pauvres » recèle une histoire de désacralisation, mais l'échelle est là plus intime que monumentale, les émotions sont plus mélancoliques et romantiques que tragiques et héroïques. Pourtant, « Les yeux des pauvres » et le *Manifeste* appartiennent au même monde spirituel. « Perte d'auréole » nous force à affronter un esprit vraiment différent : l'histoire qui se joue est ici essentiellement comique, le mode d'expression est ironique, et l'ironie comique réussit à tel point qu'elle masque le sérieux du démasquage qui a lieu. Le dénouement de Baudelaire, où l'auréole du poète glisse de sa tête et roule dans la boue – plutôt que d'être arraché d'un *grand geste* violent, comme c'était le cas pour Marx (et Burke, Blake et Shakespeare) –, évoque le vaudeville, la bouffonnerie, les balourdises métaphysiques de Chaplin et Keaton. Il pointe vers un siècle dont les héros seront vêtus en antihéros, et dont les moments de vérité les plus solennels ne seront pas seulement décrits mais vécus en fait comme des numéros de clown, des numéros de music-hall ou de cabaret – des gags. Le cadre y joue un rôle décisif comme dans la comédie noire de Baudelaire.

« Perte d'auréole » se déroule sur ce même nouveau boulevard que « Les yeux des pauvres ». Mais même si les deux poèmes ne sont physiquement séparés que de quelques mètres, ils sont spirituellement issus de mondes différents. Le gouffre qui les sépare est le pas entre trottoir et caniveau. Sur le trottoir, toutes sortes de gens, issus de toutes les classes se connaissent elles-mêmes par comparaison avec les autres, lorsqu'elles marchent ou s'assoient. Dans le caniveau, les gens

sont forcés d'oublier ce qu'ils sont, alors qu'ils se sauvent. La nouvelle force engendrée par les boulevards, celle qui balaie l'auréole du héros et l'amène à un nouvel état d'esprit, c'est le *trafic* moderne.

Quand Haussmann a entrepris la construction des boulevards, personne ne savait pourquoi il les voulait si larges : entre 30 et 100 mètres. Ce ne fut que lorsque le travail fut accompli que les gens commencèrent à voir que ces voies, immensément larges, droites comme des flèches, courant sur des kilomètres, seraient des voies rapides idéales pour un trafic important. Le macadam, le revêtement dont on avait couvert les boulevards, était remarquablement régulier et présentait une parfaite adhérence pour les sabots des chevaux. Pour la première fois, les cochers et les cavaliers pouvaient fouetter leurs chevaux jusqu'à pleine vitesse. L'amélioration des conditions routières non seulement accéléra le trafic déjà existant, mais – comme le feraient les autoroutes du xx^{e} siècle à plus vaste échelle – contribua à engendrer un nouveau volume de trafic beaucoup plus important que personne, à part Haussmann et ses ingénieurs, n'avait anticipé. Entre 1850 et 1870, alors que la population du centre-ville (en excluant les faubourgs nouvellement incorporés) augmentait de près de 25 %, passant de 1,3 à 1,65 million, le trafic à l'intérieur de la ville semble avoir triplé ou quadruplé. Cette croissance révéla une contradiction au cœur de l'urbanisme de Napoléon et Haussmann. Comme le dit David Pinkney dans son travail de référence, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, les boulevards artériels « durent dès le départ supporter une double charge : porter les principaux flux de trafic à travers la ville et servir d'importantes rue commerçantes et d'affaires ; et alors que le volume de trafic augmentait, les deux fonctions s'avérèrent difficilement compatibles ». La situation était particulièrement éprouvante et terrifiante pour la grande majorité des piétons parisiens. Les revêtements en macadam, source de fierté pour l'empereur – qui ne marchait jamais – étaient poussiéreux pendant les mois secs d'été, et boueux sous la pluie et la neige. Haussmann, qui eut un différend avec l'empereur au sujet du revêtement (l'une des rares choses au sujet desquelles il y eut mésentente entre eux) et qui sabota administrativement les projets impériaux d'en recouvrir toute la ville,

déclara qu'il exigeait des Parisiens « de posséder une calèche ou de marcher sur des échasses [30] ». La vie des boulevards, plus radieuse et excitante que la vie urbaine n'avait jamais été, était donc aussi plus risquée et effrayante pour les multitudes d'hommes et de femmes qui se déplaçaient à pied.

Tel était donc le cadre pour la scène moderne primitive de Baudelaire : « Je traversais le boulevard, en grande hâte, et […] je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois. » L'archétype de l'homme moderne, tel que nous le voyons ici, est un piéton jeté dans le maelström du trafic urbain moderne, un homme seul aux prises avec une agglomération de masse et d'énergie qui est lourde, rapide, mortelle. Le trafic en plein essor des rues et des boulevards ne connaît aucune limite spatiale ni temporelle, déborde dans tout l'espace urbain, imprime son tempo sur le temps de chacun, transforme tout l'environnement moderne en un « chaos mouvant ». Le chaos ne provient pas ici des passants – les piétons ou les conducteurs individuels, chacun pouvant poursuivre la voie sa route la plus efficace – mais de leur interaction, de la totalité de leurs mouvements dans un espace commun. Faisant du boulevard un symbole parfait des contradictions internes du capitalisme : la rationalité de chaque unité capitaliste individuelle, conduisant à l'irrationalité anarchique dans le système social qui rassemble toutes ces unités [31].

30 D. Pinkney, *op. cit.*, sur les chiffres du recensement, p. 151–154 ; sur la comptabilité et les évaluations du trafic, et sur le conflit entre Napoléon et Haussmann à propos du macadam, p. 70–72 ; sur la double fonction des boulevards, p. 214–215.

31 Bien entendu, le trafic n'était pas le seul mode de déplacement organisé connu au XIXe siècle. Les voies ferrées existaient à grande échelle depuis les années 1830 et avaient une place de choix dans la littérature européenne depuis le *Dombey et fils* de Dickens (1846–1848). Mais les trains roulaient à heures fixes selon une route prescrite et, donc, malgré toutes leurs potentialités démoniaques, ils devinrent un modèle d'ordre propre au XIXe siècle.

Il faut remarquer que l'expérience baudelairienne du « chaos mouvant » est antérieure au feu de signalisation, une invention développée en Amérique aux alentours de 1905, et un merveilleux symbole des premières tentatives d'État de réguler et rationaliser le chaos du capitalisme.

L'homme de la rue moderne, jeté dans ce maelström, est renvoyé à ses ressources propres – dont il ignorait disposer – et forcé d'y puiser jusqu'à l'extrême afin de survivre. Pour traverser le chaos mouvant, il doit s'accorder et s'adapter à ses mouvements, apprendre à ne pas se contenter de le suivre, mais à avoir au moins un pas d'avance. Il doit devenir expert en *soubresauts* et *mouvements brusques*, en virages et changements soudains, abrupts, irréguliers – et pas seulement de ses jambes et de son corps, mais aussi bien de son esprit et de sa sensibilité.

Baudelaire montre comment la vie urbaine moderne impose à chacun ces nouveaux mouvements ; mais il montre aussi comment, en faisant cela, il impose paradoxalement de nouveaux modes de liberté. Un homme sachant se mouvoir dans, autour et à travers le trafic peut aller n'importe où, suivre n'importe quel couloir urbain infini que le trafic lui-même est libre d'emprunter. Cette mobilité ouvre une grande richesse d'expériences et activités nouvelles aux masses urbaines.

Les moralistes et les gens de culture condamneront ces activités urbaines comme basses, vulgaires, sordides, vides de valeur sociale ou spirituelle. Mais quand le poète de Baudelaire laisse tomber son auréole et continue de se mouvoir, il fait une grande découverte. Il trouve à son étonnement que l'aura de la pureté et de la sainteté artistiques est seulement fortuite et non pas essentielle à l'art, et que la poésie peut fleurir aussi bien et peut-être même mieux en ces endroits, bas et « a-poétiques » comme ce *mauvais lieu* où le poème lui-même est né. L'un des paradoxes de la modernité, tel que Baudelaire le voit ici, est que ses poètes deviendront plus profondément et authentiquement poétiques en devenant davantage des hommes ordinaires. S'il se jette lui-même dans le chaos mobile de la vie quotidienne dans le monde moderne – une vie dont le nouveau trafic est un symbole essentiel –, il peut s'approprier cette vie pour l'art. Le « mauvais poète » en ce monde est celui qui cherche à conserver intacte sa pureté en se gardant à l'écart des rues, exempt des risques du trafic. Baudelaire veut des œuvres d'art qui seront nées au milieu de ce trafic, qui surgiront de son énergie anarchique, du danger et de la terreur incessants d'être là, de la fierté et de l'euphorie précaires de l'homme

qui a survécu jusque-là. « Perte d'auréole » devient donc l'affirmation d'un gain, de la réaffectation des pouvoirs du poète à une nouvelle sorte d'art. Ses *mouvements brusques*, ces soudains sauts et embardées si cruciaux pour la survie de tous les jours dans les rues de la ville, deviennent aussi des sources de puissance créative. Dans le siècle à venir, ces mouvements deviendront des gestes paradigmatiques de l'art et de la pensée modernistes[32].

Les paradoxes foisonnent à partir de cette scène moderne primitive. Ils se déploient dans les nuances du langage baudelairien. Considérons une phrase comme *la fange du macadam*. La *fange* n'est pas seulement l'équivalent littéral de « boue » ; c'est aussi un mot figurant le bourbier, la saleté, la vilénie, la corruption, la dégradation, tout ce qui est vicié et répugnant. Dans la langue oratoire et poétique classique, il s'agit d'une façon « élevée » de décrire quelque chose de « bas ». Comme tel, cela implique toute une hiérarchie cosmique, une structure de normes et de valeurs non seulement esthétiques mais métaphysiques, éthiques, politiques. La *fange* pourrait être le nadir de l'univers moral dont le sommet est signifié par *l'auréole*. Le paradoxe est ici qu'aussi longtemps que *l'auréole* du poète tombe dans la *fange*, elle ne peut être totalement perdue, parce qu'aussi longtemps qu'une telle image garde du sens et du pouvoir – comme c'est clairement le cas pour Baudelaire –, l'ancien cosmos hiérarchique est toujours présent à un certain niveau du monde moderne. Mais sa présence est précaire. La signification du macadam est aussi radicalement destructive pour la *fange* que pour *l'auréole* : elle pave le haut et le bas de la même manière.

32 Quarante ans plus tard, avec l'arrivée (ou plutôt le baptême) des Brooklyn Dodgers, la culture populaire produira sa propre version ironique de cette foi moderniste. Leur nom (*Dodgers*, ceux qui esquivent ou qui resquillent) montre comment des compétences de survie en milieu urbain – en particulier, les compétences de louvoiement dans le trafic (ils furent d'abord appelés les *Trolley*s *Dodgers*, louvoyeurs ou resquilleurs des tramways) – peut dépasser la seule utilité et prendre de nouvelles significations et de nouvelles valeurs, en sport comme en art. Baudelaire eût goûté ce symbolisme, comme le firent nombre de ses successeurs du xx^{e} siècle (e. e. cummings, Marianne Moore).

Nous pouvons aller plus profond dans le macadam : nous remarquons que le mot n'est pas d'origine française. Il vient du John McAdam de Glasgow, inventeur au XVIII^e siècle du revêtement de route moderne. Ce pourrait être le premier mot de cette langue que les Français du XX^e siècle ont appelée satiriquement *franglais* : il ouvre la voie au *parking*, au *shopping*, au *weekend*, au *drugstore*, au *mobile home* et à bien d'autres. Si ce langage est si essentiel et attirant, c'est qu'il forme le langage international de la modernisation. Ses nouveaux mots sont de puissants véhicules des nouveaux modes de vie et de déplacement. Ils peuvent sembler dissonants et dérangeants, mais il est aussi futile de leur résister que de résister à l'élan de la modernisation elle-même. Il est vrai que de nombreuses nations et de classes dominantes se sentent menacées – et ont raison de le faire – par le flot de nouveaux mots et choses en provenance d'autres rivages [33]. Il y a un merveilleux mot soviétique qui exprime cette paranoïa : *infiltrazya*. Il faut cependant noter que les nations, depuis Baudelaire jusqu'à notre époque, après une vague (ou au moins une apparence) de résistance, ont non seulement accepté la chose nouvelle, mais ont créé pour celle-ci leur propre mot, dans l'espoir d'effacer le souvenir gênant de leur sous-développement. (Ainsi l'Académie française, après avoir refusé pendant toutes les années 1960 d'admettre le *parking meter* dans la langue française, façonna et canonisa rapidement le *parcmètre* dans les années 1970.) Baudelaire savait écrire dans le français classique le plus pur et le plus élégant. Ici, cependant, avec la « Perte d'auréole », il se projette dans le langage nouveau, naissant, afin de produire son art à partir des dissonances et incongruités qui envahissent – et qui paradoxalement unifient – tout le monde moderne. À la place de « l'ancien isolement et l'autarcie locale et nationale », dit le *Manifeste*, la société bourgeoisie moderne nous apporte « un trafic universel, une interdépendance universelle des nations. Et ce qui est vrai de la

33 Au XIX^e siècle, le principal vecteur de la modernisation était l'Angleterre ; au XX^e, ce furent les États-Unis. Les cartes du pouvoir ont changé, mais la primauté de la langue anglaise – la moins pure, la plus élastique et adaptable des langues modernes – est plus grande que jamais. Elle pourrait même survivre au déclin de l'empire américain.

production matérielle ne l'est pas moins des productions de l'esprit. Les œuvres spirituelles des diverses nations deviennent » – notez cette image, paradoxale dans un monde bourgeois – « un bien commun ». Marx poursuit :

> Les limitations et les particularismes nationaux deviennent de plus en plus impossibles, et les nombreuses littératures nationales et locales donnent naissance à une littérature universelle. [p. 165]

La fange du macadam se révélera l'un des fondements dont surgira cette nouvelle littérature mondiale du xx^e^ siècle[34].

D'autres paradoxes surgissent de cette scène primitive. L'auréole qui tombe dans la fange du macadam est mise en danger mais non pas détruite ; au lieu de cela, elle est embarquée et incorporée au flot général du trafic. Une caractéristique saillante de l'économie des marchandises, ainsi que l'explique Marx, est la métamorphose infinie de ses valeurs marchandes. Dans cette économie, tout est bon du moment que cela paie, et aucune activité humaine n'est jamais exclue de la comptabilité : la culture devient un énorme entrepôt dans lequel tout est stocké en vue de ce qu'un jour, quelque part, cela puisse « vendre ». Ainsi, l'auréole que le poète moderne laisse disparaître (ou rejette) comme obsolète peut, en vertu même de son obsolescence, se métamorphoser en icône, en objet de vénération nostalgique pour ceux qui, comme les « mauvais poètes » X et Z, tentent de fuir la modernité. Mais hélas, l'artiste antimoderne – ou le penseur ou le politicien – se trouve dans les mêmes rues, dans la même fange que le moderniste. Cet environnement moderne sert à tous deux de ligne d'approvisionnement aussi bien moderne que spirituelle – une source essentielle de matière et d'énergie.

La différence entre le moderniste et l'antimoderniste, en ce qui les concerne, est que le moderniste se sent chez lui là où l'antimoderniste parcourt les rues à la recherche d'une issue. En ce qui concerne

34 Sur la qualité typiquement internationale du langage et de la littérature modernistes du xx^e^ siècle, cf. D. Schwartz, « T. S. Eliot as International Hero » *in* I. Howe, *Literary Modernism*, *op. cit.*, p. 277–285. C'est aussi l'un des thèmes centraux d'Edmund Wilson dans *Axel's Castle* et *La Gare de Finlande*.

le trafic cependant, il n'y a pas la moindre différence entre eux : tous deux représentent des obstacles et des dangers pour les chevaux et véhicules dont ils croisent les chemins, dont ils entravent le libre mouvement. Donc peu importe à quel point l'antimoderniste peut tenir à son auréole de pureté spirituelle : il est condamné à la perdre, plutôt tôt que tard, pour la même raison qui l'a fait perdre au moderniste : il sera forcé de renoncer à l'équilibre, à la mesure et au décorum, et d'apprendre la grâce des mouvements brusques afin de survivre. Encore une fois, aussi opposés que le moderniste et l'antimoderniste s'imaginent être, dans la fange du macadam, du point de vue du trafic infiniment mouvant, les deux ne font qu'un.

Les paradoxes engendrent davantage de paradoxes. Le poète de Baudelaire se lance dans une confrontation avec le « chaos mouvant » du trafic et s'efforce non seulement de survivre, mais d'affirmer sa dignité dans la mêlée. Son mode d'action semble cependant voué à l'échec, parce qu'il ajoute une variable supplémentaire à une totalité déjà instable. Les chevaux et leurs cavaliers, les véhicules et leurs cochers essaient en même temps de se distancer mutuellement et d'éviter de se percuter. Si au milieu de tout ceci, ils sont aussi forcés d'esquiver les piétons qui peuvent à chaque instant se précipiter sur la chaussée, leurs mouvements deviendront encore plus incertains, et dès lors plus dangereux que jamais. Donc, en affrontant le chaos, l'individu ne fait que l'aggraver.

Mais cette formule même suggère une voie qui pourrait conduire au-delà de l'ironie baudelairienne et du chaos mouvant. Que se passerait-il si des multitudes d'hommes et de femmes terrorisés par le trafic moderne pouvaient apprendre à l'affronter *ensemble* ? Cela se produira six ans à peine après la « Perte d'auréole » (et quatre après la mort de Baudelaire), dans les journées de la Commune de Paris en 1871, et à nouveau à Saint-Pétersbourg en 1905 et en 1917, à Berlin en 1918, à Barcelone en 1936, à Budapest en 1956, à Paris à nouveau en 1968, et dans des dizaines de villes partout dans le monde, du temps de Baudelaire jusqu'au nôtre – le boulevard sera transformera brusquement en théâtre d'une nouvelle scène moderne primitive. Ce ne sera pas le genre de scène à laquelle Napoléon ou Haussmann

auraient aimé assister, mais que leur urbanisme aura certainement contribué à engendrer.

Alors que nous relisons les histoires, mémoires et romans anciens, ou regardons les vieilles photos ou actualités, ou remuons nos propres souvenirs fugaces de 1968, nous voyons des classes et des masses entières bouger ensemble dans la rue. Nous pouvons discerner deux phases dans leur activité. D'abord, les gens s'arrêtent et renversent les véhicules qui se trouvent dans leur chemin, et délivrent les chevaux : ils se vengent ici du trafic en le décomposant selon ses éléments inertes d'origine. Ensuite, ils incorporent les décombres qu'ils ont engendrés aux barricades qu'ils élèvent : ils recombinent les éléments isolés et inanimés en de nouvelles formes artistiques et politiques pleines de vitalité. Pendant un instant lumineux, la multitude des solitudes qui font la ville moderne se rassemble en une nouvelle forme de rencontre pour faire un *peuple*. « Les rues appartiennent aux gens » : ils prennent le contrôle de la matière élémentaire de la ville et la font leur. Pendant un court instant, le modernisme chaotique des brusques gestes solitaires laisse place à un modernisme ordonné de mouvement de masse. « L'héroïsme de la vie moderne », espéré par Baudelaire, naîtra de cette scène primitive dans la rue. Le poète ne s'attend pas à ce que cette vie nouvelle (ou une autre) ne dure. Mais elle renaîtra encore et encore des contradictions internes de la rue. Elle éclatera à tout moment, souvent lorsqu'on l'attend le moins. Cette possibilité est un éclair d'espoir vital dans l'esprit de l'homme égaré pris dans la fange du macadam, le chaos mouvant, en fuite.

Le XX^{e} siècle : l'auréole et l'autoroute

De bien des façons, le modernisme des scènes modernes primitives de Baudelaire semble remarquablement actuel et original. De bien d'autres façons, la rue dont il nous parle et son esprit paraissent presque exotiques par leur archaïsme. Ce n'est pas parce que notre époque a résolu les conflits qui insufflent au *Spleen de Paris* sa vitalité et son énergie – conflits de classe et idéologiques, conflits émotionnels entre proches, conflits entre forces individuelles et forces sociales, conflits spirituels à l'intérieur du soi –, mais bien parce que notre

époque a découvert de nouveaux moyens pour masquer et mystifier le conflit. L'une des grandes différences entre les XIXe et XXe siècles est que le nôtre a créé un réseau de nouvelles auréoles pour remplacer celles que le siècle de Baudelaire et de Marx a arrachées.

Nulle part cette évolution n'est plus apparente que dans le domaine de l'espace urbain. Si l'on envisage les complexes spatiaux urbains les plus récents – tous ceux qui ont été développés, disons, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, y compris les nouveaux quartiers et les villes nouvelles américaines – il sera difficile d'imaginer que s'y déroulent les rencontres primitives de Baudelaire. Ce n'est pas un hasard : en fait, pendant la plus grande partie de notre siècle, les espaces urbains ont été systématiquement conçus et organisés pour assurer que des collisions et confrontations n'y aient pas lieu. Le boulevard constitua la marque caractéristique de l'urbanisme du XIXe siècle, un moyen de réunir des forces matérielles et humaines ; la marque de fabrique de l'urbanisme du XXe siècle a été l'autoroute, un moyen de les séparer. Nous voyons ici une étrange dialectique, dans laquelle un urbanisme tire sa force d'un autre et s'épuise en s'attachant à l'anéantir, toujours au nom du modernisme.

C'est très précisément cette origine baudelairienne – qu'elle cherchera très vite à dissimuler par tous les moyens – qui rend l'architecture moderniste du XXe siècle particulièrement intrigante pour nous. Prenons Le Corbusier, probablement le plus grand architecte du XXe siècle et certainement le plus influent, dans *Urbanisme*, son grand manifeste moderniste de 1924. Sa préface évoque une expérience concrète d'où, nous dit-il, provient sa grande vision [35]. Il ne faut pas le prendre au pied de la lettre, mais plutôt entendre son récit comme une parabole moderniste, formellement semblable à celle de Baudelaire. Elle commence sur un boulevard – précisément, sur les Champs-Élysées –, un soir d'été indien en 1924. L'architecte était sorti pour une promenade paisible entre chien et loup, pour se retrouver chassé de la rue par le trafic. Cela se produit un demi-siècle après Baudelaire, et l'automobile s'est emparée des boulevards : « Ce fut fou, tout d'un

35 Cf. *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 2011, p. I–V.

coup. » D'instant en instant, il sentait croître « la furie de la circulation. Puis chaque jour accentua davantage cette agitation ». (Ici, le cadre temporel et l'intensité dramatique sont quelque peu malmenés.) Le Corbusier se sentit menacé et vulnérable de la façon la plus directe : « On sort de chez soi, et, la voûte passée, sans transition, nous voici tributaires de la mort : les autos passent. » Choqué et désorienté, il compare la rue (et la ville) de son âge mûr avec celle de sa jeunesse, avant la Grande Guerre :

> Vingt ans en arrière me reportent à ma jeunesse d'étudiant ; *la chaussée nous appartenait* : on y chantait, on y discourait… l'omnibus à chevaux roulait doucement. (Mes italiques.)

Il exprime une tristesse et une amertume plaintives aussi vieilles que la culture elle-même et l'un des thèmes éternels de la poésie : *o*ù sont les neiges *d'antan ?* Où donc est l'éclat du passé ? Mais son intuition des textures de l'espace urbain et du temps historique rend sa vision nostalgique actuelle et originale. « La chaussée nous appartenait. » La relation des jeunes étudiants à la rue était leur relation au monde : il leur était – ou du moins leur semblait – ouvert, il leur semblait possible de s'y mouvoir, à un rythme adapté tout autant à la querelle qu'à la chanson ; hommes, véhicules et animaux pouvaient coexister paisiblement dans une sorte d'Eden urbain ; les perspectives énormes de Haussmann se déroulaient devant eux, conduisant à l'Arc de Triomphe. Mais l'idylle a pris fin, les rues appartiennent au trafic, et l'idée doit prendre ses jambes à son cou.

Comment l'esprit peut-il survivre à ce changement ? Baudelaire nous a indiqué une voie : transformer les *mouvements brusques* et les *soubresauts* de la vie urbaine moderne en gestes paradigmatiques d'un art nouveau capable de rassembler les hommes modernes. Au bout du rouleau de l'imagination baudelairienne, nous avons entrevu un autre modernisme potentiel : la contestation révolutionnaire, qui transforme une multitude de solitudes urbaines en un peuple et revendique les rues pour que les hommes y vivent. Le Corbusier présentera une troisième stratégie qui conduira à un troisième mode du modernisme, extrêmement puissant. Après s'être taillé un chemin à travers le trafic

et avoir à peine survécu, il effectue soudainement un bond audacieux : il s'identifie totalement aux forces qui se sont ruées sur lui :

> Ce 1er octobre 1924 […] on assiste […] à la renaissance titanesque de cette chose neuve […] : la circulation. Des autos, des autos, vite, vite ! L'on est poigné, l'enthousiasme nous saisirait, la joie […] la joie de la force. La candide et ingénue jouissance d'être au milieu de la force, de la puissance. On y participe à cette puissance. On fait partie de cette société dont point l'aube. On fait confiance à cette société neuve ; elle trouvera la magnifique expression de sa force. On y croit.

Cet acte de foi digne d'Orwell est si rapide et étourdissant (comme ce trafic) que Le Corbusier semble à peine remarquer qu'il l'a effectué. Un instant, il est notre homme de la rue baudelairien, louvoyant et affrontant le trafic ; l'instant d'après, son point de vue a changé radicalement, de telle sorte qu'à présent, il vit, se meut et parle de *l'intérieur* du trafic. Un instant, il parle de lui-même, de sa vie et de son expérience – « vingt ans en arrière […] la chaussée nous appartenait » ; l'instant d'après, la voix personnelle disparaît complètement, dissoute dans le flot des processus de l'histoire-monde ; le nouveau sujet est le *on* abstrait et impersonnel, auquel la nouvelle puissance mondiale insuffle vie. Maintenant, au lieu de se sentir menacé par cette dernière, il peut s'y trouver bien, y croire, faire partie de cette puissance. Au lieu des *mouvements brusques* et des *soubresauts* qui étaient pour Baudelaire l'essence de la vie moderne quotidienne, l'homme moderne de Le Corbusier fera un grand geste qui rendra tout autre geste inutile, un grand bond qui sera le dernier. L'homme de la rue s'incorporera à la nouvelle puissance en devenant l'homme dans la voiture.

La perspective du nouvel homme dans la voiture donnera naissance aux paradigmes de la planification et de la conception urbaines modernistes du xxe siècle. L'homme nouveau, dit Le Corbusier, a besoin « [de] ce [nouveau] type de rue », qui sera « une machine à circuler ». Une rue véritablement moderne doit être équipée « comme est

équipée une usine[36] ». Dans cette rue, comme dans l'usine moderne, le modèle le mieux équipé est le plus complètement automatisé : personne, à part les personnes actionnant les machines ; pas de piétons non blindés et non mécanisés pour ralentir le flux. « Les cafés, lieux de repos, etc., n'étaient plus cette moisissure qui ronge les trottoirs [de Paris][37]. » Dans la ville du futur, le macadam appartiendra exclusivement au trafic.

Depuis le moment magique du Corbusier sur les Champs-Élysées, la vision d'un nouveau monde est née : un monde pleinement intégré de tours entourées de vastes étendues d'herbe et d'espace ouvert, « la tour dans un parc », reliés par de superautoroutes aériennes, dotées de parkings souterrains et de passages commerciaux. Cette vision avait une teneur clairement politique, proclamée dans les derniers mots de *Vers une architecture* : « Architecture ou révolution. On peut éviter la révolution. » [p. 243]

On ne voyait pas totalement les implications politiques – il n'est pas clair que Le Corbusier les ait saisies lui-même –, mais nous devrions pouvoir les comprendre maintenant. *Thèse* – la thèse avancée par la population urbaine à partir de 1789, à travers tout le XIXe siècle et jusque dans les grands soulèvements révolutionnaires à la fin de la Première Guerre mondiale : les rues appartiennent aux gens. *Antithèse*, et voici la grande contribution du Corbusier : pas de rues, pas de « Peuple ». Dans la rue posthaussmannienne, les contradictions sociales et psychiques fondamentales de la vie moderne convergeaient et menaçaient perpétuellement de faire irruption. Si seulement cette rue pouvait être rayée de la carte – Le Corbusier le dit très clairement en 1929 : « Il faut tuer la "rue-corridor"[38] » –, alors, peut-être, jamais ces contradictions ne parviendraient-elles à un point critique. L'architecture et la planification modernistes donnèrent ainsi naissance à une version modernisée de la vie bucolique : un monde segmenté socialement et spatialement – les gens ici, le trafic là ; le travail ici, les

36 *Ibid.* p. 112–113, 126.
37 *Vers une architecture*, Paris, G. Crès et Cie, 1923, p. 45.
38 *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès et Cie, 1930, p. 168.

maisons là ; les riches ici, les pauvres là ; des barrières d'herbe et de béton entre les deux, un monde où les auréoles pourraient recommencer à pousser sur la tête des gens [39].

Cette forme de modernisme a laissé des marques profondes sur nos vies. Le développement urbain des quarante dernières années, aussi bien dans les pays capitalistes que socialistes, a systématiquement attaqué, et souvent anéanti avec succès, le « chaos mouvant » de la vie urbaine du XIXe siècle. Dans le nouvel environnement urbain – de Lefrak City (New York) à Century City (Los Angeles), de la Peach Tree Plaza d'Atlanta au Renaissance Center de Detroit –, la vieille rue moderne, avec son mélange volatile de gens et de trafic, d'entreprises et d'habitations, de riches et de pauvres, est triée et divisée en compartiments séparés, avec des entrées et sorties strictement contrôlées et surveillées, chargeant et déchargeant en coulisses, avec pour seule interface des parcs de stationnement et des garages souterrains.

Tous ces espaces, et toutes les personnes qui les emplissent, sont de loin plus ordonnés et protégés qu'aucun endroit ou que quiconque ne pût l'être dans la ville de Baudelaire. Les forces anarchiques, explosives, que la modernisation urbaine réunissait jadis, ont été démolies par une nouvelle vague de modernisation, s'appuyant sur une idéologie du développement moderniste. New York est aujourd'hui l'une des très rares villes américaines dans lesquelles les scènes primitives de Baudelaire peuvent encore se produire. Et ces vieilles villes ou portions de villes subissent des pressions bien plus menaçantes que celles qui pesaient sur elles aux jours de Baudelaire. Elles sont condamnées économiquement et politiquement comme obsolètes, assaillies par

39 Le Corbusier ne fut jamais capable d'aller très loin dans ses inlassables projets de destruction de Paris. Mais l'ère Pompidou vit l'avènement de nombre de ses visions, quand la Rive droite de la Seine fut fendue par des voies surélevées, les grands marchés des Halles démolis, des dizaines de rues florissantes furent rasées, et de quartiers vénérables remis aux *promoteurs* et anéantis sans laisser de trace. Cf. N. Evenson, *Paris. Les Héritiers d'Haussmann. Cent ans de travaux et d'urbanisme 1878–1978* (1979), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble 1983 ; J. Kramer, « A Reporter in New York : Paris » in *The New Yorker*, 19 juin 1978 ; R. Cobb, « The Assassination of Paris » in *New York Review of Books*, 7 février 1980 et plusieurs des films récents de Godard, particulièrement *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1973).

une dégradation récurrente, minées par le désinvestissement, privées de toute opportunité de croissance, perdant constamment du terrain par rapport à des zones dites plus « modernes ». L'ironie tragique de l'urbanisme moderniste est que son triomphe a contribué à détruire la vie urbaine même qu'il espérait libérer [40].

Le XX^e^ siècle a aussi produit un triste rétrécissement de la pensée sociale qui correspond très étonnamment à cet aplatissement du paysage urbain. La réflexion sérieuse sur la vie moderne s'est polarisée autour de deux antithèses stériles, qui peuvent être appelées, comme je l'ai suggéré plus haut : la « modernolâtrie » et le « désespoir culturel ». Pour les modernolâtres, de Marinetti, Maïakovski et Le Corbusier à Buckminster Fuller, au Marshall McLuhan dernière époque et à Herman Kahn, toutes les dissonances personnelles et sociales de la vie moderne peuvent se résoudre par des moyens technologiques et

40 Il faut nuancer. Le Corbusier rêvait d'une ultramodernité qui pourrait panser les plaies de la ville moderne. Une haine intense et sans réserve de la ville et cet espoir fervent que le design et la planification modernes viendraient l'anéantir sont plutôt des caractéristiques du mouvement moderniste en architecture. L'un des clichés modernistes fondamentaux fut de comparer la métropole à une diligence ou, après la Première Guerre mondiale, à un attelage à chevaux. On trouve une pensée typiquement moderniste de la ville dans *Espace, temps et architecture*, ouvrage monumental du disciple le plus clairvoyant du Corbusier, et livre le plus employé pour définir le canon moderniste pendant deux générations. L'édition originale du livre composé en 1938–1939 se conclut par une célébration du nouveau réseau d'autoroutes urbaines de Robert Moses, que Giedion voit comme le modèle idéal pour la planification et la construction du futur. L'autoroute « est en contradiction avec la situation actuelle de la ville qui veut qu'une rue à circulation dense soit bordée de maisons » (p. 467). Cette idée vient directement d'*Urbanisme ;* ce qui est différent, et dérangeant, est le ton. L'enthousiasme lyrique et visionnaire de Le Corbusier a été remplacé par l'exaspération agressive et l'impatience du commissaire politique. « En contradiction avec la situation actuelle de la ville » : la police peut-elle être loin derrière ? Encore plus inquiétant est ce qui vient ensuite : le complexe d'autoroutes urbain « anticipe sur le temps où l'intervention chirurgicale dans la structure urbaine aura été accomplie et où l'on aura intégré l'automobile et les voies de circulation à l'organisme urbain pour qu'elles en deviennent des éléments constitutifs ». Ce passage, qui a l'effet glaçant d'une note marginale rédigée par M. Kurtz au cœur de ses ténèbres, montre comment, pour deux générations de planificateurs, la campagne contre la ville n'était qu'une phase d'une guerre plus large contre la ville moderne elle-même.

L'antagonisme entre l'architecture moderne et la ville est exploré de manière subtile par R. Fishman, *L'Utopie urbaine au XX^e^ siècle* (1977), Bruxelles, Mardaga, 1980.

administratifs ; tous les moyens sont à disposition, seuls les dirigeants animés de la volonté de s'en servir font défaut. Pour les visionnaires du désespoir culturel, de T. E. Hulme et Ezra Pound à Eliot et Ortega, jusqu'à Ellul, Foucault, Arendt et Marcuse, toute la vie moderne semble uniformément creuse, stérile, plate, « unidimensionnelle », vide de possibilités humaines : tout ce qui ressemble à, ou se ressent comme, de la liberté ou de la beauté n'est en réalité qu'un écran masquant une horreur et une servitude plus profondes. Avant toute chose, il nous faut remarquer que ces deux modes de pensée passent outre le clivage entre droite et gauche ; ensuite, que nombre de gens se sont raccrochés à ces deux pôles à différents moments de leur vie, et certains ont même tenté de tenir les deux en même temps. Nous pouvons trouver ces deux pôles chez Baudelaire, qui, de fait (comme j'ai suggéré dans la section 2), peut prétendre à l'invention des deux. Mais nous pouvons trouver aussi chez Baudelaire quelque chose qui manque à la plupart de ses successeurs : une volonté de lutter de toute son énergie avec les complexités et contradictions de la vie moderne, de se trouver et créer lui-même au milieu de l'angoisse et de la beauté de son chaos mouvant.

Il est ironique qu'à la fois en théorie et en pratique, la mystification de la vie moderne et la destruction de certaines de ses possibilités les plus enthousiasmantes aient eu lieu au nom du modernisme progressiste lui-même. Et pourtant, ce vieux chaos mouvant a malgré tout conservé – ou peut-être a renouvelé – son emprise sur grand nombre d'entre nous. L'urbanisme des deux dernières décennies a conceptualisé et consolidé cette emprise. Jane Jacobs a écrit le livre prophétique de ce nouvel urbanisme : *Déclin et survie des grandes villes américaines*, publié en 1961. Jacobs affirme tout d'abord avec brio que les espaces urbains créés par le modernisme étaient physiquement propres et ordonnés, mais socialement et spirituellement morts ; ensuite, que seuls les vestiges de la congestion, du bruit et de la dissonance générale du XIX^e^ siècle maintenaient en vie la vie urbaine contemporaine ; troisièmement, que le vieux « chaos mouvant » urbain était en fait un ordre humain merveilleusement riche et complexe, qui échappait au modernisme uniquement parce que ses paradigmes d'ordre étaient

mécaniques, réducteurs et superficiels ; et, enfin, que ce qui passait encore pour du modernisme en 1960 pourrait bien s'avérer éphémère et déjà obsolète [41]. Au cours des deux dernières décennies, cette perspective a recueilli un assentiment répandu et enthousiaste, et des masses d'Américains ont travaillé d'arrache-pied pour préserver leurs quartiers et villes des ravages de la modernisation motorisée. Tout mouvement pour stopper la construction d'une autoroute est un mouvement pour prolonger le bail du vieux chaos mouvant. En dépit de succès locaux çà et là, personne n'a eu la force de briser la puissance accumulée par l'auréole et l'autoroute. Mais il y a eu assez de gens, munis d'assez de passion et de dévouement pour engendrer un puissant courant souterrain qui, tant qu'il dure, insuffle à la vie urbaine, une tension, une effervescence et une intensité renouvelées. Et des signes indiquent que ce mouvement pourrait se prolonger plus longtemps qu'on ne le pensait, même ceux qui l'ont aimé le plus passionnément. Au milieu des craintes et des anxiétés de la crise énergétique contemporaine, la vie bucolique motorisée semble en panne. Pendant ce temps, le chaos mouvant de nos villes modernes du XIX^e^ siècle semble chaque jour plus discipliné et plus actuel. Ainsi le modernisme de Baudelaire, tel que je l'ai décrit ici, peut-il se montrer

41 « Il est très dérangeant, sur le plan intellectuel, de penser que des hommes jeunes, en train de parfaire leur formation et de se préparer à leurs futures carrières, acceptent qu'il en soit ainsi. Et cela, soi-disant parce qu'ils doivent se montrer "modernes" dans leurs approches de la ville et de la circulation, alors que les conceptions qui leur sont inculquées, non seulement sont impraticables sur le plan matériel, mais encore n'ont pas été vraiment repensées depuis l'époque où leurs pères étaient encore des enfants. » (J. Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines* (1961), Liège, Mardaga, 1991, p. 362.) La perspective de Jacobs est développée de manière intéressante dans R. Sennett, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, New York, Knopf, 1970 et R. Caro, *The Power Broker. Robert Moses and the Fall of New York*, New York, Knopf, 1974. Il y a aussi dans cette veine une riche littérature européenne. Cf., par exemple, F. Lenz-Romeiss, *The City. New Town or Home Town* (1970), New York, Praeger, 1973.

Au sein de la corporation des architectes, la critique du mode de modernisme du Corbusier et des stérilités du style international dans son ensemble débute avec R. Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, *op. cit.*, qui comprend une introduction de Vincent Scully. Au cours de la dernière décennie, elle est non seulement devenue généralement acceptée, mais a pu aussi engendrer sa propre orthodoxie. On en trouve la formalisation la plus précise chez C. Jencks, *Mouvements modernes en architecture*, *op. cit.*

encore plus pertinent à notre époque qu'il ne l'était à la sienne ; les hommes et femmes urbains d'aujourd'hui pourraient bien être ceux qu'il aurait, selon son image même, épousés.

Tout ceci montre que le modernisme comporte ses propres contradictions et dialectiques internes ; que les formes de la réflexion et de la vision modernistes peuvent se fossiliser en de dogmatiques orthodoxies et devenir archaïques ; que d'autres modes de modernisme peuvent rester immergés pendant des générations, sans jamais être remplacés ; et que les blessures psychiques et sociales les plus profondes de la modernité peuvent encore et toujours suturées, sans jamais véritablement cicatriser. Le désir actuel d'une ville qui soit ouvertement perturbée, mais intensément vivante est un désir de rouvrir une fois de plus d'anciennes blessures pourtant typiquement modernes. C'est un désir de vivre ouvertement avec le caractère divisé et incohérent de nos vies, et de tirer de l'énergie de nos luttes internes, où qu'elles nous mènent en définitive. Si un modernisme nous a enseigné comment bâtir des auréoles autour de nos espaces et de nous-mêmes, nous pouvons apprendre d'un autre modernisme – l'un des plus anciens, mais aussi, nous le voyons à présent, l'un des plus récents – à nous en défaire et à nous retrouver à nouveau.

Le soleil qui, dans les zones tempérées, se précipite à l'occident, et ne laisse après lui qu'un crépuscule fugitif, rase ici lentement une terre dont il semble se détacher à regret. Son disque environné de vapeurs rougeâtres roule comme un char enflammé sur les sombres forêts qui couronnent l'horizon, et ses rayons, réfléchis par le vitrage du palais, donnent au spectateur l'idée d'un vaste incendie.

— Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, 1821

Nous n'avons que peu conscience de notre dignité personnelle […] nous sommes dénués de cet égoïsme indispensable […] Sommes-nous nombreux à avoir trouvé notre champ d'action ? […] Alors, dans les caractères avides d'activité […] on sent naître parfois ce qu'on appelle la songerie, et l'homme finit par ne plus être un homme, mais une espèce de créature étrange d'un genre moyen – un *rêveur*. Et savez-vous ce que c'est qu'un rêveur, messieurs ? C'est le cauchemar de Pétersbourg […]
Dehors il marche tête basse, il fait peu attention aux passants oubliant, là aussi, parfois, toute réalité, mais, s'il remarque quelque chose, la petite vétille la plus insignifiante du quotidien, l'affaire la plus creuse, la plus ordinaire acquiert tout de suite un coloris fantastique. Son regard est conçu ainsi, pour voir du fantastique partout […]
Ce genre de gens est totalement inapte au service de l'État, et, même s'ils occupent un poste, ils restent quand même totalement inaptes et ne font que *passer le temps*.

— Dostoïevski, *Les Annales de Pétersbourg*, 1847

De la tristesse croissante des temps modernes. Les nomades de l'État (fonctionnaires etc.) : sans « patrie ».

— Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, 1888

> J'ai été à Paris, à Londres… Oui, je disais que notre capitale, reprit la silhouette de sa voix volubile, appartient au pays des fantasmes. On n'a pas l'habitude d'en parler dans les guides et même le Baedeker est muet sur ce point. Le provincial qui n'est pas au courant n'aperçoit que l'administration visible : il n'a pas de passeport pour le Pétersbourg des ombres…
>
> — Andréï Biély, *Pétersbourg*, 1913–1922

> J'avais toujours l'impression que Pétersbourg devait sans faute être le théâtre de quelque chose de somptueux, de très solennel.
>
> — Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*, 1925

> Il est terrible de penser que notre vie est un roman, sans intrigue et sans héros, fait de vide et de verre, du chaud balbutiement des seules digressions et du délire de l'influenza pétersbourgeoise.
>
> — Ossip Mandelstam, *Le Timbre égyptien*, 1928

Nous avons vu ce que les écrivains du XIXe siècle ont tiré du processus de modernisation et comment ils en ont fait une source de matériau et d'énergie pour leurs créations. Marx, Baudelaire et bien d'autres se sont efforcés de saisir ce processus mondial-historique et de se l'approprier, pour le bénéfice de toute l'humanité. Ils ont cherché à transformer les forces chaotiques du changement économique et social, pour en faire de nouvelles formes de beauté et de signification, de liberté et de solidarité, à aider leurs semblables et eux-mêmes à se changer en sujets aussi bien qu'en objets de la modernisation. Nous avons vu comment sont nés l'art et la pensée moderniste, à partir de la fusion entre empathie et ironie, entre abandon romantique et perspective critique. C'est du moins ainsi que cela s'est produit dans les grandes villes occidentales – Londres, Paris, Berlin, Vienne, New York – qui connurent les bouleversements de la modernisation tout au long du XIXe siècle.

Mais que se passait-il hors de l'Occident, là où, malgré les pressions insistantes pour étendre le marché mondial et malgré le développement

en parallèle d'une culture mondiale moderne (la « propriété commune » de l'humanité moderne, comme l'énonce Marx dans le *Manifeste*), la modernisation *n'avait pas lieu* ? Il est évident que là, les significations de la modernité devraient être plus complexes, insaisissables et paradoxales. Telle était la situation en Russie pendant la plus grande partie du XIXe siècle. Un des faits les plus marquants de l'histoire moderne de ce pays est la stagnation économique de l'empire russe, voire une régression dans certains domaines, au moment même où les économies des nations occidentales étaient en train de décoller et faisaient des bonds spectaculaires. Ainsi, jusqu'à la vague d'industrialisation fulgurante des années 1890, les Russes du XIXe siècle connurent la modernisation principalement comme quelque chose qui *ne se produisait pas* ; ou plutôt comme quelque chose qui se produisait au loin, dans des royaumes que les Russes, même quand ils y voyageaient, envisageaient davantage comme des antimondes fabuleux que comme des réalités sociales ; ou plutôt, quand cela se produisait chez eux, comme quelque chose qui se produisait de la façon la plus irrégulière, saccadée, nettement vouée à l'échec ou étrangement déformée. L'angoisse de l'arriération et du sous-développement joua un rôle central dans la culture et la politique russes, depuis les années 1820 jusque tard dans la période soviétique. Au cours de ces quelques cent ans, la Russie fut aux prises avec tous les enjeux auxquels les peuples et nations africaines, asiatiques et latino-américaines feraient plus tard face. On peut ainsi voir la Russie du XIXe siècle comme un archétype du tiers-monde tel qu'il apparaîtra au XXe siècle [1].

1 Ce qui amène Hugh Seton-Watson, dans un article sur « Russia and Modernization », à décrire la Russie impériale comme « le prototype de la "société sous-développée", dont les problèmes sont si familiers à notre propre époque », in *Slavic Review*, nº 20, 1961, p. 583. L'article de Seton-Watson est une contribution à un débat et une controverse plus larges, p. 565–600, qui inclut C. Black, « The Nature of Imperial Russian Society » et N. Riasanovsky, « Russia as an Underdeveloped Country ». Pour de plus amples développements sur la question, cf. T. von Laue, *Why Lenin ? Why Stalin ?,* Philadelphie/New York, Lippincott, 1964 ; I. Robert Sinai, *In Search of the Modern World,* New York, New American Library, 1967, p. 67–74, 109–24, 163–78 ; ainsi que différentes considérations sur l'économie russe, qui seront commentées plus loin. Ces sources montrent comment au cours des années 1960, le thème global de la modernisation est

L'une des caractéristiques remarquables de la période du sous-développement russe est d'avoir donné naissance en deux générations à peine à l'une des plus grandes littératures du monde. De plus, elle a produit certains des mythes et symboles les plus puissants et les plus pérennes de la modernité : les petites gens, l'Homme de trop, l'Homme souterrain, l'Avant-garde, le Palais de cristal, et finalement le conseil ouvrier, ou soviet. À travers tout le XIX^e^ siècle, Saint-Pétersbourg, la capitale impériale, constituait l'expression la plus claire de la modernité sur le sol russe. Je veux examiner ici comment Pétersbourg, la ville et son environnement, a inspiré une série de brillantes explorations de la vie moderne. Je procéderai chronologiquement et historiquement, depuis l'époque où Pétersbourg accoucha d'une sorte particulière de littérature, jusqu'à celle où elle accoucha d'une sorte particulière de révolution.

Il me faudrait reconnaître, dès le départ, que le texte passera sous silence certaines choses importantes et pertinentes. Avant tout, il ne parlera pas de la campagne russe, même si la vaste majorité des Russes y vivaient, et même si elle connut d'importantes transformations qui lui furent propres. Ensuite, il ne dira rien, sinon en passant, de la symbolique (d'une infinie richesse) qui s'est élaborée autour de la polarité entre Pétersbourg et Moscou : Pétersbourg représentant toutes les forces étrangères et cosmopolites dont le cours traversa la vie russe, Moscou incarnant toutes les traditions indigènes et insulaires accumulées du *narod* russe ; Pétersbourg des Lumières et Moscou des anti-Lumières ; Moscou de la pureté du sang et du sol, Pétersbourg de la souillure et du métissage ; Moscou la sacrée, Pétersbourg la laïque (voire l'athée) ; Pétersbourg la tête de la Russie, Moscou, son cœur. Cette dualité, l'un des axes centraux de l'histoire et de la culture russes

venu supplanter le cadre traditionnel bien plus étroit des études russes, « la Russie et/contre l'Ouest ». Cette tendance s'est poursuivie dans les années 1970, même si les écrits sur la mondialisation de cette période ont eu tendance à se concentrer principalement sur construction de l'État et de la nation. Cf. par exemple P. Anderson, *L'État absolutiste. Ses origines et ses voies* (1976), t. II, Paris, Maspero, 1978, p. 152–186 et R. Bendix, *Kings or People. Power and the Mandate to Rule,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1978, p. 491–581.

modernes, a été commentée en détail et en profondeur[2]. Plutôt que de réexaminer les contradictions entre Pétersbourg et Moscou, ou entre Pétersbourg et la campagne, j'ai choisi d'explorer les contradictions internes qui traversent la vie de Pétersbourg elle-même. Je dépeindrai Pétersbourg de deux manières : comme la réalisation la plus nette de la modernisation à la mode russe et, simultanément, comme la « ville surréelle », archétype du monde moderne[3].

La ville réelle et surréelle

« La géométrie a fait surface » : la ville dans les marais

La construction de Saint-Pétersbourg est probablement l'exemple le plus dramatique dans l'histoire mondiale d'une modernisation conçue et imposée d'en haut et de manière drastique[4]. Pierre I^er^ commença les travaux en 1703 dans les marais où le fleuve Neva (littéralement, « la boue ») déverse les eaux du lac Ladoga dans le golfe de Finlande, qui conduit à la Mer Baltique. Il l'avait imaginée comme une combinaison entre base navale – il avait travaillé comme apprenti dans les chantiers navals néerlandais, et sa première réalisation de tsar fut de faire de la Russie une puissance maritime – et centre de commerce. La ville allait être, comme le dit un visiteur italien de la première heure, « une fenêtre sur l'Europe » : en termes physiques – puisque l'Europe serait à présent accessible comme elle ne l'avait jamais été – mais, tout aussi important, comme symbole. Tout d'abord, Pierre

2 Pratiquement tous les écrivains russes entre 1830 et 1930 ont proposé des variations sur ce thème. Les meilleures études générales en anglais sont T. G. Masaryk, *The Spirit of Russia. Studies in History, Literature and Philosophy* (1911), Crows Nest/Londres, Allen and Unwin/Macmillan, 1919 et, plus récemment, J. Billington, *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Knopf, 1966.

3 Je ne connais pas la langue russe, même si j'ai enseigné l'histoire et la littérature russes pendant des années. Je suis spécialement redevable pour cette partie à George Fischer, Allen Ballard et Richard Wortman, sans qu'on puisse les tenir responsables de mes erreurs.

4 Pour des évocations détaillées et frappantes de la construction de la ville, cf. Youri Egorov, *The Architectural Planning of St. Petersburg*, Athens (OH), Ohio University Press, 1969, particulièrement la note du traducteur et le premier chapitre, et J. Billington, *op. cit.*, p. 189–192 et dans l'ensemble. Pour une perspective comparative, cf. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e^–XVIII^e^ siècle*, Paris, Armand Collin, 1967 (t. I) et 1979 (t. I et II).

insista pour installer le trône russe dans cette ville nouvelle, avec une fenêtre ouverte sur l'Europe, délaissant Moscou et tous ses siècles de traditions et son aura religieuse. Dans les faits, il affirmait ainsi que l'histoire russe devait connaître un nouveau commencement, faire table rase. À cette table, on ne trouverait que des convives européens : ainsi la construction de Pétersbourg fut-elle planifiée, conçue et organisée entièrement par des architectes et ingénieurs étrangers, amenés d'Angleterre, de France, de Hollande et d'Italie.

Comme Amsterdam et Venise, la ville fut conçue selon un système d'îles et de canaux, avec le centre administratif sur le front de mer. Son plan était géométrique et rectilinéaire, conformément à la norme occidentale en matière de planification urbaine depuis la Renaissance, mais sans précédent en Russie, dont les villes étaient des agglomérations désordonnées de rues médiévales entortillées et sinueuses. Le correcteur en chef de l'imprimerie nationale de l'époque composa un poème, dans lequel il exprimait un ébahissement typique face à cet ordre nouveau :

La géométrie a fait surface,
tout appartient au cadastre.
Rien de terrestre n'échappe à l'arpentage.

Certaines des caractéristiques majeures de la ville étaient par ailleurs nettement russes. Aucun dirigeant occidental n'avait le pouvoir de construire à une si vaste échelle. En dix ans, 35 000 bâtiments furent érigés au milieu de ces marais ; après vingt ans, près de 100 000 personnes y résidaient, et Pétersbourg était devenue, pratiquement d'un jour à l'autre, l'une des grandes métropoles d'Europe[5]. Le déplacement de Louis XIV de Paris à Versailles avait constitué une sorte de précédent, mais le roi cherchait à contrôler la vieille capitale

5 La population de Pétersbourg atteignit 200 000 habitants en 1800. Elle se situait alors légèrement derrière Moscou (250 000), mais elle allait bientôt doubler la vieille capitale. Elle s'élargit jusqu'à 485 000 en 1850, 667 000 en 1860, 877 000 en 1880, dépassa le million en 1890 et deux millions à la veille de la Première Guerre mondiale. Elle fut, durant tout XIXe siècle, la quatrième ou la cinquième plus grande ville d'Europe, derrière Londres, Paris et Berlin, et l'égale de Vienne. Cf. B. R. Mitchell (dir.), *European Historical Statistics. 1750–1970*, New York, Columbia University Press, 1975, p. 76–78.

depuis un lieu à peine extérieur, et non à la rendre politiquement insignifiante.

D'autres caractéristiques étaient également inconcevables en Occident. Pierre ordonna à chaque tailleur de pierre dans tout l'empire russe de déménager vers le nouveau chantier et interdit la construction en pierre partout ailleurs ; il ordonna à une grande partie des nobles non seulement de s'installer dans la nouvelle capitale, mais aussi d'y construire des palais, ou, à défaut, de renoncer à leurs titres. Enfin, dans une société de servage, où la vaste majorité des gens étaient propriété soit des nobles propriétaires fonciers, soit de l'État, Pierre avait tout le pouvoir sur une force de travail pratiquement infinie. Il força ces captifs à travailler sans répit pour déboiser, drainer les marais, draguer le fleuve, creuser des canaux, élever des barrages et des digues de terre, enfoncer des pieux dans le sol meuble et construire la ville à toute allure. Les sacrifices humains furent immenses : en trois ans, la nouvelle ville avait dévoré une armée de près de 150 000 travailleurs – physiquement brisés ou morts – et l'État dut aller piocher inlassablement dans l'arrière-pays russe pour s'en procurer davantage. Par son désir et son pouvoir de détruire massivement ses sujets en vue de la construction, Pierre était plus proche des despotes orientaux de l'Antiquité – les pharaons et leurs pyramides, par exemple – que de ses homologues, les monarques absolus occidentaux. Les effroyables coûts humains de Pétersbourg, la grandeur de ses monuments érigés sur des ossuaires, occupèrent immédiatement une place centrale dans le folklore et la mythologie de la ville, même pour ceux qui l'aimaient le plus.

Au cours du XVIII^e siècle, Pétersbourg devint à la fois la patrie et le symbole d'une nouvelle culture officielle laïque. Pierre et ses successeurs encouragèrent et firent venir mathématiciens et ingénieurs, juristes et théoriciens politiques, industriels et économistes politiques, une Académie des Sciences, un système d'éducation technique soutenu par l'État. Leibniz et Christian Wolff, Voltaire et Diderot, Bentham et Herder, tous bénéficièrent du patronage impérial ; ils furent traduits et consultés, financés et souvent invités à Saint-Pétersbourg par une série d'empereurs et d'impératrices, qui culmina avec la Grande

Catherine, désireux de donner à leur pouvoir une façade rationnelle et utilitariste. En même temps, en particulier sous les impératrices Anne, Élisabeth et Catherine, la nouvelle capitale fut décorée et embellie avec faste, en recourant à l'architecture et à l'esprit occidentaux – perspective et symétrie classiques, monumentalité baroque, extravagance et légèreté rococo – pour transformer la ville entière en théâtre politique et la vie urbaine quotidienne en spectacle. Le Palais d'Hiver de Bartolomeo Rastrelli (1754–1762), première résidence impériale permanente dans la capitale, et l'énorme statue équestre de Pierre le Grand par Étienne Falconet, *Le Cavalier de bronze* (installée en 1782) de la place du Sénat, surplombant la Neva du regard, à l'un des points focaux de la ville, en constituèrent deux des monuments essentiels. Toute construction devait intégrer les façades occidentales standard (les styles russes traditionnels, avec murs en bois et dômes en oignons, furent explicitement interdits) et la largeur des rues devait respecter des ratios de 2 ou 4 fois la hauteur des bâtiments, afin de donner au paysage urbain l'aspect d'une étendue horizontale infinie. D'autre part, l'utilisation de l'espace derrière les façades était tout à fait dérégulée, de sorte que, surtout avec la croissance de la ville, des extérieurs imposants pouvaient dissimuler des taudis pourrissants – les « manteaux de civilisation » qu'évoque Piotr Tchaadaev à propos de la Russie dans son ensemble, dont seuls les dehors sont civilisés.

Il n'y avait rien de neuf dans cet usage politique de la culture : les princes, rois et empereurs du Piémont à la Pologne mettaient l'art et la science à contribution pour asseoir et légitimer leurs régimes. (C'est l'objet de la cinglante critique rousseauiste du *Discours sur les sciences et les arts* de 1750.) Saint-Pétersbourg différait tout d'abord par l'immensité de son échelle ; ensuite, par la radicale disparité, tout autant du point de vue de l'environnement urbain que de l'idéologie, entre la capitale et le reste du pays, une disparité qui suscita une violente résistance et une polarisation appelée à durer ; enfin, l'extrême instabilité et volatilité d'une culture qui trouvait sa source dans les nécessités et les inquiétudes de dirigeants despotiques. À Pétersbourg, tout au long du XVIII^e^ siècle, il était monnaie courante pour les innovateurs d'être commandités et encouragés par le trône pour aussitôt tomber

en disgrâce et se retrouver emprisonnés – comme Ivan Possochkov, le premier économiste politique de Russie, et Dimitri Galitzine, le premier de ses théoriciens politiques laïques –, jetés au cachot en la forteresse Pierre-et-Paul, la Bastille de Pétersbourg, dont la tour dominait alors la ligne d'horizon de la ville (et aujourd'hui encore) ; pour les penseurs, d'être amenés de l'Occident, fêtés et flattés, puis expulsés sans délai ; pour de jeunes aristocrates, d'être envoyés à l'étranger, instruits en Sorbonne, à Glasgow ou en Allemagne, puis subitement rappelés et interdits de tout apprentissage supplémentaire ; pour les grands projets intellectuels monumentaux, de démarrer en grande fanfare pour ensuite être brusquement interrompus – comme l'édition et la traduction russe de l'encyclopédie de Diderot, en cours au moment du soulèvement paysan de Pougatchev, qui fut interrompue à la lettre K – pour toujours.

La Grande Catherine et ses successeurs tremblèrent d'effroi face aux vagues révolutionnaires qui balayèrent l'Europe après 1789. Mis à part la brève période de rapprochement entre Alexandre I^er^ et Napoléon, qui alimenta les initiatives libérales et constitutionnelles au sein de la bureaucratie impériale, le rôle politique de la Russie tout au long du XIX^e^ siècle fut d'être l'avant-garde de la contre-révolution européenne. Mais ce rôle renfermait aussi ses paradoxes. Premièrement, il impliquait l'enrôlement des penseurs réactionnaires les plus habiles et les plus actifs – de Maistre et tout un panel de romantiques allemands –, mais cela ne fit qu'empêtrer davantage la Russie dans ces élans occidentaux que le gouvernement cherchait à étouffer. Ensuite, la *levée en masse* contre Napoléon de 1812, même si elle suscita des vagues d'hystérie, de xénophobie, d'obscurantisme et de persécution, ironiquement, par ses succès mêmes, conduisit une génération de Russes – et, très important, une génération de jeunes nobles et officiers – dans les rues de Paris et suscita chez les vétérans (les protagonistes du *Guerre et paix* de Tolstoï) un enthousiasme pour cette même réforme qu'ils avaient été envoyés étouffer en Occident. De Maistre, cité en tête de ce chapitre, sut déceler ce paradoxe : d'un côté, il perçut, ou voulut percevoir, que la sereine magnificence des palais du centre-ville offrait un abri dans la tempête ; de l'autre, il

craignait que tout ce qu'il avait fui pût le poursuivre ici, non seulement réfléchi, mais amplifié dans son envergure par la vaste scène de la ville. Tenter de fuir la révolution ici pouvait s'avérer aussi futile que chercher à fuir le soleil.

La première étincelle jaillit le 14 décembre 1825, juste après la mort d'Alexandre Ier, lorsque des centaines de membres réformistes de la garde impériale – les « Décembristes » – se réunirent autour de la statue de Pierre sur la place du Sénat et organisèrent une large et confuse manifestation en faveur du grand-duc Constantin et de la réforme constitutionnelle. La manifestation, pensée comme la première phase d'un coup d'État libéral, tourna rapidement court. Les manifestants n'avaient jamais réussi à se mettre d'accord sur un programme unifié – pour certains, l'enjeu crucial était la constitution et la légalité ; pour d'autres, c'était le fédéralisme, sous forme d'autonomie pour la Pologne, la Lituanie et l'Ukraine ; pour d'autres encore, l'émancipation des serfs – et ils n'avaient rien fait pour s'attirer des soutiens au-delà de leurs propres cercles aristocratiques et militaires. Leur humiliation et leur martyre – procès spectaculaires, exécutions, emprisonnements de masse et exil sibérien, toute une génération décimée – débouchèrent sur trente ans de brutalité et de stupidité organisées sous le nouveau tsar Nicolas Ier. Herzen et Ogarev, adolescents, prêtèrent leur version du « serment de Hannibal », jurant de venger les héros tombés et de garder la flamme vivante tout au long du XIXe siècle.

Les historiens et les critiques du XXe siècle se montrent plus sceptiques, soulignant les objectifs incohérents et inaboutis des Décembristes, leur engagement en faveur de l'autocratie et d'une réforme venue d'en haut, le monde aristocratique hermétiquement clos qu'ils partageaient avec le gouvernement qu'ils attaquaient. Mais si l'on envisage le 14 décembre depuis la perspective de Pétersbourg, et de la modernisation, nous découvrons la vénération portée autrefois aux Décembristes sous un jour nouveau. En prenant la ville elle-même comme expression symbolique de la modernisation d'en haut, le 14 décembre représente la première tentative d'affirmer, au centre de l'espace et de la politique de la ville, un autre mode de

modernisation, une modernisation par le bas. Jusqu'alors, toute définition et tout projet à Pétersbourg émanaient du gouvernement ; soudain, à ce moment-là, le peuple – au moins une fraction du peuple – prit les choses en main, définissant l'espace public de Pétersbourg et sa vie politique à sa manière. Jusqu'alors, le gouvernement avait donné à tout le monde, à Pétersbourg, des raisons de s'y trouver ; il en avait forcé un grand nombre. Le 14 décembre, pour la première fois, des Pétersbourgeois affirmèrent le droit d'être là pour des raisons qui leur étaient propres. Rousseau, dans l'une de ses formules les plus puissantes, avait écrit que des maisons formaient une ville, mais des citoyens une cité [6]. Le 14 décembre 1825 marqua pour les habitants de certaines des plus grandes maisons de Pétersbourg une tentative de se transformer en citoyens, et de transformer leur ville en cité.

La tentative échoua, bien sûr, comme elle y était vouée ; et il faudra des dizaines d'années avant qu'une telle tentative se répète. Ce que les Pétersbourgeois firent en revanche, tout au long du demi-siècle suivant, fut de fonder une tradition littéraire brillante qui leur fut propre, une tradition qui se concentra de manière obsessionnelle sur leur propre ville comme sur un symbole de modernité bizarre et biscornue et qui lutta pour s'emparer de l'imaginaire de cette ville, au nom de la sorte toute particulière d'hommes et de femmes que Pétersbourg avait produite.

Le Cavalier de bronze de Pouchkine : l'employé et le tsar

Cette tradition commence avec le poème d'Alexandre Pouchkine, *Le Cavalier de bronze,* écrit en 1833. Pouchkine était un ami proche de nombreux leaders décembristes ; il n'échappa lui-même à l'emprisonnement que parce que Nicolas aimait qu'il soit sur la corde raide, sous surveillance et pression constantes. En 1832, il commença une suite à son « roman en vers » *Eugène Onéguine*, dont le héros aristocratique prenait part au soulèvement de Décembre. Son nouvel opus était écrit selon un code connu de lui seul, mais sentant finalement que

6 *Du contrat social* (1762), Livre I, chapitre VI in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 361.

même cela était trop risqué, il brûla le manuscrit. Il commença alors la rédaction du *Cavalier de bronze*. Ce poème suit la même composition en strophes qu'*Onéguine* et son héros porte le même prénom, mais il est beaucoup plus court et intense. Il est moins explicite politiquement, mais probablement plus explosif que le manuscrit détruit. Il fut proscrit par les censeurs de Nicolas, bien sûr, et ne parut qu'après la mort de Pouchkine. *Le Cavalier de bronze* est inconnu en anglais, et c'est regrettable, mais des esprits aussi divers que le prince Dmitri Mirsky, Vladimir Nabokov et Edmund Wilson le tiennent pour le plus grand poème russe. Cela seul suffit à justifier le long commentaire qui va suivre. *Le Cavalier de bronze* est cependant aussi, comme une si grande partie de la littérature russe, un acte tout autant politique qu'artistique. Il ouvre la voie non seulement aux grandes œuvres de Gogol et Dostoïevski, de Biély, Zamiatine et Eisenstein, mais aussi aux créations révolutionnaires collectives de 1905 et 1917, et aux initiatives désespérées des dissidents soviétiques d'aujourd'hui.

Le Cavalier de bronze est sous-titré *Nouvelle pétersbourgeoise*. Il a pour cadre la grande inondation de 1824, l'une des trois terribles inondations de l'histoire de Pétersbourg. (Elles se produisirent presque exactement à cent ans d'intervalle, et toutes à des moments historiquement cruciaux ; la première en 1725, après la mort de Pierre, la plus récente en 1924, juste après celle de Lénine). Pouchkine fait précéder son poème d'une introduction :

> Ce récit part d'un événement qui s'est réellement produit. Les détails de l'inondation sont empruntés aux périodiques de l'époque. Les curieux peuvent consulter le bulletin rédigé par V. N. Berkh[7].

Pouchkine, en soulignant la factualité concrète de son matériau, et en faisant allusion au journalisme de l'époque, relie son poème aux traditions du roman réaliste du XIXe siècle[8]. En même temps, *Le Cavalier*

7 Tous les extraits qui suivent sont tirés d'A. Pouchkine, *Le Cavalier de bronze*, Thonon-les-Bains, Alidades, 2010.

8 Le prince D. S. Mirsky établit cela dans son œuvre séminale, *History of Russian Literature* (1926), New York, Vintage, 1958, p. 91 sqq., que E. Wilson développe dans son essai de 1937 à l'occasion du centenaire de la mort de Pouchkine, réimprimé dans *The Triple Thinkers* (1948), Londres, Penguin, 1962, p. 40 sqq.

de bronze, comme la grande tradition qu'il inaugure, fera ressortir la qualité surréelle de la vie réelle de Pétersbourg.

Il se tenait
Près du rivage aux flots déserts.

Ainsi commence *Le Cavalier de bronze* : il s'agit d'une sorte de Genèse de Pétersbourg, commençant dans l'esprit du créateur-Dieu de la ville.

Et IL pensait : […]
La nature ici même
Nous enjoint de percer
Une fenêtre sur l'Europe
Et sur le littoral
De prendre énergiquement pied.

Pouchkine recourt à l'image familière de la fenêtre sur l'Europe ; elle a dû selon lui être ouverte avec violence, une violence qui se retournera contre la ville alors que le poème se dévoile. Il y a de l'ironie dans l'image de Pierre qui prend « énergiquement pied » : l'assise de Pétersbourg se révélera bien plus précaire que son auteur ne pouvait le penser.

Cent ans avaient passé…
La jeune cité – splendeur, émerveillement
Des contrées boréales –
S'étaient haussée, majestueuse et fière

Pouchkine évoque cette somptuosité par de fières images :

Se pressent désormais
Sur les berges animées
Les masses harmonieuses
D'innombrables palais,
De tourelles sans nombre.
De tous les points du monde
Affluent en foules les navires
Aux riches débarcadères ;
La Néva de granit s'est toute entière vêtue ;
Des ponts ont enjambé les eaux ;
Les îles se sont couvertes
De jardins d'un vert sombre

Et devant sa cadette,
Moscou – la vieille capitale –
A perdu son éclat
Telle veuve parée de pourpre
Devant la jeune tsarine.

À ce point, il affirme sa propre présence :

Je t'aime, œuvre de Pierre,
J'aime ta prestance, sévère et harmonieuse,
De la Néva le cours majestueux
Et l'altier granit de ses rives,
Des parapets en fonte les cannelures,
Le clair-obscur des nuits pensives,
Leur reflet translucide
Et leur éclat sans lune
Lorsque chez moi je peux
Lire et écrire sans luminaire,
Quand des masses endormies,
Des rues désertes la silhouette est nette,
Quand de l'Amirauté la flèche resplendit,
Lorsque dans un ciel d'or
Sans que s'épandent les ombres de la nuit
Une aube succède à l'aube

Pouchkine fait allusion ici aux fameuses « nuits blanches » de l'été, amplifiant l'aura de Pétersbourg, « ville-lumière ».

Plusieurs dimensions se déploient à partir d'ici. D'abord, Pétersbourg elle-même est un produit de la pensée – elle est, comme le remarquera l'Homme souterrain dostoïevskien, « la ville la plus abstraite et la plus préméditée de la planète » – et, bien sûr, des Lumières. L'image de chambres sans luminaire et solitaires et les « nuits pensives » suggèrent pourtant quelque chose d'autre de l'activité intellectuelle et spirituelle de Pétersbourg des années à venir : une bonne partie de sa lumière sera produite dans des pièces mal éclairées et isolées, loin du lustre officiel du Palais d'Hiver et du gouvernement, hors de portée de sa surveillance (un enjeu crucial, parfois une affaire de vie ou de mort), mais aussi, quelquefois, à l'écart des centres de sa vie commune et publique.

Pouchkine poursuit en évoquant la beauté des traîneaux en hiver, la fraîcheur des visages des jeunes filles dans les fêtes et les bals, la pompe des grandes processions martiales (Nicolas Ier aimait les parades et créa à cet effet d'immenses places), les célébrations de victoires, la force vitale de la Neva perçant la glace au printemps. Tout cela possède un charme lyrique, mais aussi un côté emprunté : le ton imposant des commandes d'État et des vers officiels. Les lecteurs du xxe siècle auront probablement du mal à adhérer à cette rhétorique et, considérant le poème dans son ensemble, on aurait tout à fait raison de le faire. Cependant, Pouchkine – comme tous ses successeurs dans la tradition pétersbourgeoise, y compris Eisenstein dans *Octobre* – croit d'une certaine manière à chacun de ses mots. En effet, c'est seulement dans le contexte de cette célébration lyrique toute l'horreur de Pétersbourg apparaît.

L'introduction du poème se termine sur une noble imprécation :

Resplendis donc, ville de Pierre,
Et demeure ferme, telle la Russie
Afin que, matée, la Nature
S'apaise grâce à toi,
Qu'enfin les vagues de Finlande
Oublient leur réclusion, leur rage,
Et d'une fureur vaine
Ne viennent troubler de Pierre
Le repos éternel.

Ce qui sonne d'abord comme un cliché patriotique s'avèrera une ironie atroce : le récit qui suit montrera que les éléments ne sont pas en paix avec Pétersbourg – et, en fait, n'ont jamais été réellement conquis –, que leur colère est bien trop puissante, et que l'esprit de Pierre veille, vigilant et vindicatif.

Ce *fut* un temps d'effroi…
La mémoire en est encore fraîche.

Ainsi démarre l'histoire. Pouchkine souligne la forme passée, comme pour dire que l'horreur a passé ; mais le récit qu'il est sur le point de faire le démentira.

Novembre soufflait sa froidure automnale
Sur Pétrograd enténébré.
Comme un malade en son lit enfiévré
La Néva s'agitait, […]
Il était déjà tard ; l'obscurité régnait ;
La pluie, rageusement, cinglait à la fenêtre ;
Le vent fouaillait, hurlait sinistrement.

Ici, surgissant de la pluie et du vent, nous rencontrons Evguéni, le héros de Pouchkine. Il est le premier héros de la littérature russe, et l'un des premiers de la littérature mondiale, à appartenir à la grande masse urbaine anonyme. « Notre héros habite à Kolomna / En humble fonctionnaire », un employé au plus bas échelon de la fonction publique. Pouchkine laisse entendre que sa famille aurait pu jouir d'un certain rang dans la société russe, mais le souvenir, et même le fantasme, en ont été perdus depuis longtemps.

Ainsi donc Evguéni,
Revenu au logis
Secoua sa pelisse,
Se dévêtit et se coucha.
Mais longtemps il ne put
S'endormir, en proie à mille pensées.
À quoi pensait-il donc ?
À ceci – qu'il était
Pauvre et désargenté,
Devait péniblement
S'assurer dignité,
Indépendance aussi[9]
Que Dieu aurait bien fait
De le doter de plus d'esprit,
D'argent […]
Qu'il n'a, c'est vrai,
Que deux ans d'ancienneté…

9 Ici transparaît l'ironie, parce que nous verrons à quel point de déshonneur et de dépendance il sera contraint.

Il pensait également
Que le vent ne semblait
Guère vouloir s'apaiser,
Que la rivière enflait,
Que les ponts, déjà presque,
Sur la Néva avaient été coupées,
Que pour deux ou trois jours
Il serait séparé
De Paracha…
Evguéni soupira
Puis, en poète
Il se prit à rêver…

Evguéni est amoureux d'une fille encore plus pauvre que lui, qui vit sur l'une des îles les plus reculées et les plus exposées, aux limites de la ville. Alors qu'il rêve d'elle, nous voyons la modestie et le caractère ordinaire de ses désirs :

« Me marier, moi ? Et pourquoi pas ?
[…] Je saurai bien me faire un nid
Simple et douillet
Pour y rassurer Paracha ;
D'ici un an, peut-être deux,
J'aurai un poste
Et je pourrai confier
À Paracha le soin
De notre foyer
Et puis l'éducation
De nos enfants…
Et nous vivrons tous deux
Ainsi jusqu'à la tombe,
Main dans la main.
Puis nos petits-enfants
Nous mettront au cercueil… »

Ses rêves sont presque pathétiquement limités ; et pourtant, tout étriqués qu'ils soient, ils se heurteront radicalement et tragiquement à la réalité qui est sur le point de fondre sur la ville.

La nuit durant,
Bravant les vents contraires,
Le fleuve avait lutté
Pour atteindre la mer –
Sans pouvoir l'emporter
Sur leur obstination bornée.
Épuisée, la Néva avait dû renoncer

Les vents venant du golfe de Finlande, de la Baltique, firent refluer la Neva sur elle-même et sur la ville.

Se mit à remonter son cours,
À inonder les îles.
L'ouragan, de plus belle,
Redouble sa fureur.
La Néva rugissante
Enflait, gonflait, tourbillonnait
Grondant à gros bouillons
Comme au tréfonds d'un noir chaudron
Puis brusquement, telle une bête enragée
Se jeta sur la ville.

La langue de Pouchkine entre en éruption avec ses images de cataclysme et de désolation ; Milton est le seul poète anglais qui puisse écrire à une telle hauteur.

Devant le flot ce fut la fuite,
Le vide ; les eaux
S'engouffrèrent dans les caves

Alerte ! c'est l'attaque,
Le siège !
Comme malfaiteurs pervers
Les vagues se glissent par les fenêtres ;
Les barques, emportées par le flot
Fracassent de leur proue
Les carreaux.
Des étals de marchands,
Recouverts par les eaux,

Des débris de toiture, de cabanes,
Des poutres, des marchandises,
De quelque petit commerce,
Des hardes de pauvres hères,
Des ponts emportés par l'orage,
Des cercueils provenant
De quelque cimetière affouillé par le flot
Voguent tout au long des rues.
Les habitants contemplent la colère divine,
En attendent la vindicte.
Hélas, tout a péri. Où trouver maintenant
Asile et nourriture ?

Les éléments, censément jugulés par la volonté impériale de Pierre, et dont Pétersbourg était censée incarner la conquête, prennent leur revanche. Les images de Pouchkine expriment ici un changement de point de vue radical : le langage des gens – religieux, superstitieux, accoutumé aux présages, animé de craintes du jugement dernier et de désolation – se fait ici plus authentique cet instant que la langue laïque et rationnelle des dirigeants qui ont mené le peuple de Pétersbourg dans cette passe.

Où sont ces dirigeants à présent ? « Feu notre père le Tsar / Régnait encore glorieusement / Sur la Russie. » Cela peut sembler ironique, et même caustique, de parler de gloire impériale en pareil moment. Mais si nous ne comprenons pas que Pouchkine pensait la gloire du tsar comme réelle, on ne peut percevoir à quel point il croyait à la futilité et à la vacuité de celle-ci.

Paraissant au balcon,
Du palais,
Chagrin et bouleversé,
Laissant errer, pensif,
Son regard attristé
Sur l'amère catastrophe,
Il ne put qu'avouer :
« Les Tsars ne sauraient
Régenter de concert avec Dieu
Les forces de la Nature »

Ceci est évidemment vrai. Mais ce qui rend l'évidence scandaleuse est le fait que l'existence même de Pétersbourg témoigne que les tsars *peuvent* contrôler les éléments.

Les places étaient des lacs
Sur lesquels débouchaient
Les larges torrents des rues.
Le palais n'était plus
Qu'îlot mélancolique

Ici, dans une image qui passe si vite qu'elle est facile à manquer, nous apercevons un condensé de la vie politique pétersbourgeoise des quatre-vingts années à venir, jusqu'aux révolutions de 1917 : le palais impérial comme une île séparée de la ville, prise dans la tourmente autour de lui.

Ici, nous retrouvons Evguéni, sur la « Grand Place dédiée à Pierre » – la place du Sénat, où se trouve la statue du *Cavalier de bronze* de Falconet – au bord de l'eau. Il est perché sur un lion ornemental, « Les bras en croix, échevelé / Evguéni se tenait, / Immobile et livide. » Pourquoi se retrouve-t-il là ?

Le malheureux ne tremblait pas pour lui,
Il n'entendait même pas
La vague insatiable
Qui en enflant venait lécher
Ses pieds,
Ni la pluie qui fouettait son visage,
Ni le vent
Qui mugissait sauvagement
Et brusquement
Arracha son chapeau.
Son regard consterné
Ne fixait sans ciller
Qu'un seul pont :
Là-bas les vagues,
Semblables à des montagnes,
Semblaient monter, rageuses,
De profondeurs confuses ;

La tempête, là-bas,
Hululait et charriait
Débris, décombres…
Là-bas… Mon Dieu !…
À l'orée même du golfe,
Un saule, une simple palissade,
Une vieille maisonnette –
Si près des vagues…
Elles sont là-bas,
La veuve avec sa fille –
Son rêve, sa Paracha…
Mais n'est-ce pas rêve, ce qu'il voit là ?
Ou notre vie entière n'est-elle donc rien
Que songe creux ?
Contre la Terre farce des Dieux ?

À présent, Pouchkine s'éloigne du tourment d'Evguéni pour souligner l'ironie de sa position sur la scène de la ville : il est devenu une statue de Pétersbourg.

Et Evguéni, ensorcelé,
Comme enchaîné au marbre,
Ne peut s'en détacher.
Autour de lui – de l'eau,
De l'eau, encore de l'eau…

Pas tout à fait rien : à l'exact opposé d'Evguéni,

Et lui tournant le dos,
Très haut, inébranlable,
Le bras tendu sur la Néva rebelle –
L'idole, LUI, sur son coursier de bronze.

La silhouette divine, à l'origine du poème et de la ville, s'avère l'antithèse radicale d'un dieu : « l'idole ». Mais cette idole a créé une ville d'hommes à son image ; elle les a changés, comme Evguéni, en statues, monuments de désespoir.

Le jour suivant, alors que « Les flots gonflés d'orgueil par leur victoire / Bouillonnaient encore sournoisement », le fleuve recule assez pour que les gens puissent à nouveau sortir dans la rue, assez pour

qu'Evguéni quitte son perchoir en face du *Cavalier de bronze*. Alors que les Pétersbourgeois essaient de ramasser les morceaux dispersés et détruits de leurs vies, Evguéni, encore fou de terreur, loue un bateau pour l'emmener à la maison de Paracha, à l'embouchure du golfe. Son embarcation dépasse corps tordus et débris ; il atteint l'endroit, mais il n'y a rien – ni maison, ni porte, ni saule, ni personne – tout a été emporté par les flots.

Et plein de funeste anxiété
Il va et vient, tourne et retourne,
Se parle à lui-même à voix haute
Puis, soudainement, frappant son front,
Il part d'un grand éclat de rire.

Evguéni perd la raison. Le rugissement des vagues et des vents résonne sans trêve dans ses oreilles.

Il errait, tourmenté par une sorte de rêve
Qui, silencieusement,
Emplissait son esprit
De pensées effroyables.
Huit jours, un mois avaient passé –
Il n'était pas rentré chez lui.

Le monde, nous dit Pouchkine, a tôt fait de l'oublier.

La journée il errait,
Il dormait sur le quai […]
Ses habits élimés se déchirèrent,
S'effilochèrent sur lui ;

Les enfants lui jetaient des pierres, les cochers le fouettaient, il ne remarquait rien, toujours submergé par une sorte de terreur intérieure.

Ni bête, ni être humain,
Ni vivant de ce monde,
Ni fantôme d'au-delà…
Ainsi passaient ses jours…

Ce pourrait être l'épilogue de plus d'une poignante histoire romantique – un poème de Wordsworth, mettons, ou un conte d'Hoffmann. Mais Pouchkine n'est pas encore prêt à laisser partir Evguéni. Une nuit, vagabondant, ne sachant pas où il se trouve, il

Fit quelques pas, se figea aussitôt,
Ses yeux fouillant les alentours,
Une angoisse ineffable
Empreinte sur son visage.
Il était revenu place du Sénat :
Et droit au-dessus d'eux
Dans l'obscurité insondable,
Derrière la grille,
Sur son rocher,
Le bras tendu,
L'Idole, LUI, sur son coursier de bronze.
Soudain, ses pensées se firent terriblement claires. Il connaissait cet endroit ;
Il reconnut les lieux
Où le déluge se déchaînait,
Où les vagues rapaces
En foule autour de lui
Grondaient avec fureur
Et les fauves et la place
Et Lui, là, qui dressait
Immobile dans la nuit
Son encolure de bronze.
Lui, dont la fatale volonté
Avait conduit à édifier
Une ville sur la mer…
Qu'il est terrible dans ces ténèbres,
Quelle haute pensée éclaire son front
Quelle force se cache en lui…
Et ce coursier – quel feu l'anime ?
Où galopes-tu, cheval altier
Qui foules-tu de tes sabots ?
Ô puissant maître des destins
N'est-ce pas toi qui fis, au bord du précipice
Sous ta bride implacable
Se cabrer la Russie ?

Notre pauvre exalté, le souffle court,
Tourna autour du piédestal
Du demi-dieu,
Vrillant son regard fou
Sur la face du maître
De la moitié du monde
Mais alors, tout à coup,
Et son sang bouillonna.
Menaçant, face à l'arrogante idole,
Les poings serrés, grinçant des dents,
En proie à quelque force obscure,
Il murmura, tremblant de haine
« Toi ; bâtisseur miraculeux… je vais te… »

C'est l'un des grands moments radicaux de l'âge romantique : le défi prométhéen surgissant tout droit de l'âme de l'homme ordinaire opprimé.

Or, Pouchkine est tout autant un réaliste russe qu'un romantique européen et il sait que dans la Russie réelle des années 1820 et 1830, Zeus doit nécessairement avoir le dernier mot :

je vais te…
Mais s'enfuit tout à coup,
Courant à perdre haleine.

Tout tient en une ligne, fondu en un instant :

[…] le visage du Tsar terrible,
Subitement plein de courroux,
Vers lui s'était tourné.
Evguéni fuit sur la place désertée
Et il croit entendre à ses trousses
Tel un sourd grondement de foudre
La cavalcade sonore et lourde
De sabots qui martèlent la chaussée ébranlée.
La dextre sur lui levée
Le Cavalier de Bronze
Qu'éclaire la lune blême
Sur son coursier qui caracole

Galope à sa poursuite.
Tout au long de la nuit
Où qu'Evguéni portât ses pas
Le Cavalier de Bronze
Força, traqua inexorablement
De ce pesant martèlement
Le pauvre halluciné.

Le premier moment de rébellion d'Evguéni est aussi son dernier.

Depuis ce jour, quand Evguéni
Venait à traverser la place,
Sur son visage se peignait
La confusion.
Il portait à son cœur hâtivement sa main
Comme pour en apaiser
Le déchirement tout en ôtant
Sa casquette éculée
Et il passait, les yeux baissés,
À la sauvette.

L'idole le chasse non seulement du centre de la ville, mais également de la ville tout court, à nouveau en direction des îles les plus éloignées, où son amour a disparu dans les flots. C'est là que, le printemps suivant, son corps s'échoue sur la rive :

On ensevelit là
Sa dépouille refroidie
À la grâce de Dieu.

Si j'ai consacré tant de temps et d'espace au *Cavalier de bronze,* c'est qu'il me semble que toute la biographie de Pétersbourg s'y trouve brillamment compactée et cristallisée : une vision de la grandeur et de la magnificence de la ville, et de la folie sur laquelle elle repose – l'idée folle qu'une nature volatile peut être domptée et dominée en permanence par la volonté impériale ; la revanche de la nature, en éruption cataclysmique, réduisant la grandeur en gravats, anéantissant des vies et des espoirs ; la vulnérabilité et la terreur des petites gens de Pétersbourg pris dans le feu croisé d'une bataille de géants ; le rôle particulier de l'employé au service du gouvernement, le prolétaire

éduqué – peut-être le premier de ces « nomades de l'État (fonctionnaires, etc.) : sans "patrie" » – l'homme ordinaire de Pétersbourg ; la révélation que l'homme-dieu de Pétersbourg, qui domine la ville entière depuis son centre, est en réalité une idole ; l'audace de l'homme ordinaire qui ose affronter le dieu-idole et lui crie « je vais te… » ; la futilité du premier acte de protestation ; le pouvoir d'entre les pouvoirs de Pétersbourg, qui est d'écraser tous les opposants et toutes les oppositions ; l'étrange faculté de l'idole, visiblement magique, de s'incarner dans les esprits de ses sujets, police invisible les piétinant silencieusement dans la nuit, les poussant finalement à la déraison, suscitant la folie dans les entrailles de la ville en complément à la folie qui règne sur les hauteurs de ses dominants ; une vision des successeurs de Pierre sur le trône, tristement impuissants ; leur palais en île désespérément séparée de la ville qui grouille et bouillonne autour d'eux ; la note de défi qui résonne, même si c'est avec faiblesse, autour de la place du Sénat, longtemps après que le premier rebelle eut été balayé – « je vais te… »

Le poème de Pouchkine parle pour les Décembristes martyrisés, qui connaîtront leur heure à peine un an après Evguéni. Mais *Le Cavalier de bronze* les dépasse également, car il plonge beaucoup plus profondément à l'intérieur de la ville, à l'intérieur de la vie des masses appauvries que les Décembristes ne connaissaient pas. Dans les générations à venir, les gens ordinaires de Pétersbourg trouveront petit à petit les moyens de faire sentir leur présence, de s'approprier les grands espaces et les structures de la ville. Pour l'heure, cependant, ils passeront à la sauvette ou se tiendront hors de vue – dans le sous-sol, selon l'image dostoïevskienne des années 1860 – et Pétersbourg continuera d'incarner un paradoxe : l'espace public sans vie publique.

Pétersbourg sous Nicolas I^er^ : palais vs. perspective

Le règne de Nicolas I^er^ (1825–1855), qui commença avec la répression des Décembristes et s'acheva par l'humiliation militaire de Sébastopol, est l'un des plus sombres chapitres de l'histoire russe moderne. La contribution la plus pérenne de Nicolas à l'histoire russe fut le développement d'une police politique, contrôlée par sa secrète Troisième

section, qui en vint à pénétrer chaque recoin de la vie russe, et assura à la Russie une place de choix dans l'imaginaire européen, archétype de « l'État policier ». Le problème avec le gouvernement de Nicolas n'était pas seulement la cruauté de sa répression : le tour de vis sur les serfs (près de quatre cinquièmes de la population) et l'écrasement de tous leurs espoirs de libération, leur répression avec une horrible brutalité (il y eut plus de six cents soulèvements paysans durant le règne de Nicolas, qui, entre autres exploits, parvint à les tenir secrets, ainsi que leur écrasement, de tout le reste du pays) ; la condamnation à mort de milliers de gens au terme de procès secrets, sans même un simulacre de légalité (Dostoïevski, le plus célèbre, fut gracié trente secondes avant son exécution) ; la multiplication des niveaux de censure, l'infiltration massive d'informateurs dans les écoles et les universités, paralysant en définitive tout le système éducatif, et condamnant toute pensée et toute culture à une vie souterraine, à la prison ou à l'exil.

Ni la répression ni son échelle ne furent spécifiques – l'État russe avait toujours traité ses sujets de façon affreuse – mais le but, lui, l'était. Pierre le Grand avait assassiné et terrorisé afin de percer une fenêtre sur l'Europe, d'ouvrir la voie au progrès et à la croissance russes ; Nicolas I^er^ et sa police réprimèrent et brutalisèrent afin de fermer cette fenêtre. La différence entre le tsar qui était le sujet du poème de Pouchkine et le tsar qui le réduisit au silence était celle qui existe entre un « bâtisseur miraculeux » et un policier. Le Cavalier de bronze avait pourchassé ses compatriotes pour les faire aller de l'avant ; le dirigeant de l'époque ne semblait intéressé qu'à les faire descendre toujours plus bas. Dans le Pétersbourg de Nicolas, le Cavalier de bronze de Pouchkine était presque aussi aliéné que son employé.

Alexandre Herzen, écrivant depuis l'exil, livra un témoignage sur le régime de Nicolas, devenu classique. En voilà un passage typique :

> Sans devenir un Russe, il cessa d'être européen […] Dans son système, il n'y avait pas de moteur […] Il se limita à la persécution de toute protestation en faveur de la liberté, de toute idée

> de progrès […] Pendant son long règne, il affecta pratiquement toutes les institutions, introduisant partout l'élément de paralysie, de mort[10].

L'image de Herzen, celle d'un système sans moteur, issue de la technologie et de l'industrie modernes, est particulièrement pertinente. Un des plus solides piliers de la politique tsariste, de Pierre à la Grande Catherine, fut l'effort mercantiliste en vue de stimuler la croissance économique et industrielle, au nom de la *raison d'État* : donner au système un moteur. Sous Nicolas, cette politique fut consciemment et résolument abandonnée. (Elle ne sera pas revivifiée avant les années 1890, sous le Comte Witte, avec un succès spectaculaire.) Nicolas et ses ministres croyaient que le gouvernement devait en fait retarder le développement économique, parce que celui-ci aurait très bien pu donner naissance à des revendications de réforme politique, et à de nouvelles classes – une bourgeoisie, un prolétariat industriel – capables de prendre en main l'initiative politique. Les cercles dirigeants avaient réalisé depuis les premières années prometteuses du règne d'Alexandre I^er^ que le servage, parce qu'il maintenait la vaste majorité de la population enchaînée à la terre et à ses seigneurs et incitait moins les propriétaires fonciers à moderniser leurs domaines (ou, en fait, les récompensait pour ne pas moderniser), limitant le développement d'une force de travail libre et mobile, était la force principale retardant la croissance économique du pays. En réaffirmant le caractère sacré du servage, Nicolas garantissait le retard du développement économique russe, précisément au moment où les

10 A. I. Herzen, *Polnoe Sobranie Sochineniĭ i Pisem*, Pétrograd, M. Lemke, p. 8, 54, cité dans M. Cherniavsky, *Tsar and People. Studies in Russian Myths*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1961, p. 151–152. Ce livre est particulièrement instructif sur l'époque de Nicolas I^er^. Herzen réserva certaines de ses invectives les plus brillantes à Nicolas. *Passé et méditations*, ses mémoires, et *Le Peuple russe et le Socialisme* comportent plusieurs passages comparables, au niveau de la meilleure rhétorique politique du XIX^e^ siècle. Sur la brutalité croissante des dernières années de Nicolas et l'échec ultime de ses répressions, cf. les essais classiques d'I. Berlin, «La Russie et 1848» (1948) et «Une décennie remarquable. Naissance de l'intelligentsia russe» (1954), tous deux réimprimés dans son ouvrage *Les Penseurs russes* (1978), Paris, Albin Michel, 1984, p. 31–54 et 157–182. Cf. aussi S. Monas, *The Third Section. Police and Society in Russia under Nicholas I*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1961.

économies de l'Europe occidentale et des États-Unis décollaient et prenaient leur envol. Ainsi, la relative arriération du pays s'aggrava-t-elle considérablement à l'époque de Nicolas. Il fallut une défaite militaire majeure pour secouer la monumentale fatuité du gouvernement. Ce ne fut qu'après le désastre de Sébastopol, un désastre politique et militaire aussi bien qu'économique, que s'acheva la célébration officielle de l'arriération russe[11].

Les coûts politiques et humains du sous-développement sautaient aux yeux de penseurs aussi différents que Tchaadaïev, l'aristocrate moscovite, et Biélinsky, le plébéien pétersbourgeois ; tous deux affirmaient que ce dont la Russie avait le plus besoin était d'un nouveau Pierre le Grand afin de percer à nouveau la fenêtre occidentale. Mais Tchaadaïev fut déclaré officiellement fou et assigné pour de nombreuses années à domicile ; quant à Biélinsky, « nous l'aurions laissé pourrir dans une forteresse », déclara à regret l'un des dirigeants de la police secrète, après qu'il mourut jeune de tuberculose, au début de 1848. De plus, les conceptions de Biélinsky sur le développement – « les pays sans classes moyennes sont condamnés à l'insignifiance » ; « le processus intérieur de développement civil en Russie ne commencera pas avant […] que la gentry russe ne se soit transformée en bourgeoisie » – étaient très minoritaires, y compris au sein de l'opposition radicale. Même les penseurs radicaux, démocrates, socialistes et pro-occidentaux du temps de Nicolas suivaient le gouvernement dans ses travers économiques et sociaux : agrarisme, célébration des traditions communales paysannes, aversion pour la bourgeoisie et l'industrie. Quand Herzen déclarait : « Que Dieu sauve la Russie de

11 A. Gerschenkron, « Agrarian Policies and Industrialization. Russia, 1861–1917 » in *Cambridge Economic History of Europe*, t. VI, Cambridge, 1966, p. 706–800 ; sur les peurs et la résistance du gouvernement à la modernisation, p. 708–711. Aussi, dans le même volume, R. Portal, « The Industrialization of Russia », p. 801–872 ; sur la stagnation, la régression et la relative arriération jusqu'à 1861, p. 802–810. Cf. aussi l'essai précédent de Gerschenkron, plus dense et sans doute plus incisif, « Russia. Patterns and Problems of Economic Development, 1861–1958 », dans son *Economic Backwardness in Historical Perspective* (1962), New York, Praeger, 1965, p. 119–151.

la bourgeoisie ! », il œuvrait, sans le savoir, à priver le système qu'il méprisait de son moteur[12].

Sous le régime de Nicolas, Pétersbourg acquit la réputation, qui ne s'est jamais perdue, d'un endroit étrange, bizarre, spectral, qualités qui furent évoquées de la façon la plus mémorable pendant cette période par Gogol et Dostoïevski. Voici par exemple comment Dostoïevski évoque la ville dans la revue *Le Temps,* reprenant à la première personne en 1861, presque mot pour mot, un passage d'une courte histoire intitulée *Un Cœur faible*, écrite treize ans plus tôt :

> Je me souviens qu'une fois, un soir glacé de janvier, je rentrais en hâte chez moi, venant du « Côté Vyborg ». J'étais encore très jeune. Arrivé à la Nièva, je m'arrêtai une minute, et mon regard s'élança pénétrant au fil du fleuve, vers le lointain fumeux, trouble et glacé qu'enflammait soudain la dernière pourpre du crépuscule sanglant qui s'éteignait au firmament embrumé. La nuit se glissait sur la vielle, et toute l'immense échappée de la Nièva, tuméfiée de neige congelée, se couvrait, sous les derniers reflets du soleil, des myriades d'étincelles des aiguilles du givre. Il gelait à vingt degrés… Des volutes de vapeur saisie par le gel s'exhalaient des chevaux harassés, des gens qui couraient. L'air condensé vibrait du moindre son, et pareilles à des géants, de tous les toits de deux quais s'élançaient vers le ciel glacial des colonnes de fumée qui s'entrelaçaient et se déchiraient en montant, en sorte qu'il semblait que de nouveaux édifices surgissaient par-dessus les anciens, et qu'une ville nouvelle se bâtissait dans l'atmosphère […] Et il semblait aussi que le monde réel, avec tous ses habitants forts et faibles, avec tous leurs logis, asiles de miséreux ou palais surchargés de dorures, eût à cette heure crépusculaire quelque chose d'une vision fantastique,

12 A. Gerschenkron, « Economic Development in Russian Intellectual History of the 19th Century » in *Economic Backwardness in Historical Perspective*, *op. cit.*, p. 152–197. Cet essai est une mise en accusation inspirée de la quasi-totalité des écrivains et penseurs de l'Âge d'or russe. Sur Biélinsky vs. Herzen, p. 165–169. Cf. aussi les essais d'Isaiah Berlin sur Herzen et Belinsky dans ses *Penseurs russes*.

> magique, d'un songe qui à son tour allait à l'instant disparaître et se dissiper en vapeur dans le bleu sombre du ciel[13].

Nous allons nous pencher sur l'évolution, pendant un siècle, de l'identité de Pétersbourg comme mirage, ville fantôme, dont la grandeur et la magnificence se volatilisent en permanence dans son air trouble. Je veux ici souligner qu'au sein de l'atmosphère politique et culturelle du régime de Nicolas, la manifestation d'un symbolisme spectral était tout particulièrement pertinente. Cette ville, dont l'existence même était une figure du dynamisme russe et de sa détermination à être moderne, se trouvait alors à la tête d'un système qui s'enorgueillissait d'être sans moteur ; les successeurs du Cavalier de bronze étaient endormis sur la selle, les rênes tendues, mais raidies de froid, cheval et cavalier soutenus en l'équilibre statique par un grand poids mort. Dans la Pétersbourg de Nicolas, l'esprit dangereux mais dynamique de Pierre se réduisait à un spectre, un fantôme, assez puissant pour hanter la ville, mais impuissant à l'animer. Pas étonnant, dès lors, que Pétersbourg se soit imposée comme archétype de la ville fantôme moderne. Paradoxalement, les incongruités mêmes qui surgirent de la politique de Nicolas – une politique d'arriération forcée au milieu de formes et de symboles de modernisation forcée – firent de Pétersbourg la source et l'inspiration d'une forme bizarre de modernisme, reconnaissable entre toutes, que nous pourrions qualifier de « modernisme du sous-développement ».

À l'ère de Nicolas, alors que l'État dormait, l'axe de la modernité, ainsi que son déroulement, se déplaça depuis les bâtiments et les monuments d'État, ainsi que d'immenses places du centre-ville qui longe la Neva, vers la Perspective Nevski. La Perspective Nevski était l'une des trois rues radiales s'étendant depuis la place de l'Amirauté, qui donnaient sa forme à la ville. Elle avait toujours été l'une des principales artères de Pétersbourg. Au début du XIXe siècle cependant, sous le règne d'Alexandre, elle fut presque entièrement reconstruite par plusieurs architectes néoclassiques de premier plan. Alors que sa

13 F. Dostoïevski, *Songes pétersbourgeois en vers et en prose* (1861) in *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 1018–1019.

nouvelle forme émergeait à la fin des années 1820, elle se distingua nettement des autres radiales (la perspective Voznessenski et la rue Gorokhovaïa) et l'on constata la singularité de son environnement urbain[14]. C'était la rue de la ville la plus longue, la plus large, la mieux éclairée et la mieux pavée. Depuis la place de l'Amirauté, elle se déroulait en ligne droite vers l'extérieur pendant près de quatre kilomètres et demi vers le sud-est. (Elle tournait ensuite, plus étroite, et procédait à un bref épilogue menant au monastère Alexandre Nevski ; mais cette section n'a jamais été considérée comme faisant partie de « la » Perspective Nevski, et nous ne le ferons pas non plus ici.) Elle conduisit, après 1851, au terminal de l'express Moscou-Pétersbourg, l'un des symboles russes essentiels de l'énergie et de la mobilité modernes (et, bien sûr, un personnage central de l'*Anna Karénine* de Tolstoï). Elle croisait la rivière Moïka, les canaux Catherine et Fontanka, et enjambait des ponts élégants qui offraient de belles et longues perspectives sur le flot de la vie urbaine.

De splendides bâtiments longeaient la rue, souvent construits sur des places secondaires et délimitant des espaces publics propres : la cathédrale néobaroque de Notre-Dame de Kazan ; le palais rococo Mikhaïlovski, où le tsar dément, Paul Ier, fut étranglé par des membres de sa propre garde en 1801 pour céder la place à son fils Alexandre ; le théâtre néoclassique Alexandre ; la Bibliothèque publique, prisée de générations d'intellectuels trop pauvres pour s'offrir leurs propres bibliothèques ; le Gostiny Dvor (ou *Les Grandes Boutiques*, comme le proclamaient ses enseignes en français), un pâté de maisons constitué de boutiques vitrées construit dans l'esprit de la rue de Rivoli et de Regent Street à Londres, mais comme tant d'adaptations russes de modèles occidentaux, dépassant de loin les originaux par l'échelle. En tout point de la rue, l'aiguille dorée de la tour de l'Amirauté (reconstruite en 1806–1810) était visible quand on levait les yeux, orientant le regard et permettant de se situer dans toute la ville, enflammant l'imagination lorsque la flèche dorée recevait les lueurs changeantes du soleil, transformant l'espace urbain réel en paysage féerique.

14 Sur la reconstruction de la Perspective Nevski, cf. Y. Egorov, *op. cit.*, p. 204–208.

Sous bien des aspects, la Perspective Nevski constituait un environnement typiquement moderne. D'abord, son caractère rectiligne, sa largeur et sa longueur, son bon pavage en faisaient le support idéal pour le déplacement des personnes et des choses, une artère parfaite pour les formes nouvelles d'une circulation intense et rapide. Comme les boulevards que Haussmann avait ouverts dans Paris au cours des années 1860, elle concentrait les forces humaines et matérielles nouvellement accumulées : macadam et asphalte, éclairage au gaz et électrique, voies ferrées, trolleys électriques et automobiles, films et manifestations de masse. Mais parce que Pétersbourg avait été si bien planifiée et conçue, la Perspective Nevski était en avance d'une génération sur ses homologues parisiennes et elle fonctionnait de façon bien moins heurtée, sans dévaster d'anciens quartiers ou modes de vie.

Ensuite, la Perspective Nevski servit de vitrine pour les merveilles de la nouvelle économie de consommation que la production de masse moderne rendait disponibles : mobilier et argenterie, tissus et vêtements, livres et chaussures, tout s'affichait de manière attrayante dans la multitude des boutiques de la rue. Parallèlement aux marchandises étrangères – mode et mobilier français, textiles et sellerie anglaises, porcelaine et horlogerie allemandes – les styles, les hommes et femmes étrangers, tout ce que le monde extérieur avait d'attrayant et d'inaccessible s'affichait là. Une série de lithographies des années 1830, récemment reparue, nous montre que plus de la moitié des enseignes sur la Perspective Nevski étaient soit bilingues, soit exclusivement anglaises ou françaises ; très peu exclusivement russes. Même dans une ville aussi internationale que Pétersbourg, la Perspective Nevski était une zone inhabituellement cosmopolite [15].

15 V. Sadovnikov, *Panorama of the Nevsky Prospect* (1830–1835), Leningrad, Aurora, 1974, avec des textes an anglais, français, allemand et russe. Cette série merveilleuse retrace la Perspective Nevski bloc par bloc et maison par maison. Mais Sadovinkov a travaillé dans un style de composition statique, qui, tout en saisissant la diversité de la rue, passe à côté de sa fluidité et son dynamisme.

La Nevski comme arène de la rencontre entre la Russie et l'Occident est le thème de ce qui semble être la première œuvre littéraire où la rue joue un rôle central : le court récit de 1833 du Prince Vladimir Odoïevski, intitulé « Où l'on raconte comme il est dangereux pour un groupe de jeunes filles de se promener

De plus – et ceci était spécialement important sous un gouvernement aussi répressif que celui de Nicolas – la Perspective Nevski était le seul espace public à Pétersbourg qui n'était pas dominé par l'État. Le gouvernement pouvait la contrôler, mais ne pouvait maîtriser les actions et interactions qui y avaient lieu. C'est pourquoi elle apparaissait comme une sorte de zone franche où les forces sociales et psychiques pouvaient évoluer de manière spontanée.

Finalement, la Perspective Nevski était le seul endroit de Pétersbourg (et peut-être de toute la Russie) où se retrouvaient toutes les classes existantes, depuis la noblesse dont les palais et hôtels particuliers ornaient la rue à son point de départ près de l'Amirauté et du Palais d'Hiver, jusqu'aux artisans pauvres, prostituées, vagabonds et bohémiens qui s'entassaient dans les hôtels miteux et les tavernes infâmes des alentours de la gare, près de la place Znamenskaïa où finissait la Perspective. La Perspective Nevski les rassemblait tous, les prenait dans son vortex et les abandonnait aux bonheurs de leurs expériences et rencontres. Les Pétersbourgeois aimaient la Perspective Nevski et la mythifièrent continuellement, parce qu'elle leur ouvrait, au cœur d'un pays sous-développé, une perspective sur toutes les promesses éblouissantes du monde moderne.

Gogol : la rue réelle et surréelle

La mythologie populaire de la Perspective Nevski est transformée en art pour la première fois par Gogol, dans sa merveilleuse histoire, *La Perspective Nevski*[16], publiée en 1835. Cette histoire, pratiquement inconnue dans le monde anglophone, s'intéresse principalement à la tragédie romantique d'un jeune artiste et à la farce romantique d'un jeune soldat. Nous commenterons leurs histoires sous peu. Plus originale, cependant, et plus importante pour notre propos, est l'introduction de Gogol, dans laquelle il campe les protagonistes dans leur

sur la Perspective Nevski » in V. Odoïevski, *Les Contes bigarrés et autres nouvelles*, Paris, Garnier, 2016, p. 137–146. Le style d'Odoïevski est ici mi-satirique, mi-surréaliste – et, comme tel, peut avoir influencé les évocations gogoliennes de la Perspective Nevski –, mais en définitive conventionnel, conservateur et d'un patriotisme complaisant dans sa vision de la rue et du monde.

16 N. Gogol, *Les Nouvelles de Pétersbourg* (1835–1836), Arles, Actes Sud, 2007.

habitat naturel. Le cadre est fourni par le narrateur qui, avec l'exubérance d'un bonimenteur de fête foraine, nous présente la rue. Par ces quelques pages, Gogol, sans effort apparent (sans même le savoir), invente l'un de genres fondamentaux de la littérature moderne : l'idylle de rue, où la rue est elle-même l'héroïne. Le narrateur de Gogol nous interpelle dans un vertige haletant :

> Il n'y a rien de mieux que la Perpsective Nevski, du moins à Pétersbourg ; pour lui, elle est l'alpha et l'oméga. De quoi cette rue – la belle de notre capitale – ne brille-t-elle pas ! Je sais que pas un seul de ses pâles et fonctionnaires habitants n'échangerait la Perspective Nevski pour tous les biens du monde […] Et les dames ! Oh, les dames, la Perspective Nevski leur est encore plus bien plaisante. Mais à qui donc n'est-elle pas plaisante ?

Il essaie de nous expliquer en quoi cette rue est différente de toutes les autres rues :

> Vous avez beau avoir à faire quelque chose d'important, d'indispensable, à peine y mettez-vous le pied, je vous jure, vous oubliez toutes les affaires. C'est ici le seul lieu où les gens ne se montrent pas par nécessité, où ils ne sont pas poussés par le besoin, pour cet intérêt mercantile qui règne sur toute la ville de Pétersbourg. On dirait qu'un homme rencontré sur la Perspective Nevski est moins égoïste que sur la Morskaïa. La Gorokhovaïa, le Litéiny, la rue Méchtchanskaïa et toutes les autres rues, où l'avidité, la convoitise et le besoin se reflètent sur ceux qui marchent ou qui volent dans leurs équipages ou leurs *drojkis*. La Perspective Nevski est la communication universelle de Pétersbourg […] Aucun livre d'adresses ou almanach ou bureau de renseignements ne fournira des nouvelles aussi exactes que la Perspective Nevski. Toute-puissante Perspective Nevski ! […] Quelle rapide fantasmagorie s'y joue en l'espace d'un seul jour ! Que de changements elle supporte en l'espace de vingt-quatre heures !

La fonction essentielle de cette rue, qui lui donne son caractère spécial, est la sociabilité : les gens y viennent pour voir et être vus, et pour communiquer leurs conceptions les uns aux autres, non en vue

de quelque motif ultérieur, sans avidité ni concurrence, mais comme une fin en soi. Leur communication, et le message de la rue dans son ensemble, est un étrange mélange de réalité et d'imagination : d'un côté, elle fournit aux gens un cadre pour les fantasmes de ce qu'ils veulent être ; de l'autre, elle permet de savoir véritablement – pour ceux capables de décoder – ce que les gens sont en réalité.

Il y a plusieurs paradoxes à la sociabilité de la Perspective Nevski. D'un côté, elle pousse les gens au face-à-face ; de l'autre, elle les propulse avec une telle force et à une telle vitesse par rapport aux autres qu'il est difficile à quiconque d'observer précisément autrui – avant de pouvoir faire le point, l'apparition s'en est allée. Dès lors, la Perspective Nevski n'offre pas tant un aperçu des gens tels qu'ils se présentent que des formes fragmentées et des caractéristiques circulant à toute vitesse :

> Comme ses trottoirs sont bien balayés, et, Dieu, que de pieds y ont laissé leurs traces ! La botte boueuse et maladroite du soldat réformé, sous le poids de laquelle, pourrait-on croire, se lézarde le granit lui-même, et le petit soulier miniature, léger comme une vapeur, de la jeune petite dame qui tourne la tête vers les vitrines brillantes des magasins comme le tournesol vers le soleil, et le sabre tonnant d'un lieutenant bouillonnant d'espérances qui égratigne sa chaussée d'une longue estafilade, – tout y imprime la puissance de la force ou la puissance de la faiblesse.

Ce passage, écrit comme du point de vue du trottoir, nous montre qu'il n'est possible de saisir le peuple de la Perspective Nevski qu'en le fractionnant en éléments constituants – dans ce cas, ses pieds –, mais aussi que, si nous sommes capables de regarder attentivement, nous pouvons saisir chaque caractéristique comme un microcosme de tout leur être.

Cette vision fragmentée est explorée en long et en large, alors que Gogol retrace un jour de la vie de cette rue. « Que de changements elle supporte en l'espace de vingt-quatre heures ! » : le narrateur de Gogol commence lentement juste avant l'aurore, à un moment où la rue elle-même est lente : rien ici que quelques paysans, se traînant depuis la campagne pour travailler sur les vastes projets de

construction de la ville, et des clochards traînant à ne rien faire en face de boulangeries dont les fours ont fonctionné toute la nuit. Au lever du jour, la vie commence à s'agiter, avec des commerçants ouvrant leurs boutiques, des marchandises déchargées, de vieilles femmes se rendant à la messe. Graduellement, la rue s'emplit d'employés se précipitant vers leurs bureaux et bientôt des véhicules de leurs supérieurs. Alors que le jour progresse et que la Perspective Nevski s'enfle d'une multitude de gens, et s'accroît en énergie et en élan, la prose de Gogol aussi gagne en vitesse et intensité : à toute allure, il empile les groupes les uns sur les autres – précepteurs, gouvernantes avec leurs enfants, acteurs, musiciens et leurs possibles publics, soldats, hommes et femmes occupés à leurs emplettes, employés de bureau et secrétaires étrangers, la panoplie infinie des fonctionnaires russes – en de rapides allées et venues, reprenant à son compte les rythmes frénétiques de la rue. Finalement, à la fin de l'après-midi et au début de la soirée, alors que la Perspective connaît son heure de pointe, qu'elle est inondée de gens à la mode ou qui voudraient l'être, l'énergie et l'élan sont devenus si intenses que les plans de vision volent en éclats et que l'unité de la forme humaine se rompt en fragments surréels :

> Ici, vous rencontrez des moustaches magnifiques, qu'aucune plume, qu'aucun pinceau ne peut représenter ; des moustaches auxquelles est consacrée la bonne moitié d'une vie, – objet de longues veilles, de jours comme de la nuit, des moustaches sur lesquelles s'épanchent des parfums et des aromates exaltants et qu'on lisse des pommades les plus rares et les plus riches, qu'on enveloppe la nuit dans du vélin de toute finesse, des moustaches qui respirent l'attachement le plus touchant de leurs détenteurs et dont les passants sont jaloux. Mille sortes de chapeaux, de robes et de foulards, – bigarrés, légers, qui, parfois pendant deux jours entiers, gardent l'attachement de leurs propriétaires […] On pourrait croire qu'un océan de papillons vient soudain de s'envoler de leurs tiges et qu'il s'agite, nuage resplendissant, au-dessus des scarabées noirs du sexe masculin. Ici, vous rencontrez des tours de taille dont vous n'avez même jamais rêvé : des tailles si fines, si étroites […] votre cœur sera saisi de crainte

> et même de peur à l'idée qu'une seule de vos imprudentes expirations puisse briser en deux cette charmante création d'une nature liée à l'art. Et ces manches féminines que vous rencontrez sur la Perspective Nevski ! […] deux ballons de navigation aérienne, de sorte que la dame s'élèverait soudain dans l'air si le monsieur ne la soutenait pas […] Ici, vous rencontrez un sourire unique, un sourire qui est le sommet de l'art.

Et ainsi de suite. Il est difficile de savoir l'accueil que les contemporains de Gogol réservaient à de tels passages : peu de choses furent imprimées à leur propos. Vu depuis notre siècle, cet écrit semble déroutant : la Perspective Nevski paraît emporter Gogol en dehors de son époque jusqu'à la nôtre, comme cette femme flottant dans l'air sur ses propres manches. L'*Ulysse* de Joyce, le *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, les paysages urbains cubistes-futuristes, les montages dada et surréalistes, le cinéma expressionniste allemand, Eisenstein et Dziga Vertov, la Nouvelle Vague parisienne, tous proviennent de là : le XX^e^ siècle semble sortir tout droit de l'esprit de Gogol.

Gogol introduit alors, sans doute pour la première fois en littérature, un autre archétype des thèmes littéraires modernes : l'atmosphère magique et particulière de la ville nocturne.

> Mais dès que la pénombre retombe sur les immeubles et sur les rues et que le guéritier, couvert d'une grosse toile, grimpe sur l'échelle pour allumer la lanterne, alors qu'aux petites fenêtres basses des magasins se montrent ces estampes qui n'osent pas se montrer en plein jour, la Perspective Nevski se ranime à nouveau et recommence à bouger. Alors commence cette période mystérieuse où les lampes donnent à toute chose une sorte de lumière aguichante, mystérieuse.

Les personnes âgées, mariées, les personnes dont les foyers sont stables ont toutes à présent déserté la rue ; la Perspective Nevski appartient maintenant aux jeunes et aux curieux et, ajoute Gogol, aux classes laborieuses, qui sont bien entendu les dernières à quitter leur travail.

> À ce moment-là, on sent une espèce de but, ou, pour mieux dire, quelque chose qui ressemble à un but, quelque chose

> d'inconscient à l'extrême ; les pas de chacun s'accélèrent et deviennent en général très inégaux. Des ombres rectilignes fusent le long des murs et sur la chaussée et touchent presque de la tête le pont Politzeïski.

À cette heure, la Perspective Nevski devient à la fois plus réelle et plus surréelle. Plus réelle en ceci que la rue est à présent animée de besoins réels, directs et intenses : sexe, argent, amour ; tels sont les flux, les buts inconscients, qui flottent dans l'air ; les caractéristiques abstraites se résolvent maintenant en personnes réelles cherchant ardemment d'autres personnes réelles pour satisfaire leurs besoins. Par ailleurs, la profondeur et l'intensité mêmes de ces désirs distordent la perception qu'elles ont les unes des autres, de même que la présentation d'elles-mêmes. Les autres, tout comme soi, sont magnifiés par la lumière magique, mais leur grandeur est évanescente et sans fondement, comme les ombres sur les murs.

Jusqu'à présent, Gogol traçait un travelling panoramique. À présent, il se concentre de près et de manière aiguë sur deux jeunes gens, dont il va raconter les histoires : Piskariov, un artiste, et Pirogov, un officier. Alors que ces deux camarades improbables se promènent ensemble le long de la Perspective, leurs regards sont simultanément attirés par deux filles qui passent. Ils se séparent et se précipitent en des directions opposées, hors de la Perspective Nevski et dans l'obscurité des rues latérales, se lançant chacun à la poursuite de la fille de ses rêves. Alors qu'il les suit, Gogol passe de la pyrotechnique surréelle de l'introduction à une veine cohérente plus conventionnelle, typique du réalisme romantique du XIX^e^ siècle, celle de Balzac, Dickens et Pouchkine, qui s'attache à la vie de personnages réels.

Le lieutenant Pirogov est une grande création comique, un monument de suffisance et de vanités grossières – sexuelle, de classe, nationale – dont le nom en est devenu un synonyme en russe. Alors que Pirogov suit la fille qu'il a vue sur la Perspective Nevski, il se retrouve dans un quartier d'artisans allemands ; la fille se révèle l'épouse d'un forgeron souabe. C'est le monde des Occidentaux qui produisent les biens affichés par la Perspective Nevski et que la classe des officiers russes consomment volontiers. En fait, l'importance

de ces étrangers pour Pétersbourg et l'économie russe témoigne de l'incapacité du pays et de sa faiblesse interne. Mais Pirogov ne sait rien de cela. Il traite les étrangers comme il est habitué à traiter les serfs. Il est d'abord surpris que le mari, Schiller, s'indigne de son flirt avec l'épouse : n'est-il pas, après tout, un officier russe ? Schiller et son ami, le cordonnier Hoffmann, ne sont pas impressionnés : ils prétendent qu'ils auraient pu être des officiers eux-mêmes, s'ils avaient décidé de rester au pays. Pirogov passe alors commande auprès de l'homme pour un certain ouvrage : d'un côté, cela lui donnera une excuse pour revenir ; en même temps, il semble envisager son achat comme une sorte de pot-de-vin, devant inciter le mari à fermer les yeux. Pirogov donne rendez-vous à *Frau* Schiller ; lorsqu'il arrive, cependant, Schiller et Hoffmann le surprennent, l'empoignent et le jettent dehors. L'officier est sidéré :

> Rien ne pouvait se comparer à la colère et à l'indignation de Pirogov. La pensée seule de ce terrible châtiment le plongeait dans la furie. Pour châtier Schiller, il lui semblait que la Sibérie et les verges étaient des châtiments encore trop doux. Il volait chez lui pour s'habiller et se rendre tout droit chez le général, et lui faire une peinture des plus saisissantes de cette mutinerie des artisans allemands. Il voulait en même temps porter une plainte écrite à l'État-Major général […]
>
> Mais tout cela eut une espèce de fin bizarre : en chemin, il s'arrêta dans une pâtisserie, mangea deux petits gâteaux feuilletés, lut un article de *L'Abeille du Nord* et, quand il ressortit, il n'était plus aussi porté par la colère. De plus, un vent frais assez plaisant le força à faire une petite promenade le long de la Perspective Nevski.

Il est humilié dans son élan de conquête, mais trop stupide pour tirer les leçons de son échec, ou même pour essayer de le comprendre. En quelques minutes, Pirogov a oublié toute l'affaire ; il rôde gaiement le long de la Perspective, se demandant qui conquérir à présent. Il s'efface dans le crépuscule, sur la route de Sébastopol. Il est parfaitement représentatif de la classe qui a gouverné la Russie jusqu'en 1917.

Piskariov, une figure bien plus complexe, est peut-être le personnage authentiquement tragique dans toute l'œuvre de Gogol, et celui qu'il affectionne le plus complètement. Alors que l'officier court après sa blonde, son ami, un artiste, est tombé amoureux de la brune qu'il a aperçue. Piskariov l'imagine grande dame, et tremble de l'approcher. Lorsqu'il y arrive finalement, il se rend compte qu'elle est en fait une prostituée – cynique et superficielle. Pirogov, bien sûr, aurait compris tout de suite ; mais Piskariov, amoureux de la beauté, manque de l'expérience et de la sagesse permettant de comprendre la beauté comme masque et comme marchandise. (De la même manière, nous dit le narrateur, il est incapable d'exploiter ses propres peintures comme des marchandises : il est si ravi qu'on en apprécie leur beauté qu'il les cède bien en dessous de leur valeur marchande.) Le jeune artiste se remet de sa première rebuffade et imagine la fille en victime sans défense : il se résout à la sauver, à l'inspirer de son amour, à l'emmener dans sa mansarde, où ils pourront vivre, pauvres mais honnêtes, d'art et d'amour. Encore une fois, il rassemble son courage, l'approche et se déclare : et une fois encore, bien sûr, elle lui rit au nez. En réalité, elle ne sait pas de quoi rire le plus – à l'idée d'amour ou à celle de travail honnête. Nous voyons alors qu'il a bien plus qu'elle besoin d'être sauvé. Brisé par le fossé qui sépare ses rêves de la vie réelle qui l'entoure, ce « rêveur pétersbourgeois » perd pied des deux côtés. Il arrête de peindre, plonge dans les visions de l'opium, puis dans l'addiction ; il s'enferme finalement dans sa chambre et se tranche la gorge.

Que nous apprend la tragédie de l'artiste, la farce du soldat ? Le narrateur nous propose, en conclusion de l'histoire : « Oh ! Ne vous y fiez pas, à cette Perspective Nevski ! » Mais chaque paradoxe en dévoile un autre. « Je m'enroule toujours dans ma cape quand il m'arrive de l'emprunter, et j'essaie de ne pas regarder du tout les objets que j'y rencontre. » L'ironie est ici que le narrateur n'a rien fait d'autre que de regarder ces objets et de les soumettre à notre regard tout au long des cinquante pages qui précèdent. Il continue dans cette veine, concluant l'histoire en la remettant apparemment en cause : « Regardez moins dans les vitrines : les babioles qui y sont présentées sont splendides,

mais elles sentent une grande quantité d'assignats. » Toute cette histoire, bien entendu, joue sur ce qui est assigné :

> Vous pensez que ces dames… mais, les dames, fiez-vous-y le moins […] Dieu vous garde de regarder sous le chapeau des dames ! La cape d'une belle aura beau se déployer dans le lointain, je n'aurai pas la curiosité de la suivre. Éloignez-vous, au nom du Ciel, éloignez-vous des réverbères ! et vite, aussi vite que vous pourrez, passez sans vous retourner.

Car – et c'est la fin de l'histoire –

> Elle ment à chaque seconde, cette Perspective Nevski, et surtout quand la nuit, d'une masse épaisse, la couvre de son poids en séparant les murs blancs ou jaune paille des immeubles, quand toute la ville n'est plus que lumière et fracas, quand des myriades de carrosses déboulent depuis les ponts, quand les postillons s'époumonent et sautent sur leurs chevaux et que le démon lui-même allume les lampes juste pour vous montrer le monde comme il n'est pas.

J'ai cité longuement cette conclusion parce qu'elle montre Gogol, l'auteur derrière le narrateur, qui joue avec ses lecteurs de manière fascinante. En niant son amour pour la Perspective Nevski, il l'entérine : même s'il exècre les faux-semblants de la rue, il la présente sous le jour le plus séduisant. Le narrateur semble ne pas savoir ce qu'il dit ou ce qu'il fait, mais il est clair que l'auteur le sait. En fait, cette ironie ambivalente se révélera l'une des attitudes fondamentales vis-à-vis de la ville moderne. À maintes reprises, en littérature, dans la culture populaire, dans nos propres conversations au quotidien, nous rencontrons des voix comme celles-ci : plus celui qui parle condamne la ville, plus sa narration est saisissante, plus il rend celle-ci attrayante ; plus il se dissocie de la ville, plus profondément il s'y identifie, et plus il est clair qu'il ne peut vivre sans elle. La dénonciation de la Perspective Nevski par Gogol est en elle-même une façon de s'enrouler « toujours dans [sa] cape », une façon d'autodissimulation et de déguisement, mais l'auteur se laisse entrevoir, qui jette un regard aguicheur de derrière son masque.

Ce qui lie la rue et l'artiste, ce sont tout d'abord les rêves. « Ne vous y fiez pas, à cette Perspective Nevski ! […] tout est chimère. » Ainsi parle le narrateur, après nous avoir montré comment Piskariov fut détruit par ses chimères. Et pourtant, Gogol nous l'a montré, les rêves ont été la force motrice de la vie de l'artiste, aussi bien que de sa mort. Cela apparaît clairement, dans un retournement propre à Gogol :

> Ce jeune homme appartenait à cette classe qui est chez nous un phénomène assez étrange et appartient autant aux citoyens de Pétersbourg que le visage qui vous apparaît dans un rêve appartient au monde réel […] Il était peintre.

Par son ton, cette phrase semble ne pas faire cas de l'artiste pétersbourgeois ; en substance, quand on y regarde bien, elle le porte aux nues : sa relation à la ville est de représenter, et même de personnifier le « visage qui apparaît dans un rêve ». S'il en va ainsi, alors la Perspective Nevski, la rue rêvée de Pétersbourg, n'est pas seulement l'habitat naturel de l'artiste, mais son alter ego, à échelle macrocosmique, un créateur : lui exprime avec peinture et canevas – ou à l'aide de mots imprimés – les rêves collectifs que la rue réalise à partir du matériau humain dans le temps et dans l'espace. Aussi l'erreur de Piskariov n'est-elle pas d'errer le long de la Perspective, mais d'aller s'égarer hors de celle-ci : ce n'est que lorsqu'il confond la vie onirique et lumineuse de la Perspective Nevski avec la vie réelle, obscure et triviale, des rues latérales, qu'il va à sa perte.

Si Piskariov est pris dans l'affinité qui lie artiste et Perspective, Gogol l'est également : la vie collective rêvée, qui donne sa luminosité à la rue, constitue une des sources essentielles de son imagination. Au cours de la dernière ligne de l'histoire, Gogol se montre facétieux quand il attribue au diable la lumière étrange, mais attirante, de la rue ; il est clair que s'il prenait l'image à la lettre et cherchait à renoncer à ce démon et à se détourner de cette lumière, sa propre force vitale en pâlirait. Dix-sept ans plus tard, dans un monde bien différent de la Perspective Nevski, à Moscou, la sainte ville de la tradition russe, et antithèse symbolique de Pétersbourg, c'est précisément ce que fera Gogol. Sous l'influence d'un zélote, escroc mais fanatique, il en

viendra à croire que toute littérature, et la sienne par-dessus tout, est inspirée par le diable. Il écrira alors pour sa propre histoire une fin aussi terrible que celle de Piskariov : il brûlera les second et troisième tomes inachevés de ses *Âmes mortes*, et ensuite se laissera systématiquement mourir de faim [17].

L'un des problèmes principaux dans l'histoire de Gogol est la relation entre son introduction et les deux récits qui suivent. Les histoires de Piskariov et de Pirogov sont présentées dans le langage du réalisme du XIX^e^ siècle : des personnages clairement articulés qui font des choses compréhensibles et cohérentes. L'introduction, cependant, est un montage surréel brillamment désordonné, plus proche du style du XX^e^ siècle que de celui de Gogol. La connexion (et la déconnexion) entre les deux langages et les deux expériences tient à la connexion entre les deux aspects de la vie urbaine moderne, spatialement contigus mais spirituellement disparates. Dans les rues latérales, où les Pétersbourgeois vivent leurs vies quotidiennes, les règles normales de la structure et de la cohérence, de l'espace et du temps, de la comédie et de la tragédie sont en vigueur. Sur la Perspective Nevski, cependant, ces règles sont suspendues, les plans de la vision normale et les limites de l'expérience normale volent en éclats, les gens entrent dans un nouveau cadre d'espace-temps et de possibilités. Prenons par exemple l'un des moments les plus remarquablement modernistes (il s'agit du passage favori de Nabokov) de *La Perspective Nevski* : la fille que Piskariov a remarquée se retourne vers lui, lui sourit et, tout d'un coup,

> Le trottoir filait sous ses pas, les calèches aux chevaux galopants paraissaient immobiles, le pont s'étendait et se cassait sur son arche, l'immeuble se dressait le toit en bas, la guérite s'effondrait à sa rencontre, et la hallebarde du factionnaire, en même temps que les lettres dorées de l'enseigne et les ciseaux qui y étaient peints, luisait, comme suspendue à ses propres cils.

17 Cf. V. Nabokov, *Nicolas Gogol* (1944), Paris, Rivages, 1988, chapitre premier, pour une narration captivante du dernier acte de Gogol. Nabokov commente aussi brillamment, bien sûr, *La Perspective Nevski*, mais il passe à côté du lien entre vision imaginaire et espace réel.

Cette expérience éblouissante, effrayante, semble s'inscrire dans un paysage cubiste, ou être suscitée par une drogue hallucinogène. Nabokov la tient pour un exemple de vision et de génie artistiques s'affranchissant de toute limite sociale ou empirique. Pour moi, au contraire, c'est précisément l'effet que la Perspective Nevski est censée produire sur ceux qui y pénètrent : Piskariov obtient ce pour quoi il est venu. La perspective Nevski peut enrichir la vie des Pétersbourgeois de manière spectaculaire, tant qu'ils savent s'en payer une bonne dose, faire des allers-retours entre leur propre siècle et le suivant. Mais ceux qui ne parviennent pas à intégrer les deux mondes de la ville perdront probablement prise sur les deux, et dès lors sur la vie elle-même.

« La Perspective Nevski », écrite en 1835, est presque contemporaine du *Cavalier de bronze*, deux ans plus tôt ; et pourtant les mondes qu'ils présentent sont à des années-lumière. L'une des différences les plus frappantes est que la Pétersbourg de Gogol semble tout à fait dépolitisée : l'affrontement, dur et tragique chez Pouchkine, entre l'homme ordinaire et l'autorité centrale n'a pas sa place dans la Perspective de Gogol. Ce n'est pas seulement parce que Gogol a une sensibilité très différente de celle de Pouchkine (bien que ce soit évidemment le cas), mais aussi parce qu'il essaie d'exprimer l'esprit d'un espace urbain très différent. La Perspective Nevski était en fait l'unique endroit de Pétersbourg qui s'était développé et se développait encore indépendamment de l'État. C'était peut-être le seul espace public où les Pétersbourgeois pouvaient se présenter et interagir les uns avec les autres sans avoir à regarder par-dessus leur épaule ni guetter le bruit des sabots du Cavalier de bronze. C'était une source essentielle de l'aura de la rue, de sa bouillonnante liberté – en particulier pendant le règne de Nicolas, quand la présence de l'État était si uniformément sinistre. Mais le caractère apolitique de la Perspective Nevski rendait aussi sa lumière magique surréelle, transformait son aura de liberté en une sorte de mirage. Dans cette rue, les Pétersbourgeois pouvaient se sentir de libres individus ; en réalité, cependant, ils étaient cruellement astreints à des rôles sociaux contraignants, imposés par la société la plus rigidement stratifiée d'Europe. Même pris dans la luminosité trompeuse de la rue, cette réalité pouvait

transparaître. Pour un bref moment, comme dans une diapositive, Gogol nous montre les faits inhérents à l'existence russe :

> [Le lieutenant Pirogov] était très content de son grade, qui était tout récent, et, même si, parfois, se couchant sur son divan, il se disait : « Oh, oh ! vanité, tout est vanité, qu'est-ce que ça fait que je sois lieutenant ? », en secret, cette nouvelle dignité le flattait à l'extrême ; dans les conversations, il s'efforçait souvent de faire allusion, par la bande, à cette circonstance, et, une fois, tombant dans la rue sur un scribe qui lui avait semblé malpoli, il l'arrêta immédiatement et, en quelques mots – mais des mots bien sentis –, il lui fait remarquer que ce scribe se tenait devant un lieutenant, et pas je ne sais quel autre officier. Il s'était efforcé d'exposer cela avec d'autant plus d'éloquence que, juste à ce moment, passaient devant lui deux dames d'un aspect tout à fait avenant.

Ici, Gogol nous expose, de sa façon typiquement désinvolte, ce qui deviendra la scène primitive de la littérature et la vie pétersbourgeoises : la confrontation entre l'officier et l'employé. L'officier, représentant de la classe dominante en Russie, exige de l'employé une qualité de respect qu'il ne songerait pas à retourner. Pour l'heure, il y parvient : il remet l'employé à sa place. L'employé se promenant sur la Perspective n'a échappé au secteur « officiel » de Pétersbourg, près de la Neva et du Palais, dominé par le Cavalier de bronze, que pour se faire piétiner par une reproduction du tsar, miniature mais néfaste, même dans l'espace le plus libre de la ville. Le lieutenant Pirogov, en soumettant l'employé, le force à reconnaître les limites de la liberté que confère la Perspective Nevski. Sa fluidité et sa mobilité modernes se révèlent illusoires, un écran éblouissant destiné à masquer le pouvoir autocratique. Les hommes et les femmes de la Perspective Nevski pouvaient oublier la politique russe – ce qui constituait certainement une partie du plaisir de s'y trouver – mais la politique russe se rappellerait toujours à leur bon souvenir.

Et pourtant, le vieil ordre est ici moins solide qu'il ne semble. L'homme qui a fait Pétersbourg était une figure grandiose d'intégrité implacable ; les autorités du XIX^e^ siècle, telles que Gogol les voit ici

(et dans une grande partie de son travail), sont simplement idiotes, superficielles et incertaines au point d'en être presque attachantes. Aussi le lieutenant Pirogov doit-il prouver sa puissance et sa supériorité non seulement à ceux qui sont censés lui être inférieurs et aux dames, mais à son propre soi inquiet. Les Cavaliers de bronze de son époque ne sont pas seulement des miniatures ; ils sont en fer blanc. Si la fluidité de la rue moderne de Pétersbourg est un mirage, il en va de même pour la solidité de sa classe dominante. Ce n'est que la première phase de l'affrontement entre officiers et employés ; plus tard dans le siècle, il y aura d'autres actes, avec d'autres conclusions.

Dans les autres nouvelles pétersbourgeoises de Gogol, la Perspective Nevski continue d'exister comme le support d'une vie intense et surréelle. L'employé aigri et méprisé, protagoniste du *Journal d'un fou* (1835) est accablé par les gens qui la peuplent, mais se sent tout de suite à l'aise avec les chiens qui s'y trouvent, avec lesquels il s'engage dans des conversations animées. Plus tard dans l'histoire, il est capable de regarder sans trembler – et même de soulever son chapeau – au passage du tsar ; mais ce n'est que parce que, fou à lier, il est convaincu d'être l'égal de celui-ci, le roi d'Espagne [18]. Dans *Le Nez* (1836), le major Kovalev retrouve son nez perdu, qui sillonne la Perspective Nevski dans tous les sens, mais découvre également, consterné, que son nez le surclasse socialement, et qu'il n'ose pas le revendiquer comme le sien propre. Dans l'histoire pétersbourgeoise de Gogol la plus fameuse et probablement la plus acclamée, *Le Manteau* (1842), la Perspective n'est jamais mentionnée, pas davantage d'ailleurs qu'aucun autre endroit de la ville, parce que le héros, Akaki Akakievitch, est si détaché de la vie qu'il est oublieux de tout ce qui l'entoure – à part le froid qui le transit. Mais la Perspective Nevski pourrait être la rue où, revêtu de son nouveau manteau, Akaki Akakievitch revient brièvement à la vie : pour un court instant, sur le chemin de la fête que ses collègues

18 Ce passage, comme bien d'autres, fut caviardé par le censeurs de Nicolas, qui s'attaquèrent à cette nouvelle avec une vigilance accrue, apparemment effrayés que l'amertume désinhibée et les tocades d'un dément puissent susciter irrévérence et pensées dangereuses chez ceux qui ne l'étaient pas. Cf. L. Asch, « The Censorship of Gogol's *Diary of a Madman* » in *Russian Literature Triquarterly*, n° 14, hiver 1976, p. 20–35.

employés donnent en son honneur et en celui de son manteau, il est emballé par les vitrines brillantes et par les femmes étincelantes qui passent à toute vitesse ; mais tout est terminé en un éclair dès l'instant où son manteau lui est arraché. Ce qui ressort de toutes ces histoires est que, sans un sens minimum de dignité personnelle – cet « égoïsme indispensable » dont parlera Dostoïevski dans sa colonne du journal *Les Nouvelles de Pétersbourg* –, personne ne peut participer à la vie publique distordue et trompeuse, et pourtant authentique, de la Perspective Nevski.

Bien des membres des classes inférieures de Pétersbourg redoutent la Perspective Nevski. Mais ils ne sont pas les seuls. Dans un article de magazine de 1836, Gogol se désole ainsi :

> Depuis 1836, la Perspective, cette avenue toujours bruyante, grouillante, affairée, est complètement déchue ; on se promène maintenant sur le quai des Anglais. Ce quai, que le défunt empereur affectionnait, est vraiment beau, bien qu'un peu court. Encore ce défaut ne m'a-t-il pas sauté aux yeux que depuis qu'on y fait les cent pas. Les promeneurs ont d'ailleurs gagné au change : la moitié de la Perspective étant presque toujours occupée par des artisans et des employés, on y était bousculé comme nulle part ailleurs [19].

Ainsi les gens à la mode quittent la Perspective Nevski, effrayés du contact physique avec les artisans plébéiens et les employés. Pour charmante que soit la Perspective Nevski, ils semblent vouloir l'abandonner au profit d'un espace urbain bien moins intéressant – long de huit cents mètres à peine, comparés aux presque cinq kilomètres de la Perspective Nevski ; un seul côté ; ni cafés ni boutiques – par peur. En fait, cette désertion ne durera pas longtemps : la noblesse et la bourgeoisie reviendront aux lumières étincelantes de la Perspective Nevski. Mais ils resteront sur leurs gardes, doutant de pouvoir s'approprier la rue, sous la pression des secousses venues d'en bas. Ils craignent qu'avec tous leurs autres ennemis réels ou imaginaires,

19 N. Gogol, « Notes sur Pétersbourg » in *Saint Pétersbourg. Le Rêve de Pierre*, Paris, Omnibus, 2003, p. 724. La première moitié de ce texte constitue un exposé du contraste symbolique classique entre Pétersbourg et Moscou.

la rue elle-même – même ou spécialement la rue qu'elles aiment le plus – puisse se déchaîner contre eux.

Des mots et des chaussures : le jeune Dostoïevski

Enfin, le trafic de la Perspective Nevski commencera à changer de direction. Mais d'abord, le pauvre employé doit trouver sa voix. Cette voix retentit pour la première fois chez Dostoïevski dans son premier roman de 1845, *Les Pauvres Gens*[20]. Makar Devouchkine, le héros, copiste dans un département sans nom du gouvernement, se présente comme un digne héritier du manteau d'Akakievitch. Si l'on suit le récit qu'il fait de sa vie au travail, il semble que son emploi principal soit d'être une victime. Il est honnête et consciencieux, timide et effacé ; il se tient à l'écart des badinages et des intrigues incessants qui permettent à ses collègues de passer le temps. Finalement, ils se tournent vers lui pour en faire une sorte de bouc émissaire ; en le tourmentant, ils sont revigorés, ils peuvent donner sens et cohésion à la vie du bureau. Devouchkine se décrit lui-même comme une souris, mais une souris que d'autres peuvent chevaucher pour la gloire et le pouvoir au sein de l'organisation. Ce qui le différencie de son précurseur gogolien, et rend son histoire supportable (quelle littérature nationale peut contenir plus d'un *Manteau* ?), est une intelligence complexe, une riche vie intérieure, une fierté spirituelle. Alors qu'il écrit l'histoire de sa vie à Barbara Dobroselova, une jeune femme qui habite de l'autre côté de la cour de son immeuble, nous voyons qu'il est assez vivant

20 *Les Pauvres Gens* et les œuvres qui suivirent immédiatement – *Le Double* et *Les Nuits blanches* étant les exemples les plus frappants – établirent aussitôt Dostoïevski comme l'un des grands écrivains mondiaux de l'urbanité. Nous n'aborderons dans ce livre que certains aspects relativement inexplorés de la vision urbaine riche et complexe de Dostoïevski. La meilleure approche générale de celle-ci peut se trouver dans le travail pionnier de Leonid Grossman. Cf. son *Dostoïevski* (1962), Lyon, Parangon, 2003, et *Balzac en Russie*, Paris, Zeluck, 1946. Grossman met l'accent, chez Dostoïevski, sur le journalisme urbain des années 1840 dans le genre du feuilleton et en montre les échos dans ses romans, spécialement *Les Nuits blanches*, *Les Carnets du sous-sol* et *Crime et châtiment*. Certains de ces feuilletons sont finement analysés par D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, *op. cit.*, p. 137–151, et par Joseph Frank dans *Dostoevsky. The Seeds of Revolt. 1821–1849*, Princeton, Princeton University Press, 1976, particulièrement p. 27–39.

pour souffrir de sa victimisation, et assez intelligent pour percevoir de quelle façon il y collabore. Mais il ne voit pas tout : même en racontant son histoire de victime, il continue d'y contribuer – en la racontant à une femme qui, à ce que nous constatons, n'en a cure.

Devouchkine est vaguement conscient de ce qu'à part sa pauvreté, sa solitude et sa mauvaise santé, réelles, une partie du problème n'est autre que lui-même. Il décrit un épisode de jeunesse où, du quatrième balcon d'un théâtre, il tomba amoureux d'une belle comédienne. Il n'y a certainement rien de mal à une telle tocade : c'est l'une des choses auxquelles servent les arts du spectacle, l'une des forces qui font revenir le public ; pratiquement, tout le monde y passe au moins une fois. Pour la plupart des spectateurs (aujourd'hui aussi bien que dans les années 1840), cet amour reste imaginaire, nettement distinct des vies réelles. Une minorité d'entre eux rôderont aux alentours de la sortie des artistes, offriront des fleurs, écriront des lettres passionnées et s'efforceront de rencontrer l'objet de leur affection face à face ; ils finiront généralement dépités (à moins d'être exceptionnellement beaux et/ou riches), mais cela satisfait le désir de réunir vie fantasmée et vie réelle. Devouchkine, cependant, ne choisit ni la voie majoritaire ni la voie minoritaire ; ce qu'il fait au lieu de cela lui apporte le pire des deux mondes :

> Il ne me restait en poche que juste rien qu'un rouble, et encore dix bons jours avant de toucher le salaire. Et qu'est-ce que vous croyez, mon âme ? Le lendemain, avant de retourner au bureau, j'ai fait un détour chez un parfumeur français, je lui ai acheté un parfum et un savon parfumé, pour tout mon capital – et je me demande bien moi-même, pourquoi je l'ai acheté, tout ça ? Et je n'ai pas mangé chez moi, je marchais toujours sous ses fenêtres. Elle habitait sur le Nevski, un troisième étage. Je suis rentré chez moi, je me suis reposé une petite heure, et je suis reparti sur le Nevksi, histoire de passer sous ses fenêtres. J'ai continué ce cirque pendant un mois et demi, à lui faire la cour ; je n'arrêtais pas de louer des équipages, juste pour filer sous ses fenêtres ; je

me suis complètement ruiné, j'ai fait des dettes, et puis j'ai fini par arrêter de l'aimer, ça m'a lassé [21] !

Si la Perspective Nevski est (comme dit Gogol) la ligne de communication universelle de Pétersbourg, Devouchkine décroche le combiné et introduit les pièces, mais ne peut se résoudre à établir la communication. Il se prépare à une rencontre qui sera à la fois personnelle et publique ; il fait des sacrifices et prend des risques – imaginez ce pauvre employé parfumé à la française ! – mais ne peut finalement passer à l'acte. Les événements cruciaux dans sa vie sont des choses qui n'ont pas lieu : des choses qu'il prend à cœur, qu'il élabore dans son imagination, autour desquelles il tourne sans fin, mais qu'il fuit au moment de vérité. Pas étonnant qu'il se lasse ; et même ses plus sympathiques lecteurs sont capables de s'ennuyer avec lui.

Les Pauvres Gens donne une voix aux pauvres employés, mais la voix hésite et tremble au départ. Cela résonne souvent comme la voix du *schlemiel* classique, l'une des figures essentielles du folklore et de la littérature est-européens (russe, polonais, yiddish). Mais cela ressemble aussi étonnamment à la voix aristocratique la plus éminente de la littérature russe des années 1840 : « l'homme de trop ». Cette figure – nommée et magnifiquement élaborée par Tourgueniev (*Le Journal d'un homme de trop,* 1850 ; *Roudine*, 1856 ; les pères dans *Pères et fils*, 1862) – a de la cervelle, est riche de sensibilité et de talent, mais reste privée de la volonté de travailler et d'agir ; elle se change en *schlemiel* même lorsqu'elle est censée hériter la terre entière. Les « hommes en trop » de la noblesse avaient des affinités avec le libéralisme idéaliste, qui perçait à jour les prétentions de l'autocratie et sympathisait avec les gens ordinaires, mais ils étaient dénués de la volonté de lutter pour un changement radical. Ces progressistes des années 1840 étaient enveloppés par un nuage d'ennui et de découragement qui, dans une œuvre comme *Les Pauvres Gens*, rejoignait l'autre nuage dérivant vers le haut de l'échelle sociale, celui de l'abattement et l'ennui des libéraux.

21 F. Dostoïevski, *Les Pauvres Gens* (1846) in F. Dostoïevski, *Œuvres romanesques 1846–1849*, Arles, Actes Sud, 2015.

Même si Dévouchkine le voulait, un pauvre employé des années 1840 n'avait simplement aucun moyen de lutter. Mais il y avait peut-être une chose qu'il pouvait faire : écrire. Alors qu'il se confie, même à quelqu'un qui n'écoute pas, il sent qu'il a des choses à dire. N'est-il pas, autant que quiconque à Pétersbourg, un individu typique ? À la place des sottises sentimentales qui passent pour de la littérature et qui ne sont que des moyens d'évasion – histoires fantastiques où l'on croise le fer, d'étalons galopants, de vierges agrippées qu'on enlève à la nuit –, pourquoi montrer au public la vraie vie intime d'un homme de Pétersbourg comme tout le monde ? À ce moment, l'image de la Perspective Nevski surgit dans son esprit et le ramène à sa place subalterne :

> Parce que, c'est vrai, au fond, ça vous passe, quelquefois, par la tête… et si, moi, j'écrivais quelque chose, qu'est-ce qui arriverait ? Tenez, par exemple, supposons que, soudain, de but en blanc, on voie paraître un livre intitulé – *Les Poésies de Makar Dévouchkine* ! Qu'est-ce que vous en diriez, mon ange ? Moi, ce que je dirais de moi, mon âme, c'est que, dès que mon livre serait sorti, pour rien au monde je n'oserais plus paraître sur le Nevski. Parce que, qu'est-ce que ça donnerait si n'importe qui disait, tenez, regardez, c'est l'auteur de littérature, le poète Dévouchkine, c'est, n'est-ce pas, Dévouchkine en personne ! Hein, qu'est-ce que je ferais, à ce moment-là, par exemple, avec mes bottes ? Je les ai, je vous le confie en passant, mon âme, toujours cousues de pièces, et les semelles, à dire le vrai, elles se décollent parfois d'une façon fort malséante. Bon, qu'est-ce qui se passerait si tout le monde apprenait que, n'est-ce pas, l'auteur Dévouchkine a des bottes cousues de pièces ! Une comtesse-duchesse quelconque, je ne sais pas, qui viendrait à l'apprendre, qu'est-ce qu'elle pourrait dire, la petite mignonne ? Elle, si ça se trouve, elle ne remarquerait rien ; parce que je suppose que les comtesses ne s'occupent pas des bottes, et qui plus est, des bottes de fonctionnaires (parce que, n'est-ce pas, il y a bottes et bottes) […]

Pour l'employé, cultivé et sensible, mais ordinaire et pauvre, la Perspective Nevski et la littérature russe représentent la même promesse évanescente : une ligne par laquelle tous les hommes peuvent communiquer librement les uns avec les autres, et être reconnus les uns par les autres comme des égaux. Cependant, dans la Russie des années 1840, une société qui combine communication moderne de masse et relations sociales féodales, une telle promesse constitue une cruelle moquerie. Les médias qui semblent réunir les gens – la rue et l'imprimerie – ne font que mettre en scène l'énormité du fossé qui les sépare.

L'employé de Dostoïevski craint deux choses : d'un côté, qu'une « comtesse-duchesse » quelconque, la classe qui domine aussi bien la vie de la rue que la vie culturelle, lui rie au nez, rie de ses semelles en lambeaux, de son âme en lambeaux ; de l'autre – et ce serait probablement pire –, que ceux qui lui sont supérieurs socialement ne remarquent pas même ses semelles (« parce que, n'est-ce pas, il y a bottes et bottes ») ou son âme. Chacune de ces deux choses est en effet susceptible d'arriver : l'employé ne peut pas contrôler la réaction de ses maîtres. Ce qui tombe sous sa juridiction, cependant, est son estime de soi : sa « dignité personnelle, [son] égoïsme indispensable ». La classe des employés pauvres doit parvenir à accepter ses chaussures et ses pensées, jusqu'au point où le regard de l'autre – ou l'absence de regard de l'autre – ne les réduira plus à néant. Alors, et alors seulement, ils seront capables de s'insérer dans la ligne, par les presses et dans la rue, et de donner aux vastes espaces publics de Pétersbourg une véritable vie publique. À ce point, en 1845, aucun Russe, réel ou fictif, n'est en mesure d'imaginer comment cela pourrait concrètement avoir lieu. Mais *Les Pauvres Gens* pose au moins le problème – un problème crucial dans la culture et la politique russes – et rend les Russes des années 1840 capables de s'imaginer que le changement aura lieu d'une manière ou d'une autre, un jour ou l'autre.

Dans le second roman de Dostoïevski, *Le Double*, publié un an plus tard, le héros, un autre employé du gouvernement, se prépare à faire un grand geste de présentation de soi sur la Perspective Nevski. Mais ce geste se révèle si radicalement disproportionné en regard des

véritables ressources, politiques ou psychiques de M. Goliadkine, qu'il se change en cauchemar bizarre le propulsant dans un maelström de paranoïa dans lequel il sera tiraillé pendant cent cinquante pages atroces avant d'être finalement, par miséricorde, englouti.

Goliadkine se réveille au début de l'histoire, quitte sa chambre sombre, étroite et misérable, et monte dans une voiture magnifique, décrite dans le détail, qu'il a louée pour la journée. Il ordonne au cocher de l'emmener au travail en passant par la Perspective Nevski, baisse les vitres et sourit avec bienveillance à la foule piétonne de la rue. Mais tout à coup il est reconnu par deux jeunes employés de son bureau, deux fois plus jeunes que lui mais de même rang. Alors qu'ils le saluent et l'apostrophent, il est saisi de terreur et se recroqueville dans le coin le plus sombre de la voiture. (Nous voyons ici le caractère dual des véhicules dans le trafic urbain : pour ceux qui ont confiance en leur personnalité ou leur position de classe, ces véhicules peuvent être des forteresses blindées, d'où surplomber les masses piétonnes ; pour ceux qui en manquent, ce sont des pièges, des cages, dont les occupants deviennent extrêmement vulnérables au regard fatal de n'importe quel assassin[22].) L'instant d'après, quelque chose de pire se produit : la voiture de son chef arrive à sa hauteur, à portée de bras.

> Monsieur Goliadkine, voyant qu'Andreï Filippovitch l'avait reconnu tout à fait, qu'il le regardait, les yeux écarquillés, et qu'il était tout à fait impossible de se cacher, rougit comme une tomate.

La réaction terrifiée de Goliadkine au regard de son supérieur va lui faire franchir une frontière invisible en direction de la folie qui l'engloutira finalement :

> « Je salue ou je ne salue pas ? Je réponds ou je ne réponds pas ? Je reconnais ou je ne reconnais pas ? » se demandait notre héros, pris d'une angoisse inexprimable, ou bien je fais semblant que je ne suis pas moi, que je suis quelqu'un d'autre, je suis juste mon portrait craché, et je fais comme si de rien n'était ? Parfaitement,

22 Bien évidemment, nulle confiance en soi ne peut sauver la victime d'un assassinat réel. Le tsar Alexdandre II sera assassiné dans une calèche, juste à l'écart de la Perspective Nevski, en 1881, par des terroristes qui se postèrent à intervalles le long du parcours impérial annoncé et attendirent l'inévitable embouteillage.

> ce n'est pas moi, ce n'est pas moi, un point c'est tout ! répétait monsieur Goliadkine en ôtant son chapeau devant Andreï Filippovitch et sans le quitter des yeux.

Tous les rebondissements de l'intrigue, d'une cruauté surréelle, procèdent directement de ce déni de soi. Pris la main dans le sac, au milieu de la Perspective Nevski, Goliadkine ne peut affronter le regard de son supérieur et affirmer son désir d'être son égal. L'envie de vitesse, de style et de luxe – et de reconnaissance de sa dignité –, tous ces désirs coupables ne lui appartiennent pas du tout – « ce n'est pas moi, ce n'est pas moi, un point c'est tout ! » – mais, d'une certaine manière, à « quelqu'un d'autre ». Dostoïevski s'arrange ensuite pour que les désirs qui ont été si radicalement séparés du soi prennent une forme objective, comme un véritable « autre », comme « le double ». Cette personne ambitieuse, exigeante, agressive, que Goliadkine ne peut affronter et reconnaître comme sienne, agit de manière à évincer ce dernier de sa vie, et utilise cette vie comme un tremplin vers le succès et le bonheur que Goliadkine a désiré si ardemment. Alors que les tourments de Goliadkine se multiplient (c'est de là que Dostoïevski tient sa réputation de « talent cruel ») [23], il en vient à se convaincre qu'il est puni pour ses désirs coupables. Il s'efforce de convaincre ses supérieurs comme lui-même qu'il n'a jamais voulu quoi que ce soit pour lui-même, que le seul but de sa vie a été la soumission à leur volonté. Il est encore en train de se nier et de se punir à la fin de l'histoire alors qu'on l'emmène.

Prisonnier de sa folie solitaire, Goliadkine est l'une des premières figures tourmentées et solitaires dans la série de celles qui hanteront la littérature moderne jusqu'à notre propre époque. Mais Goliadkine s'inscrit aussi dans une autre lignée, celle de l'Evguéni de

23 Cette expression fut forgée en 1882, juste après la mort de Dostoïevski, par le penseur et leader populiste Nicolas Mikhailovski. Ce dernier soutenait que la sympathie de Dostoïevski pour les « humiliés et offensés » avait été graduellement éclipsée par un plaisir pervers pris à leur souffrance. Mikhailovski affirmait que cette fascination pour l'humiliation avait pris de plus en plus d'importance, au point de devenir inquiétante, dans l'œuvre de Dostoïevski, mais qu'elle pouvait déjà se percevoir dans *Le Double*. Cf. D. S. Mirsky, *op. cit.*, p. 184 et 337 ; V. Seduro, *Dostoevski in Russian Literary Criticism. 1846–1956* (1957), Londres, Octagon, 1969, p. 28–38.

Pouchkine, la tradition des employés ordinaires de Pétersbourg qui deviennent fous en revendiquant leur dignité dans une ville et une société qui la leur refusent – et qui, de plus, s'attirent des ennuis en mettant en scène leurs revendications sur les perspectives et places publiques de la ville. Mais la forme de leur folie est très différente. Evguéni a intériorisé l'autorité suprême de Pétersbourg, qui prend ses quartiers dans son âme et assujettit sa vie intérieure à une discipline draconienne – comme dirait Freud, « en le désarmant, et en le faisant surveiller par l'entremise d'une instance en lui-même, telle une garnison placée dans une ville conquise[24] ». Les délires de Goliadkine prennent une forme opposée : plutôt que d'internaliser l'autorité extérieure, il projette à l'extérieur, sur « Goliadkine cadet », son désir d'affirmer sa propre autorité. Pour le jeune Hegel et pour Feuerbach, dont la pensée eut une profonde influence sur les intellectuels russes des années 1840, le passage d'Evguéni à Goliadkine représenterait une sorte de progrès dans la folie : le soi se reconnaît lui-même, même d'une manière pervertie et autodestructive, comme source ultime de l'autorité. La percée véritablement révolutionnaire se produirait, selon cette dialectique, si l'employé pouvait faire sien les deux Goliadkine, avec tous leurs désirs et pulsions. Alors et seulement alors, il serait prêt à tenir son exigence de reconnaissance – une revendication morale, psychologique et politique – dans l'espace public de Pétersbourg, immense, mais jusque-là jamais revendiqué. Il faudra cependant encore une génération pour que les employés de Pétersbourg apprennent à agir.

24 S. Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), Paris, PUF, 1971, p. 69. La littérature russe du XIX^e^ et du premier XX^e^ siècle, spécialement la littérature inspirée par Pétersbourg, est remarquablement riche en images et idées d'un état policier intérieur au soi. Freud croyait que la thérapie psychanalytique devait s'efforcer de renforcer l'ego contre un surmoi exagérément punitif, un surmoi aussi bien « culturel » que personnel. On pourrait envisager la tradition littéraire dérivant du *Cavalier de bronze* comme se chargeant de cette tâche pour la société russe.

Les années 1860 : l'homme nouveau dans la rue

Les années 1860 sont un moment-charnière de l'histoire de la Russie. L'événement décisif est l'édit d'Alexandre II du 19 février 1861, qui affranchit les serfs. Politiquement et culturellement, on peut cependant considérer que les années 1860 commencent quelques années auparavant, au début du règne d'Alexandre, quand, après le désastre de la guerre de Crimée, il devint clair pour tous que la Russie devait entreprendre des changements radicaux. Les premières années d'Alexandre furent marquées par une importante libéralisation de la culture, une nouvelle ouverture du débat public et une montée des attentes et des espoirs, allant croissant jusqu'au 19 février. Mais le décret d'émancipation produisit des fruits amers. L'on observa très rapidement que les paysans restaient enchaînés à leurs seigneurs, recevaient encore moins de terres qu'il ne leur en avait été allouées précédemment, étaient sous le coup de tout un nouvel ensemble d'obligations pour leurs communes villageoises et se retrouvaient en réalité libres seulement sur le papier. Or, au-delà de ces défauts (entre autres, assez importants) du décret d'émancipation, un sentiment de déception généralisée emplit l'atmosphère. Tant de Russes avaient espéré avec ferveur que l'émancipation ouvrirait un âge de fraternité et de renouveau social et ferait de la Russie un fanal pour le monde moderne ; ils obtinrent au lieu de cela une société de castes modifiée, mais essentiellement inchangée. Ces espoirs étaient irréalistes – facile à dire, un siècle plus tard. L'amertume qui suivit la déception de ces espoirs fut toutefois décisive dans la tournure que la culture et la politique russe allaient prendre dans les 50 années suivantes.

Les années 1860 sont remarquables pour l'émergence d'une nouvelle génération et d'un nouveau genre d'intellectuels : la *raznochintsy,* « hommes d'origines et classes diverses », les plébéiens, terme administratif pour tous les Russes qui n'appartenaient ni à la noblesse ni à la bourgeoisie. Ce terme est plus ou moins équivalent au Tiers-état français prérévolutionnaire ; la mesure de l'arriération russe est donnée par le fait que les membres de celui-ci – qui, bien entendu, incluait la vaste majorité des Russes – n'apparaissaient jusqu'alors pas comme des acteurs historiques. Quand la *raznochintsy*

fait son apparition – fils de sergents d'armée, de tailleurs, de prêtres villageois, de copistes – c'est avec véhémence. Ils s'enorgueillissent de leur franche vulgarité, de leur manque de raffinement social, de leur mépris pour tout ce qui est distingué. Le portrait le plus mémorable de « l'homme nouveau » des années 1860 est Bazarov, le jeune étudiant en médecine dans *Pères et fils* de Tourgueniev. Bazarov déploie son mépris de toute poésie, art et moralité, de toutes les croyances et institutions existantes ; il passe son temps et dépense son énergie à étudier les mathématiques et à disséquer des grenouilles. C'est en son honneur que Tourguéniev forge le mot « nihilisme ». En fait, la négativité de Bazarov, qui est celle de la génération des années 1860, est limitée et sélective : les « hommes nouveaux » tendent par exemple à adopter une attitude « positive » et acritique vis-à-vis de modes de pensée et de vie censément scientifiques et rationnels. Cependant, les intellectuels plébéiens des années 1860 opèrent une rupture traumatique avec l'humanisme libéral cultivé qui caractérisait les intellectuels bourgeois des années 1840. Leur rupture se situe peut-être davantage dans leur comportement que dans leurs croyances : les « hommes des années 1860 » sont résolus à entreprendre des actions décisives et sont ravis de causer, à eux-mêmes comme à leur société, tous les embarras, les peines et les ennuis qui s'en suivront[25].

Le premier septembre 1861, un mystérieux cavalier chevaucha à toute vitesse sur la Perspective Nevski en jetant des tracts tout autour de lui et disparut. L'impact de ce geste fut sensationnel et toute la ville se mit bientôt à commenter le message du cavalier, une proclamation « À la jeune génération ». Le message était simple et incroyablement fondamental :

> Nous n'avons besoin ni d'un tsar, ni d'un empereur, ni d'un mythe du seigneur, non plus que d'une pourpre qui recouvre une incapacité héréditaire ; nous voulons à la tête du peuple un

25 Le meilleur ouvrage général sur les « hommes des années 1860 » est *Sons against Fathers* d'Eugene Lampert (Oxford, Clarendon Press, 1965). L'étude classique de Franco Venturi, *Les Intellectuels, le peuple et la révolution. Histoire du populisme russe au XIXe siècle* (1952), Paris, Gallimard, 1972, regorge de détails sur les activités de cette génération et nous donne un aperçu de sa complexité. Cf. aussi A. Yarmolinsky, *Road to Revolution* (1956), New York, Collier, 1962.

> simple mortel, un homme de la terre, qui comprenne la vie du peuple et qui soit choisi par lui. Nous n'avons pas besoin d'un empereur consacré dans l'Uspenskij Sobor, mais d'un chef élu, qui recevra un traitement pour ses services [26].

Trois semaines plus tard, le 23 septembre, la foule de la Perspective Nevski vit quelque chose d'encore plus étonnant, peut-être la seule chose que cette rue n'avait jamais vue auparavant : une manifestation politique. Un groupe de quelques centaines d'étudiants (la « jeune génération ») traversa la Neva depuis l'université et se dirigea vers la maison du recteur. Ils protestaient contre une série de nouvelles règles administratives qui interdisaient aux étudiants et au corps enseignant de tenir des réunions et – beaucoup plus dévastateur – supprimaient les bourses d'études (interrompant donc l'afflux des étudiants pauvres qui avaient afflué à l'université au cours des récentes années), réinstaurant l'enseignement supérieur comme le privilège de caste qu'il avait été sous Nicolas I[er]. La manifestation fut spontanée, l'humeur était gaie, le groupe était considéré avec sympathie par la foule de la rue. Voici la façon dont un participant s'en souvint des années plus tard :

> On n'avait jamais encore vu pareil spectacle. C'était une splendide journée de septembre… chemin faisant vinrent se mettre à notre suite les jeunes filles, qui commençaient à fréquenter les universités et une quantité d'autres jeunes, d'origine et de métiers divers, qui nous connaissaient ou simplement étaient d'accord avec nous… Lorsque nous fîmes notre apparition sur la perspective Nevski, les coiffeurs français sortaient de leurs boutiques et, le visage animé, criaient en agitant joyeusement les bras : « Révolution ! Révolution ! » [27]

Cette nuit-là, le gouvernement – sans aucun doute hanté par les clameurs des barbiers français – fit arrêter des dizaines d'étudiants, y compris des représentants à qui l'on avait promis l'immunité. Cela suscita des mois d'agitation sur l'île Vassilievski, à l'intérieur et autour de l'université : grèves d'étudiants et du corps enseignant, lockouts et

26 F. Venturi, *op. cit.*, t. I, p. 468.
27 *Ibid.*, p. 439.

occupations de police, expulsions de masse, licenciements et arrestations et finalement la fermeture de l'université pendant deux ans. Après le 23 septembre, les jeunes militants désertèrent la Perspective Nevski et le centre-ville. Quand ils furent chassés du quartier de l'université, ils disparurent pour former un réseau sophistiqué de groupes et cellules souterraines. Beaucoup quittèrent Pétersbourg pour la campagne, où ils cherchèrent à suivre l'injonction de Herzen, d'aller « au peuple [28] », bien que ce mouvement ne se soit pas développé pendant la décennie suivante. D'autres quittèrent la Russie complètement afin de poursuivre leurs études en Europe occidentale, particulièrement en Suisse, et généralement dans les facultés de science et de médecine. La vie sur la Perspective Nevski revint à la normale ; plus d'une décennie s'écoulerait avant la manifestation suivante. Or, pour un bref instant, les Pétersbourgeois avaient eu un avant-goût d'affrontement politique dans les rues de leur ville. Ces rues avaient été définies irrévocablement comme espace politique. La littérature russe des années 1860 s'efforcerait de remplir cet espace en imagination.

Tchernychevski : la rue comme frontière

La première grande scène d'affrontement des années 1860 fut imaginée et écrite depuis une cellule de donjon. En juillet 1862, le critique radical et éditeur Nicolas Tchernychevski fut arrêté sur la base de vagues accusations de subversion et de conspiration contre l'État. Il n'y avait en fait absolument aucune preuve contre Tchernychevski, qui avait pris soin de limiter son activité au domaine de la littérature et des idées. En conséquence, il fallait fabriquer des preuves. Cela prit au gouvernement quelque temps, de telle sorte que Tchernychevski fut détenu pendant près de deux ans sans procès dans les replis de la forteresse Pierre-et-Paul, la structure la plus ancienne de Pétersbourg et sa Bastille à partir de 1917 [29]. Un tribunal secret le condamnera

28 Pour l'appel vibrant de Herzen, cf. *ibid.*

29 La forteresse est remarquable pour sa résonance symbolique aussi bien que pour son importance militaire et politique. Cf. Trotski en octobre 1905, dénonçant le manifeste de Nicolas II datant du 17 du même mois, qui avait promis gouvernement représentatif et constitution : « Regardez autour de vous, citoyens. Quelque chose a-t-il changé depuis hier ? […] Est-ce que la forteresse de

finalement à l'emprisonnement à vie en Sibérie, où il restera vingt ans, pour n'être relâché que lorsque sa santé serait chancelante, son esprit brisé et sa fin proche. Son martyre lui vaudra d'entrer comme saint dans les annales de l'intelligentsia russe. Alors que Tchernychevski tremblait à l'isolement, attendant qu'on statue sur son cas, il lut et écrit fiévreusement. Son travail de prison le plus important fut un roman intitulé *Que faire ?* Le livre, qui parut en feuilleton en 1863, ne survécut qu'à travers une série d'événements bizarres qui semblent sortir directement d'un roman pétersbourgeois surréel – à ceci près qu'aucun romancier n'aurait pu s'en tirer avec un tel synopsis. D'abord, le manuscrit fut remis aux autorités pénitentiaires, qui l'envoyèrent à la commission spéciale d'enquête créée pour l'occasion. Les deux institutions y apposèrent tant de sceaux officiels que, lorsqu'il arriva au bureau du censeur, celui-ci ne prit jamais la peine de le lire, pensant qu'il avait déjà été examiné et expurgé. Ensuite, on le transmit au poète libéral Nekrassov, l'ami de Tchernychevski et corédacteur du magazine *Contemporain*. Mais Nekrassov perdit le manuscrit sur la Perspective Nevksi. Il ne le récupéra qu'après avoir passé une annonce dans la *Gazette de police* de Pétersbourg : il lui fut remis en mains propres par un jeune employé gouvernemental qui l'avait ramassé dans la rue.

Tout le monde, y compris Tchernychevski, considéra *Que faire ?* comme un échec en tant que roman : il ne comportait ni intrigue, ni personnages substantiels – ou plutôt une série de personnages impossibles à distinguer les uns des autres –, ni une ambiance très marquée, ni une unité de ton ou de sensibilité. Et pourtant, Tolstoï

Pierre-et-Paul ne domine plus la capitale ? N'entendez-vous pas, comme auparavant, les gémissements et les grincements de dents qui retentissent dans ses murailles maudites ? » (*1905*, Paris, Minuit, 1969.) Dans *Pétersbourg*, le roman poétique du même mois d'Andreï Biély, « par-dessus les remparts blancs, s'élançait cruellement dans le ciel, inflexible et douloureusement aïgue, la flèche de l'église Pierre-et-Paul ». On entrevoit ici une polarité symbolique dans les perceptions pétersbourgeoises des deux repères verticaux les plus frappants dans un paysage urbain sinon extrêmement horizontal : la flèche forée de l'Amirauté cristallisait toute les promesses de vie et de joie de la ville ; le clocher de la forteresse de pierre marquait la menace d'un État pesant sur cette promesse, l'ombre permanente dont elle barrait le soleil de la ville.

et Lénine reprendraient tous deux le titre de Tchernychevski à leur compte, et l'aura de grandeur morale qui allait avec. Ils reconnurent que ce livre maladroit, malgré ses défauts évidents, marquait une avancée cruciale dans le développement de l'esprit russe moderne [30].

La source de la renommée immédiate du livre et de sa force durable se manifeste dans le sous-titre : « Les hommes nouveaux ». Ce ne fut que par l'émergence et l'initiative d'une classe d'« hommes nouveaux », croyait Tchernychevski, que la Russie pourrait être propulsée dans le monde moderne. *Que faire ?* est en même temps un manifeste et un manuel pour cette avant-garde en devenir. Il aurait été bien sûr impossible pour Tchernychevski de mettre en scène ses hommes et femmes nouveaux engagés dans une forme quelconque de politique concrète. Ce qu'il fit au lieu de cela était bien plus excitant ; il dépeignit une série de vies exemplaires dont les rencontres et les relations personnelles étaient saturées de politique.

Voici un incident typique, un jour dans la vie d'un « homme nouveau » :

> Quel genre d'homme était Lopoukhov ? Jugez-en : vêtu de son habit rapiécé, il s'en allait dans l'avenue Kamennoostrovski (revenant d'une leçon à 50 kopecks, à trois verses de là). Il voit venir un quidam qui déambule, l'air avantageux, droit sur lui et sans s'écarter d'un pas. Or à cette époque, Lopoukhov avait pour règle de ne céder le pas à personne, sauf aux femmes. Ils se heurtèrent des épaules. Le quidam fit demi-tour et dit : « Espèce de butor. » Il allait poursuivre son apostrophe, mais Lopoukhov fit une volte-face, saisit le quidam dans ses bras et le déposa dans le ruisseau avec force précaution en disant : « Ne bouge

30 On trouve les meilleurs comptes rendus de la vie et de l'œuvre de Tchernychevski chez Venturi, au chapitre V ; dans *Sons against Fathers* d'Eugene Lampert, *op. cit.*, au chapitre III et chez Francis Randall, dans *Nicolai Chernyshevsky*, New York, Twayne, 1970. Cf. R. Hare, *Pioneers of Russian Social Thought* (1951), New York, Vintage, 1964, au chapitre VI ; R. Mathewson Jr., *The Positive Hero in Russian Literature* (1958), Stanford, Stanford University Press, 1975, spécialement les pages 63–83 et 101, et sur *Que faire ?*, J. Frank, « N. G. Chernychevsky : A Russian Utopia » in *Southern Review*, 1968, p. 68–84. Remarquons la curieuse esquisse biographique qu'en fait le héros du roman de Nabokov, *Le Don* (1938), Paris, Gallimard, 1992, au chapitre IV.

> pas, sinon je te traîne plus loin, là où la boue est encore plus épaisse ! » Deux hommes du peuple passaient, ils regardèrent et approuvèrent ; un fonctionnaire passait, il regarda, n'approuva pas, mais il fit un grand sourire ; des voitures passaient, les occupants ne regardèrent pas, de là-bas on ne voyait pas le ruisseau. Au bout d'un certain temps, Lopoukhov prit le quidam, non plus dans ses bras mais par la main, le releva, le guida vers la chaussée et s'exclama : « Ah, mon pauvre monsieur, comme vous êtes malheureusement tombé ! Vous ne vous êtes pas fait de mal, au moins ? Laissez-moi vous nettoyer ! » Un homme passait, il aida à nettoyer le quidam, deux bourgeois passaient, ils aidèrent aussi, après quoi on se sépara [31].

Les lecteurs peuvent être désarçonnés devant pareil texte. On est nécessairement admiratif de l'audace et du courage de Lopoukhov, aussi bien que sa pure force physique. Un lecteur de littérature russe ne peut cependant manquer de s'étonner de l'absence totale, chez le héros, de vie intérieure, de conscience de soi. Se peut-il qu'il ne reste aucune trace de l'effroi face à sa classe dominante, aucune déférence apprise qui entre en conflit avec son indignation ? Peut-il se défaire complètement de toute inquiétude quant aux conséquences de son acte ? Quid du pouvoir du dignitaire de le faire expulser de l'université et jeter en prison ? N'est-il pas quelque peu inquiet de savoir, au moins un instant, s'il a vraiment le droit de relever cet homme comme il l'a fait ? Tchernychevski dirait sans aucun doute que c'est précisément ce qu'il y a de nouveau avec les « hommes nouveaux » : ils sont libres de toutes les inquiétudes et des doutes infinis à la Hamlet qui ont, jusqu'alors, miné l'âme russe. Aucun d'entre eux ne se laisserait censément houspiller par un quelconque Cavalier de bronze : il le balancerait simplement dans la Neva, avec armes et bagages. Mais cette absence de tout conflit intérieur prive la victoire de Lopoukhov d'une part du réconfort qu'elle devrait procurer : elle est trop rapide, trop facile ; l'affrontement entre l'officier et l'employé, entre dominants et dominés, est terminé avant même de devenir réel.

31 N. Tchernychevski, *Que faire ?* (1862–1863), Genève, Éd. des Syrtes, 2000. Le passage cité ci-dessus est tiré du Livre III, chapitre VIII.

Il est paradoxal que Tchernychevski ait été ensuite connu comme le plus proéminent défenseur du « réalisme » littéraire et ennemi toute sa vie durant de ce qu'il nommait les « fantasmagories » : son héros est certainement parmi les plus fantastiques et cette scène l'une des plus fantasmagoriques de l'histoire de la littérature russe. Les genres littéraires dont elle se rapproche sont aux antipodes du réalisme : le récit légendaire de la *frontier* américaine, l'épopée guerrière des cosaques, les aventures fantastiques de Tueur de daims, le héros de Fenimore Cooper ou de Tarass Boulba, celui de Gogol. Pour que Lopoukhov soit le parfait cow-boy de l'Ouest, ou le sauvage de la steppe, il ne lui manque qu'un cheval. Dans cette scène, la didascalie évoque une perspective pétersbourgeoise, mais on est beaucoup plus proche d'O. K. Corral. On voit comment, au fond de son cœur, Tchernychevski est un « rêveur pétersbourgeois ».

Ce monde mythique de la frontière ne connaît pas de détermination de classe : un homme en affronte un autre, individuellement, dans le vide. Ce rêve d'une démocratie précivilisée d'« hommes naturels » donne sa force et son attrait à la mythologie de la frontière. Mais quand les fantasmes de frontière sont transportés dans une rue réelle de Pétersbourg, les résultats sont particulièrement bizarres. Considérons les spectateurs qui forment l'arrière-plan de la scène de Tchernychevski : les paysans aussi bien que les fonctionnaires se réjouissent ouvertement ; même les gens en voiture ne sont pas troublés de voir un dignitaire jeté dans la boue. Non seulement le héros ne rencontre aucun problème, mais le monde entier le soutient avec joie (ou insouciance). Cela dit, tout ceci serait parfaitement pertinent dans le monde ouvert et atomisé de la mythique frontière américaine. Mais pour que ce soit ne serait-ce que lointainement plausible à Pétersbourg, il aurait fallu que les notables aient cessé d'être la classe dominante de la ville – et même de toute la société. En d'autres mots, la révolution russe devrait avoir eu lieu ! Et dans ce cas, pourquoi se soucier, un tant soit peu, de se débarrasser de l'homme en question ? Même s'il y avait une raison de le faire – humilier la classe

jadis dominante –, il n'y aurait certainement rien d'héroïque à cela [32]. Donc, si cette scène étrange devait jamais être possible, elle serait superflue. Elle est clairement inadéquate, que ce soit comme littérature ou comme politique, aux émotions héroïques qu'elle convoque.

Or, malgré son incohérence et son côté déplacé, Tchernychevski écrit cette scène : il dépeint les plébéiens de Pétersbourg qui défient les dignitaires au milieu de la rue, à la pleine lumière du jour. Cette scène est beaucoup plus subversive que les conspirations bidon au nom desquelles l'État ruina la vie de l'auteur. De l'avoir conçue et écrite démontre non seulement un courage moral, mais une puissante imagination. Son cadre pétersbourgeois lui confère une richesse et une résonance particulières. Cette ville était destinée à mettre en scène à la fois les exigences et l'aventure de la modernisation d'en haut, au bénéfice du peuple russe. Tchernychevski était conscient des insuffisances de son livre comme drame et comme rêve. Cependant, alors qu'il disparaissait dans le désert sibérien, il lança un défi remarquable à ses survivants, en littérature et en politique, celui d'élaborer le rêve et de le rendre plus réel.

L'Homme souterrain dans la rue

Les Carnets du sous-sol de Dostoïevski, qui parurent en 1864, sont pleins d'allusions à Tchernychevski et à son *Que faire ?* La plus fameuse de ces allusions est l'image du Palais de cristal. Le Palais de cristal de Londres, construit à Hyde Park pour l'Exposition universelle de 1851 et reconstruit à Sydenham Hill en 1854, aperçu de loin par Tchernychevski lors d'une visite à Londres en 1859, apparaît comme une vision magique dans la vie rêvée de Vera Pavlovna, l'héroïne

32 Il n'est pas difficile d'imaginer une scène telle que celle-ci ayant lieu dans une ville postrévolutionnaire n'importe où dans le monde : Téhéran ou, mettons, Managua en 1979. Mais un changement important devrait être introduit dans la didascalie de Tchernychevski : le dignitaire, désormais ex-dignitaire, garderait vraisemblablement un profil bas, ou se comporterait même avec excessive déférence vis-à-vis de ses ex-sujets, en supposant qu'il voulût survivre. Autrement, nous pourrions imaginer un affrontement comme celui de Tchernychevski au tout début d'une révolution. Mais alors les figures à l'arrière-plan, aux diverses origines de classe, se propulseraient d'elles-mêmes à l'avant-plan pour s'affronter mutuellement, plutôt que de suivre sereinement leurs chemins respectifs.

de son roman. Pour Tchernychevski et son avant-garde d'hommes « nouveaux », le Palais de cristal est un symbole des nouveaux modes de liberté et de bonheur dont les Russes pourraient jouir s'ils faisaient le grand saut historique dans la modernité. Pour Dostoïevski et son antihéros aussi, le Palais de cristal tient lieu de modernité ; seulement, il symbolise ici tout ce qui est menaçant dans la vie moderne, tout ce contre quoi l'homme moderne doit se mettre *en garde.* Ceux qui écrivent sur les *Carnets* et le Palais de cristal ont tendance à reprendre à leur compte l'invective virulente de l'homme souterrain et, dans ce cas au moins, à la prendre pour argent comptant. Ainsi déversent-ils leur mépris infini sur Tchernychevski pour son manque de profondeur spirituelle : comme cet homme a dû être stupide et banal, pour penser que l'humanité est rationnelle, que les relations sociales sont perfectibles ; quel plaisir de le voir remis à sa place par le clairvoyant Dostoïevski [33]. En l'occurrence, Dostoïevski ne partageait pas cette suffisance et cette condescendance. En fait, il fut pratiquement la seule figure de la Russie respectable à s'exprimer ouvertement, aussi bien avant qu'après l'arrestation de Tchernychevski, en faveur de sa personnalité, de son intellect, et même de sa spiritualité. Bien qu'il crût que Tchernychevski se trompait autant métaphysiquement que politiquement, il pouvait voir à quel point son radicalisme provenait d'une « abondance de vie ». Ceux qui raillaient Tchernychevski « sont seulement parvenus à afficher la profondeur de [leur] cynisme » qui « sert les intérêts matériels actuels, souvent au détriment de [leurs] semblables ». Dostoïevski souligna que ces « bannis essaient au moins de faire quelque chose ; ils fouillent pour trouver une voie de sortie ;

33 La complaisance spirituelle vient gâcher certains des meilleurs commentaires des *Carnets*, y compris ceux de J. Frank, « Nihilism and *Notes from Underground* » in *Sewanee Review*, 1961, p. 1–33 ; R. Jackson, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, La Haye, Mouton, 1958 ; l'introduction de Ralph Matlaw à sa splendide édition et traduction des *Carnets*, Boston, Dutton, 1960 ; P. Rahv, « Dostoevsky's Underground » in *Modern Occasions*, hiver 1972, p. 1–13. Cf. aussi G. Pomerants, « Euclidian and Non-Euclidian Reasoning in the Works of Dostoevsky », dans la revue soviétique dissidente *Kontinent*, n° 3, 1978, p. 141–182. Mais les citoyens soviétiques ont une raison particulière – et peut-être un motif particulier – de s'en prendre à Tchernychevski, que Lénine célébrait comme un bolchevik *avant la lettre* et qui fut plus tard canonisé par l'establishment soviétique comme un des pères de son Église et martyr.

ils se trompent et par là servent d'autres, mais vous » – ainsi tançait-il ses lecteurs conservateurs – « vous ne pouvez faire que ricaner dans une posture d'indifférence[34] ».

Nous reviendrons au Palais de cristal. Mais afin de comprendre la plénitude et la profondeur de ce symbole de la modernité, je veux d'abord l'envisager selon la perspective d'un autre cadre archétypique de la modernité : la rue de Pétersbourg. Du point de vue de la Perspective, nous verrons quel cadre social et spirituel est partagé par Tchernychevski et Dostoïevski. Ils sont certes séparés par des divergences métaphysiques et morales profondes. Mais si nous comparons l'homme souterrain de Dostoïevski avec l'homme nouveau de Tchernychevski, tels qu'ils se voient et présentent eux-mêmes sur la Perspective, nous trouverons de profondes affinités, entre leur origine et leur destination.

La scène d'affrontement dostoïevskienne, qui est à peine mentionnée dans les nombreux commentaires des *Carnets*, a lieu dans le second livre, en général négligé. Elle suit le paradigme pétersbourgeois classique : officier aristocratique contre pauvre employé. Ce en quoi elle diffère radicalement de celle de Tchernychevski est que le défi vis-à-vis de l'autorité chez l'homme souterrain nécessite plusieurs années d'angoisse écrasante, qui se déploient sur une dizaine de pages écrites avec densité et intensité, avant d'avoir finalement lieu. Ce qu'elle partage avec Tchernychevski et avec les initiatives radicales et démocratiques des années 1860 est qu'elle *a lieu* : après des tourments introspectifs dignes de Hamlet et apparemment sans fin, l'homme souterrain passe finalement à l'acte, tient tête à son supérieur social et lutte pour ses droits dans la rue. De plus, il le fait sur la Perspective Nevski, qui, pendant une génération, a été ce qui se rapprochait le plus d'un véritable espace politique à Pétersbourg – et qui, dans les années 1860, s'en rapproche de plus en plus. Quand nous aurons exploré cette scène, il ressortira que Tchernychevski a contribué à libérer l'imagination de Dostoïevski, à rendre possible l'affrontement de

34 Cité dans E. Lampert, *Sons against Fathers*, *op. cit.*, p. 132, 164–165. Cf. aussi F. Dostoïevski, *Journal d'un écrivain* (1873), entrée 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 30–41.

l'homme du sous-sol. Sans Tchernychevski, il est difficile d'imaginer une telle scène – une scène qui est en fait à la fois plus réaliste et plus révolutionnaire que toute autre chose dans *Que faire ?*

Elle commence dans l'obscurité, tard dans la nuit, en « toutes sortes d'endroits peu ragoûtants », loin de la Perspective Nevski. C'était une époque de la vie, explique notre héros, où « je portais mon sous-sol au fond du cœur. J'avais une frousse horrible qu'on me voie, qu'on me rencontre, qu'on me reconnaisse [35] ». Mais soudain quelque chose se produit, qui s'empare de lui et chasse sa solitude. Alors qu'il passe devant une taverne, il entend du vacarme à l'intérieur. Des hommes se battent et, au point culminant de la bagarre, l'un d'entre eux est jeté par la fenêtre. Cet événement s'empare de l'imagination de l'homme souterrain et suscite son désir à participer à la vie – même d'une douloureuse et dégradante manière. Il envie l'homme qui a été jeté par la fenêtre ; peut-être peut-il lui aussi se faire jeter par la fenêtre ! Il comprend la perversité de son désir, mais ce désir le fait se sentir plus vivant – voilà la chose cruciale pour lui : plus vivant – que jamais dans son souvenir. Maintenant, au lieu de craindre d'être reconnu, il le souhaite désespérément, même si cela le conduit à se faire rudoyer et rompre les os. Il entre dans la salle de billard, cherche l'agresseur – c'est un officier, bien sûr, de près de deux mètres – et s'approche de l'homme, cherchant la bagarre. Mais l'officier réagit d'une façon bien plus profondément fracassante que l'assaut physique :

> Je me tenais devant le billard et je barrais la route, sans le savoir – lui, il voulait passer ; il me prit donc par les épaules et, sans rien dire – sans me prévenir, sans m'expliquer –, il me déplaça de l'endroit où j'étais jusqu'à un autre, et il continua, comme s'il ne n'avait pas remarqué. J'aurais pu pardonner, sans doute, les coups mais je ne pouvais absolument pas pardonner qu'il me déplace et que, d'une façon aussi radicale, il ne me remarque pas.

35 F. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol* (1864) in *Œeuvres romanesques 1859–1864*, Arles, Actes Sud, 2015, Livre II, chapitre I.

Depuis la position hautaine de l'officier, le minable employé n'est pas même là – ou pas davantage « là » qu'une table ou une chaise. « Il se révéla que je n'étais même pas capable de sauter par la fenêtre. » Trop dépité et humilié pour protester, il s'en retourne aux rues anonymes.

La première chose qui fait de l'homme souterrain un « homme nouveau », un « homme des années 1860 » est le désir d'un conflit frontal – même s'il finit en victime de cette rencontre. Précédemment, des personnages dostoïevskiens comme Dévouchkine, ou des antihéros du même genre comme l'Oblomov de Gontcharov, se cacheraient sous leur couette et ne quitteraient jamais leur chambre, redoutant précisément ce genre d'incidents. L'homme souterrain est beaucoup plus actif : nous le voyons faire une embardée hors de sa solitude et se lancer dans l'action, ou au moins dans une tentative d'action ; il s'emballe à l'idée d'avoir des ennuis [36]. C'est là qu'il prend sa première leçon politique : il est impossible pour des hommes de la classe des employés de chercher noise à la classe des officiers, parce que leur classe – la noblesse et la bourgeoisie qui continuent, même après le 19 février, de diriger la Russie – ne sait même pas que sa classe à lui, la multitude pétersbourgeoise des prolétaires éduqués et autodidactes, est « là ». Il ne peut y avoir aucune sorte de rencontre, pas même violente, sans un minimum d'égalité : les officiers devraient reconnaître les employés comme des êtres humains qui « sont là ».

Dans la phase ultérieure de l'histoire, qui s'étend sur plusieurs années, l'homme souterrain se creuse la cervelle, cherchant un moyen d'être reconnu. Il suit l'officier, parvient à connaître son nom, son domicile, ses habitudes – il paie les concierges pour des renseignements – tout en demeurant, ou se faisant, invisible. (L'officier ne le remarqua pas alors qu'il se trouvait à moins d'un mètre, pourquoi le remarquerait-il maintenant ?) Il élabore des fantasmes sans fin au sujet de son oppresseur et même, poussé par cette obsession,

36 Il faut noter que deux parmi les plus remarquables « hommes des années 1860 » et *raznochintsy,* Nicolas Dobrolioubov et Dimitri Pisarev, tenaient Dostoïevski en haute estime et voyaient son œuvre comme une partie de la lutte en cours du peuple russe pour ses droits et la dignité humaine ; son amertume et sa rancœur étaient pour eux une phase nécessaire de l'autoémancipation. Cf. V. Seduro, *op. cit.*, p. 15–27.

en transforme certains en histoires, et se change en auteur. (Mais personne ne s'intéresse aux fantasmes des employés concernant les officiers, ainsi reste-t-il un auteur non publié.) Il décide de défier l'officier en duel et va jusqu'à écrire une lettre de provocation, mais pour aussitôt se convaincre qu'un officier n'affronterait jamais un civil de basse extraction (il pourrait être dégradé s'il le faisait), et la lettre n'est pas postée. Ce n'est pas plus mal, conclut-il, parce que sous le message de rage et de rancœur, il a introduit un sous-texte qui suinte du désir abject d'être aimé de son ennemi. En imagination, il tombe dans les bras de celui qui le tourmente :

> La lettre était composée de telle sorte que si cet officier avait eu la moindre idée du « beau et du sublime », il serait accouru me chercher, se jeter dans mes bras et me proposer son amitié. Et comme ç'aurait été bien ! Quelle vie nous aurions eue ! Quelle vie ! Lui, il m'aurait défendu par sa prestance ; moi, je l'aurais ennobli par ma culture, et… bon, oui, par mes idées, et tant de choses, Dieu sait, auraient pu survenir !

Dostoïevski déploie cette ambivalence plébéienne avec beaucoup de brio. Lisant cela, n'importe quel plébéien sera sidéré, et mortifié, de reconnaître l'affection et le besoin abjects qui, bien souvent, se dissimulent derrière la suffisance de notre haine et de notre orgueil de classe. Cette ambivalence sera mise en scène politiquement une génération plus tard, dans les lettres adressées au tsar par la première génération de terroristes russes[37]. Les brusques passages de l'homme souterrain de l'amour à la haine sont aux antipodes de la confiance en soi sereine (ou vide) d'un Lopoukhov. Cependant, Dostoïevski satisfait beaucoup mieux à l'exigence d'un réalisme russe que Tchernychevski lui-même : il nous montre les véritables profondeur et volatilité de la vie intérieure de l'homme nouveau.

37 Cf. la « Lettre du "Comité exécutif" à Alexandre III », publiée le 10 mars 1881 par les leaders du groupe *Narodnja volja* (« La volonté du peuple ») qui avait assassiné Alexandre II le premier mars. Cf. F. Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 1128–1130. Cf. aussi la pétition de 1905 du père Gapon, citée et commentée à la section 3 de ce chapitre.

La Perspective Nevski joue un rôle complexe dans la vie intérieure de l'homme souterrain. Elle l'a tiré de son isolement, jeté au soleil et dans la foule. Mais la vie à la lumière a suscité des souffrances nouvelles, plus intenses, que Dostoïevski analyse avec sa virtuosité habituelle :

> Parfois, les jours de fête, je faisais une promenade sur le Nevski, après trois heures, côté soleil. C'est-à-dire, je ne me promenais pas, je ressentais des souffrances infinies, des outrages, des épanchements de bile ; mais c'est sans doute ce que je recherchais. Je vrillais, comme une toupie, de la façon la plus laide possible, entre tous les passants, cédant la route à chaque seconde devant les généraux, les officiers de chevaliers-gardes et de hussards, ou bien les demoiselles ; à ces instants, je ressentais des douleurs convulsives dans la région du cœur et des brûlures dans le dos à la seule pensée de la misère de ma mise, de la misère et de la vulgarité de mes mouvements d'anguille. C'était un vrai martyre, un outrage constant, insupportable à l'idée – laquelle idée se transformait en sensation constante et immédiate – que j'étais une mouche, que j'étais devant tout ce monde une mouche vilaine et sale, la plus intelligente, la plus cultivée et la plus noble des mouches – ça va sans dire –, mais une mouche qui cédait constamment, que tout le monde rabaissait, que tout le monde humiliait. Dans quel but m'accablais-je de cette torture, pourquoi allais-je sur le Nevski, je n'en sais rien, mais il y avait quelque chose qui m'aimantait littéralement là-bas sitôt que je le pouvais.

Alors que l'homme souterrain rencontre dans la foule sa vieille Némésis, l'officier de presque deux mètres, son humiliation sociale et politique prend un tour plus personnel :

> Les gens comme votre serviteur, ou ceux qui sont un peu plus haut que votre serviteur, il leur marchait dessus, tout bonnement ; il allait droit sur eux, comme s'il n'y avait devant lui qu'un espace vide, et ne cédait la route sous aucun prétexte. Je m'enivrais de rage quand je le regardais et… rageusement, j'obliquais chaque fois devant lui.

Une anguille se tortillant, une mouche, de l'espace vide : ici comme toujours chez Dostoïevski, les variétés et les nuances de l'avilissement sont stupéfiantes. Mais Dostoïevski est particulièrement incisif quand il montre comment les degrés de l'avilissement proviennent non pas des déviances de son héros, mais de la structure et du fonctionnement normaux de la vie pétersbourgeoise. La Perspective Nevski est un espace public moderne qui offre une promesse attrayante de liberté ; et pourtant, pour le pauvre employé de la rue, les configurations de caste de la Russie féodale sont plus rigides et plus humiliantes que jamais.

Le contraste entre ce que promet la rue et ce qu'elle fournit conduit l'homme souterrain non seulement à des frénésies de rage impuissante, mais aussi à des rhapsodies d'aspiration utopique :

> Cela me torturait, que même sur un trottoir, je me trouve incapable de devenir son égal. « Pourquoi est-ce que tu tournes toujours le premier ? me demandais-je sans fin ni cesse, me réveillant parfois à deux heures du matin dans une crise d'hystérie furieuse. – Pourquoi est-ce que c'est toi et pas lui ? Il n'y a aucune loi pour ça, ce n'est écrit nulle part ! Vous pourriez le faire à parts égales, comme c'est le cas d'habitude quand deux personnes délicates se rencontrent : lui, il te cède la moitié, tu fais pareil, et vous passez, dans un respect mutuel. » Mais non, ça n'arrivait jamais comme ça, c'est moi qui obliquais toujours, et lui, il ne remarquait même pas que je lui cédais le passage.

« Vous pourriez le faire à parts égales » ; « personnes délicates » ; « respect mutuel » : même lorsque l'homme souterrain invoque ces splendides idéaux, il sait à quel point ils sonnent creux dans le monde russe réel. Ils sont au moins aussi utopiques tout ce qu'on trouve chez Tchernychevski. « Pourquoi est-ce que tu tournes toujours le premier ? » Même s'il pose la question, il connaît la réponse : parce qu'ils vivent dans ce qui est encore une société de castes et fendre la foule est un privilège de caste pérenne. « Il n'y a aucune loi pour ça, ce n'est écrit nulle part ! » En fait, ce n'est que depuis peu – depuis le 19 février – qu'il n'y a « aucune loi pour ça », garantissant à la caste des officiers de disposer des corps et âmes de leurs compatriotes russes.

L'homme souterrain découvre par lui-même ce que le manifeste « À la jeune génération » disséminé le long de la Perspective Nevski par le mystérieux cavalier essayait de lui dire : le servage a été formellement abrogé, mais même sur la Perspective Nevski, la réalité de caste continue de prévaloir.

Or, même si la Perspective Nevski meurtrit le pauvre employé, elle panse aussi ses plaies ; même si elle le déshumanise – le transforme en anguille, en mouche, en espace vide – elle lui procure les ressources pour devenir un homme, un homme moderne doté de liberté, de dignité, de l'égalité des droits. Alors que l'homme souterrain observe sa Némésis en action sur la Perspective, il remarque quelque chose de surprenant : même lorsque cet officier passe à travers des personnes de rang inférieur, « lui aussi, il prenait la tangente devant les généraux ou les grands de ce monde et si, dans ces cas-là, il filait aussi comme une anguille ». C'est une découverte remarquable – et révolutionnaire. « Lui aussi, il prenait la tangente. » Dès lors, l'officier n'est plus l'être semi-démoniaque, semi-divin qui hante la vie fantasmatique de l'employé, mais un être humain limité et vulnérable comme lui-même, tout aussi sujet aux pressions de caste et aux normes sociales. Si l'officier peut se laisser réduire à l'anguille, alors, peut-être que le gouffre qui les sépare n'est-il pas si important après tout ; et alors – pour la première fois – l'homme souterrain pense à l'impensable :

> Or donc, je fus soudain saisi par la plus étonnante des idées. « Et si, me dis-je, et si, quand je le rencontre, je… ne me poussais pas ? Si je ne me poussais pas exprès, même s'il fallait que je lui rentre dedans : qu'arriverait-il ? » Cette idée téméraire s'empara peu à peu de moi, elle ne me laissa plus en repos.

La rue prend à présent une nouvelle perspective : « je me mis, exprès, à me promener plus souvent sur le Nevski pour me représenter le plus clairement possible comment je le ferais ». Maintenant qu'il se conçoit comme un sujet actif, la Perspective Nevski déploie tout une gamme de sens nouveaux, devient un théâtre des opérations pour le soi.

L'homme souterrain commence à planifier son action. Son projet se modifie graduellement :

> « Pas le cogner vraiment, bien sûr, me disais-je, tremblant de joie à l'avance, mais, simplement, ne pas me pousser, me retrouver contre lui, pas pour que ça fasse bien mal, mais comme ça, épaule contre épaule, juste pour les convenances ; que je le cogne juste autant que lui. »

Il ne s'agit ni de retraite ni d'évasion : la revendication pour l'égalité dans la rue est aussi radicale que l'exigence d'être mieux considéré – du point de vue de l'officier, c'est peut-être même plus radical – et lui apportera tout autant d'ennuis. Mais elle est aussi plus réaliste : l'officier, après tout, est deux fois plus grand que lui et l'homme souterrain prend les forces matérielles beaucoup plus au sérieux que les héros matérialistes du *Que faire ?* Il se préoccupe de son allure et de sa mise, de ses vêtements – il emprunte de l'argent pour acheter un manteau plus convenable – mais son habit ne doit pas être trop respectable ou la confrontation perdra son intérêt. Il se soucie de la façon dont il tentera de se défendre, physiquement et verbalement, non seulement contre l'officier, mais – c'est tout aussi important – face à la foule. Il ne s'agira pas seulement d'une revendication personnelle concernant un officier particulier, mais d'un testament politique adressé à toute la société russe. Un microcosme de cette société défilera à ce moment-là sur la Perspective Nevski : l'homme souterrain veut non seulement forcer l'officier, mais la société tout entière, à s'arrêter afin qu'elle reconnaisse ce qu'il conçoit dorénavant comme sa dignité d'homme.

Après bien des répétitions, le grand jour arrive. Tout est prêt. Lentement, délibérément, à la façon d'un Lopoukhov ou de Matt Dillon, l'homme souterrain s'approche de la Perspective Nevski. Mais d'une certaine façon, rien ne se passe pas comme prévu. Il ne peut d'abord pas trouver son homme ; l'officier ne se trouve nulle part dans la rue. Ensuite, il l'épie, mais l'homme disparaît comme un mirage aussitôt que notre héros s'approche. Finalement, il se concentre sur sa cible, pour ensuite perdre son courage et se replier au dernier moment. Ensuite, il parvient à une dizaine de centimètres de l'officier, puis se retire apeuré, mais trébuche et tombe directement à ses pieds. La seule chose qui empêche l'homme souterrain de mourir d'humiliation est que l'officier n'a toujours rien remarqué. Dostoïevski,

avec le meilleur de son humour noir, prolonge l'agonie de son héros infiniment – jusqu'à ce qu'enfin, alors qu'il a tout abandonné sauf l'espoir, l'officier apparaisse brusquement dans la foule :

> Soudain, à trois pas de mon ennemi, je me suis décidé par surprise, j'ai fermé les yeux et – nous nous sommes rentrés dedans, épaule contre épaule ! Je ne lui avais pas cédé un pouce, j'avais passé absolument comme un égal ! […] Il va de soi que j'ai supporté le plus gros du choc ; lui, il était plus fort – mais ça ne comptait pas. Ce qui comptait, c'est que j'avais atteint mon but, j'avais défendu mon honneur, je n'avais pas cédé un pouce et je m'étais placé publiquement au même rang social que lui.

Il l'a vraiment fait : risqué ses corps et âme, affronté la caste dominante et fait valoir l'égalité de ses droits, et de plus – « je m'étais placé *publiquement* au même rang social que lui » – il l'a proclamé devant le monde entier. « J'étais sur mon nuage », dit cet homme d'ordinaire si amer et cynique à propos de toute sorte de plaisir ; maintenant son plaisir est réel, et nous pouvons le partager. « Je triomphais, je fredonnais des arias italiennes. » Ici, comme dans une bonne partie du grand opéra italien – qui coïncide, souvenons-nous, avec les luttes en Italie pour l'autodétermination – le triomphe est politique aussi bien que personnel. En luttant pour sa liberté et sa dignité au grand jour, et en affrontant non seulement contre l'officier, mais son propre manque d'assurance et sa haine de soi, l'homme souterrain a remporté la partie.

Bien sûr, puisqu'il s'agit ici de Dostoïevski, on peut relativiser à l'infini. Peut-être, sans doute, l'officier n'a-t-il pas remarqué qu'il était mis au défi ?

> Lui-même, il ne m'a même pas jeté un coup d'œil et il a fait semblant de ne pas m'avoir vu ; mais, justement, il avait fait semblant, j'en suis sûr. Jusqu'à maintenant j'en suis sûr !

La répétition suggère que notre héros n'est probablement pas si convaincu qu'il voudrait. Cependant, comme il dit, « ça ne comptait pas ». Ce qui compte, c'est que les classes inférieures apprennent à penser et à marcher d'une façon nouvelle, à affirmer une nouvelle puissance et présence dans la rue. Peu importe que la noblesse et la bourgeoisie ne remarquent encore rien ; elles seront bientôt forcées de

le faire. Peu importe aussi que le pauvre employé se sente coupable et se haïsse lui-même le matin, comme l'affirme l'homme souterrain ; qu'il ne fasse plus jamais quelque chose de semblable, comme il le prétend ; ou qu'il se dise (et nous dise) encore et encore que son intelligence et sa sensibilité le réduisent au rang de souris – ce n'est pas le cas, et il le sait. Il a mené une action décisive pour changer sa vie, et aucune autodénégation ni aucun échec futur n'y pourra rien changer. Il est devenu un homme nouveau, que cela lui plaise ou non.

Cette scène, puissante mise en scène de la lutte pour les droits fondamentaux – pour l'égalité, la dignité, la reconnaissance –, montre pourquoi Dostoïevski ne put jamais devenir un écrivain réactionnaire, aussi dur qu'il s'y essaya parfois, et pourquoi des foules d'étudiants radicaux pleurèrent sur son cercueil lorsqu'il mourut. Elle montre aussi l'aube d'une nouvelle étape dans la vie de Pétersbourg. Pétersbourg, déclare l'homme souterrain, est « la ville la plus abstraite et la plus préméditée de la planète ». Le premier motif à son érection avait été de propulser la Russie au sein du monde moderne, aussi bien matériellement que symboliquement. Mais un siècle après la mort de Pierre, ses volontés demeurent tristement inaccomplies. Sa ville a créé un large corps d'« hommes d'origines et classes diverses », emplis de désirs et d'idées modernes, et une rue magnifique qui incarne toutes les plus brillantes images et tous les rythmes les plus dynamiques de la vie moderne. Mais la vie politique et sociale de la ville, au milieu du XIX^e^ siècle, reste sous le contrôle d'une autocratie de caste, toujours dotée d'assez de poids pour chasser ses hommes modernes hors de la rue, les forcer à rester souterrains. Dans les années 1860, cependant, nous voyons ces hommes et femmes qui commencent à se lever, à sortir au grand jour – voilà ce qu'il y a de neuf avec ces « hommes nouveaux » – et à illuminer les rues de la ville de leur propre lumière intérieure, étrange mais brillante. *Les Carnets du sous-sol* accomplissent un grand bond en avant dans la modernisation spirituelle : du moment où les citoyens de « la ville la plus abstraite et la plus préméditée de la planète » apprennent à affirmer leurs propres intentions et abstractions, la lumière spirituelle de la rue pétersbourgeoise s'embrase d'une nouvelle intensité.

Pétersbourg vs. Paris : deux modes de modernisme dans les rues

Je voudrais ici revenir en arrière, et comparer le modernisme de Dostoïevski avec celui de Baudelaire[38]. Les deux écrivains excellents à produire ce que j'ai appelé des scènes modernes primitives : des rencontres quotidiennes dans les rues de la ville portées à leur plus grande intensité (comme Eliot l'a montré dans son essai sur Baudelaire), jusqu'au point où elles expriment les possibilités et les dangers fondamentaux, les attraits et impasses de la vie moderne. Pour les deux écrivains, l'idée d'une urgence politique devient également une source d'énergie primordiale et la rencontre personnelle dans la rue, un événement politique ; la ville moderne fonctionne comme un milieu où vie personnelle et vie politique se rejoignent et s'unifient. Mais il y a aussi des différences fondamentales entre les visions baudelairienne et dostoïevskienne de la vie moderne. Leurs différences s'alimentent principalement de la forme et l'ampleur que prend la modernisation dans les deux villes dont ils sont issus.

Les boulevards haussmanniens de Paris, que nous avons explorés au chapitre III, sont les instruments d'une bourgeoisie dynamique et d'un État actif, déterminés à moderniser rapidement, à développer les forces productives et les relations sociales, à accélérer le flot des marchandises, de l'argent et des êtres humains à travers la société française et dans le monde. Parallèlement à cet élan de modernisation économique, le Paris de Baudelaire a été, depuis la prise de la Bastille, une arène pour les procédés les plus explosifs de la politique moderne. Baudelaire fait partie, et il en est fier, d'une population urbaine massive qui sait comment s'organiser et se mobiliser pour ses droits. Même lorsqu'il est seul au milieu de cette foule, il se nourrit de ses traditions actives, à la fois mythiques et réelles, et de ses potentialités éruptives. Ces multitudes anonymes peuvent se scinder à tout moment entre

38 On trouve des comparaisons entre Dostoïevski et Baudelaire, qui soulignent également la composante urbaine, mais selon des perspectives très différentes de la mienne (et entre elles), chez D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, *op. cit.*, p. 253–258 et A. de Jonge, *Dostoevsky and the Age of Intensity*, New York, St. Martin's Press, 1975, p. 33–65, 84–85, 129–130.

camarades et ennemis ; un potentiel de fraternité – et *ipso facto*, d'inimitié – plane sur la rue et le boulevard parisiens comme un gaz dans l'atmosphère. Baudelaire, vivant au milieu de la ville la plus révolutionnaire du monde, ne doute pas un seul instant de ses droits fondamentaux. Il peut se sentir étranger à l'univers, mais il est chez lui dans les rues de Paris, en tant qu'homme et citoyen.

La Perspective Nevski de Pétersbourg ressemble spatialement au boulevard parisien. Elle est en effet peut-être plus magnifique même que n'importe quel boulevard parisien. Mais économiquement, politiquement, spirituellement, elle en est à des années-lumière. Même dans les années 1860, après l'émancipation des serfs, l'État s'intéresse plus à juguler sa population qu'à la faire aller de l'avant [39]. Quant à la bourgeoisie, elle veut profiter de la corne d'abondance des biens de consommation occidentaux, mais sans travailler au développement des forces productives à l'occidentale, d'où provient l'économie de consommation moderne. Aussi la Perspective Nevski est-elle une sorte de mise en scène, éblouissant la population de marchandises étincelantes, à peu près toutes importées de l'Occident, mais dissimulant un dangereux manque de profondeur derrière la brillante façade [40]. La noblesse et la bourgeoisie jouent encore les rôles dirigeants dans la capitale impériale, mais depuis le 19 février, elles sont de plus en plus conscientes que les gens dans les rues ne sont plus leur propriété, qu'on pourrait déplacer comme des accessoires. C'est une découverte amère, et leur spleen déborde contre la ville capitale elle-même : « Ils

39 A. Gerschenkron, dans *Economic Backwardness in Historical Perspective*, *op. cit.*, p. 119–125, explique pourquoi les réformes de 1861, en figeant les paysans sur la terre et en les empêtrant dans de nouvelles obligations vis-à-vis des communes villageoises, retardèrent la création d'une force de travail industrielle libre et mobile et freinèrent plutôt qu'elles ne facilitèrent la croissance économique. Ce thème est développé plus amplement dans son chapitre de la *Cambridge Economic History*. Cf. aussi le chapitre de Portal dans le même volume.

40 Par exemple, l'express Moscou-Pétersbourg, nouvellement redessiné, qui partait et arrivait à la fin de la Perspective Nevski après 1851, constituait un symbole frappant de la modernité dynamique. Et pourtant, si nous prenons 1864, la date des *Carnets du sous-sol,* nous apprenons qu'il y avait seulement 5 800 km de chemins de fer dans tout l'immense empire russe, comparés aux 21 000 en Allemagne et aux 21 600 en France. Cf. *European Historical Statistics. 1750–1970*, *op. cit.*, p. 581–584.

ont mis le feu aux quatre coins de Pétersbourg, voilà ce qu'ils appellent le progrès, s'écria l'irascible général » dans *Fumée* de Tourgueniev (1866). Cela rend cette caste d'autant plus déterminée à entrer en collision avec la foule des figurants qui surgissent tout autour d'elle dans les perspectives de Pétersbourg ; mais elle sait à présent, après le 19 février, que son dédain arrogant tient de la performance scénique.

Quant à ces figurants, les « hommes de diverses origines et classes », bien qu'ils constituent la grande majorité de la population urbaine, ils sont toujours, jusque dans les années 1860, passifs et atomisés, mal à l'aise dans les rues, accrochés désespérément à leurs manteaux. Pour parodier T. S. Eliot : Et comment se le permettre, et par où commencer ? À la différence des classes subalternes de l'Occident – même les mendiantes et la famille en haillons de Baudelaire –, ils n'ont pas de tradition de *fraternité* et d'action collective sur laquelle s'appuyer. Dans ce contexte, la *raznochintsy* de Pétersbourg doit s'inventer une culture politique moderne. Et elle doit l'inventer ex nihilo, de manière « souterraine », parce que dans la Russie des années 1860, la pensée et l'action politiques modernes ne sont toujours pas autorisées ouvertement. De grands changements l'attendent – à la fois des autotransformations et des transformations sociales – avant qu'elle puisse se sentir chez elle dans une ville qu'elle aime, et se l'approprier.

L'un des jalons décisifs dans cette transformation est le développement d'une forme d'expression caractéristique de Pétersbourg, une forme qui est à la fois artistique et politique : la manifestation d'un seul homme dans les rues. Nous avons vu l'entrée en scène de cette forme à l'apogée du *Cavalier de bronze* – « je vais te… » – mais dans la Pétersbourg de Nicolas I^er^, elle ne peut pas espérer durer – « Mais s'enfuit tout à coup / Courant à perdre haleine ». Deux générations plus tard, cependant, sur la Perspective Nevski, au milieu de la modernisation avortée mais réelle des années 1860, il est clair que la forme est là pour durer. Elle convient parfaitement à une société urbaine qui encourage les schémas modernes de consommation, même si c'est une société qui réprime les modes modernes de production et d'action et alimente les sensibilités individuelles sans reconnaître les droits individuels, qui procure à sa population le besoin et le désir de

communiquer tout en restreignant la communication à la célébration officielle ou à la littérature d'évasion. Dans une telle société, la vie dans les rues acquiert un poids particulier, parce que la rue est le seul milieu capable d'installer une libre communication. Dostoïevski évoque brillamment la structure et la dynamique de la manifestation d'un seul homme, et révèle les besoins et les contradictions désespérés qui ont présidé à sa naissance. La confrontation entre un « homme nouveau », tout juste surgi du sous-sol, et une vieille classe dominante, au milieu d'une perspective urbaine spectaculaire, est un legs vital de Dostoïevski et de Pétersbourg à l'art moderne et à la politique moderne du monde entier[41].

Le contraste entre Baudelaire et Dostoïevski, et entre Paris et Pétersbourg au milieu du XIXe siècle, devrait nous permettre d'entrevoir une polarité plus large dans l'histoire mondiale du modernisme. À l'un de ces pôles, nous pouvons voir le modernisme des nations avancées, bâtissant directement à partir des matériaux de la modernisation économique et politique, et tirant leurs visions et leur énergie d'une réalité modernisée – usines et chemins de fer chez Marx, boulevards chez Baudelaire –, même lorsqu'elle défie cette réalité de manière radicale. Au pôle opposé, nous trouvons un modernisme qui surgit de l'arriération et du sous-développement. Ce modernisme apparaît d'abord en Russie, de la façon la plus spectaculaire à Pétersbourg

41 La manifestation d'un seul homme joue un rôle crucial dans tous les écrits pétersbourgeois de Dostoïevski, et elle est particulièrement frappante dans *Crime et châtiment*. Raskolnikov et ceux qui souffrent comme lui sont beaucoup trop ravagés en leur for intérieur pour s'exposer au flux social de la Perspective Nevski à la façon de l'homme souterrain, ou pour ne fût-ce que commencer d'affirmer leurs droits d'une manière politiquement cohérente (c'est en fait l'un des problèmes de Raskolnikov ; il ne peut envisager de demi-mesure entre être un insecte ou être Napoléon). Cependant, aux moments paroxystiques de leurs vies, ils se jettent dans les rues et affrontent les étrangers qu'ils y trouvent, pour montrer de quel côté ils se situent et qui ils sont. Ainsi, vers la fin du livre, Svidrigaïlov s'arrête en face d'une tour de guet de la périphérie, qui offre une perspective sur la ville entière. Il se présente au soldat juif conscrit qui y est en faction, annonce qu'il va en Amérique et se tire une balle dans la tête. Simultanément, au point culminant du livre, Raskolnikov pénètre sur la place aux Foins au milieu de taudis grouillants, au centre de la ville, se jette par terre et baise le sol, avant de se rendre au poste de police du quartier (récemment ouvert, un produit des réformes législatives du milieu des années 1860) pour se dénoncer et confesser son crime.

au XIXe siècle ; à notre époque, avec la diffusion de la modernisation – mais en général tronquée et gauchie, comme pour l'ancienne Russie – il s'est répandu à travers le tiers-monde. Le modernisme du sous-développement est forcé de construire à partir de fantasmes et de rêves de la modernité, de s'alimenter d'une intimité et d'une lutte avec des mirages et des spectres. Pour être fidèle à la vie dont il est issu, il doit se faire criard, grossier et inachevé. Il se dénonce et se torture lui-même, en raison de son incapacité à accomplir seul l'histoire – ou alors il se lance dans d'extravagantes tentatives d'assumer seul tout le fardeau de l'histoire. Il se flagelle dans des accès de dégoût de soi, et ne se préserve que par ses facultés immenses à l'autodérision. Mais la bizarre réalité où mûrit ce modernisme, et les pressions insupportables sous lesquelles il évolue et vit – sociales et politiques aussi bien que spirituelles – lui confèrent une incandescence désespérée que le modernisme occidental, bien plus installé dans son monde, peut rarement espérer égaler.

La perspective politique

Gogol, dans sa *Perspective Nevski*, avait parlé de l'artiste pétersbourgeois comme du visage que la ville voit dans ses rêves. *Que faire ?* et *Les Carnets du sous-sol* montrent la Pétersbourg des années 1860 rêvant de rencontres radicales dans ses avenues. Une décennie plus tard, ces rêves commenceront à se réaliser. Le matin du 4 décembre 1876, plusieurs centaines de personnes composant la foule bigarrée de la Perspective Nevski se coaliseront soudainement en une foule et convergeront collectivement vers la magnifique colonnade baroque de la cathédrale Kazan[42]. Environ la moitié de la foule est constituée d'étudiants, d'employés, d'intellectuels indépendants et sans-emploi, descendants directs des héros *raznochintsy* de Tchernychevski et de Dostoïevski ; auparavant « souterrains », leur visibilité s'est accrue au cours de la décennie écoulée. L'autre moitié de la foule est faite de gens pour lesquelles le mot « souterrain » est beaucoup plus approprié : ouvriers des quartiers industriels qui ceinturent à présent la ville, du côté

42 Cette histoire est racontée par F. Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 894–898, 950–951.

de Vyborg sur la rive nord de la Neva, jusqu'aux quartiers de Narva et d'Alexandre Nevski à la frange sud de la ville. Ces ouvriers hésitent un peu à traverser la Neva ou le canal Fontanka, se sentant étrangers à la Perspective Nevski et au centre-ville, et pratiquement invisibles pour la Pétersbourg respectable, même s'ils sont appelés à jouer un rôle de plus en plus important dans l'économie de la ville (et de l'État) [43]. Des groupes de travailleurs et d'intellectuels se réunissaient et discutaient sporadiquement depuis le début des années 1870 – littéralement souterrains, dans des caves isolées du côté de Vyborg – mais n'ont jamais fait d'apparition publique ensemble. Quand ils se regroupent alors, sur la place Kazan, ils ne savent pas trop quoi faire. Leur foule est bien plus petite que ne l'avaient espéré les organisateurs et ils n'occupent qu'une petite portion de la vaste colonnade. Ils sont nerveux et sur le point de se disperser, quand un jeune intellectuel nommé Georges Plekhanov décide de profiter de l'occasion : il sort de la foule, fait une allocution brève et fougueuse, conclut par « Vive la révolution sociale ! » et déroule un drapeau rouge marqué du slogan *Zemlya i Volya*, « Terre et liberté ». Ensuite – toute l'affaire dure à peine quelques minutes – la police charge, secondée par une meute recrutée à la hâte sur la Perspective Nevski. Elle a été surprise, et répond

43 Les plus grandes concentrations de capital et de travail de Pétersbourg se trouvaient dans la métallurgie et le textile. Des usines énormes et ultramodernes y furent construites, presque entièrement à partir de capital étranger, mais avec la caution et d'autres subventions de l'État, pour fabriquer des locomotives et le matériel roulant, des métiers à tisser, des pièces de bateaux à vapeur, de l'armement de pointe et de la machinerie agricole. La plus importante était la forge géante Putilov, dont les 7000 travailleurs joueraient un rôle crucial dans les révolutions de 1905 et 1917. Reginald Zelnik commente brillamment le développement industriel de Pétersbourg dans *Labor and Society in Tsarist Russia. The Factory Workers of St. Petersburg. 1855–1870*, Stanford, Stanford University Press, 1971 ; cf. aussi R. Portal, *op. cit.*, p. 831–834. Cf. R. Zelnik, *op. cit.*, p. 239, sur l'isolement profond des travailleurs d'usine, pour la plupart fraîchement débarqués de la campagne, « qui s'installèrent dans les zones industrielles à la frontière de la ville, où ils vivaient sans famille. Ils ne faisaient que formellement intégrés à la ville ; pour toutes les affaires pratiques, ils relevaient des faubourgs industriels qui se trouvaient au-delà des limites de la ville, plutôt qu'à la communauté urbaine. » Il fallut attendre la première grève industrielle de Pétersbourg à la filature de coton Nevski, en 1870, qui entraîna un procès public de masse et une large couverture dans la presse, pour que les murs séparant les travailleurs de la ville commencent à tomber.

par une brutalité hystérique ; elle malmène quiconque lui tombe sous la main, y compris nombre de gens qui n'ont rien à voir avec la manifestation. Il y a des dizaines d'arrestations au hasard, alors que, dans le chaos et la confusion, les principaux organisateurs s'enfuient. Beaucoup de ceux qui sont arrêtés sont torturés, et certains en perdent la raison ; d'autres seront bannis en Sibérie, pour ne jamais revenir. Or, la nuit du 4 décembre et le matin suivant, dans les mansardes des étudiants et les galetas des ouvriers – et dans les cellules de la forteresse Pierre-et-Paul – un nouvel esprit de joie et de promesse remplit l'atmosphère.

Pourquoi une telle excitation ? Beaucoup de commentateurs libéraux et certains commentateurs radicaux voient la manifestation comme une débâcle : une petite foule perdue dans un grand espace ; presque pas de temps pour proclamer le message révolutionnaire ; beaucoup de souffrance aux mains de la police et de la foule. Khazov, l'un des participants, rédige une brochure en janvier 1877, juste avant son arrestation (il mourra en Sibérie en 1881), tentant d'élucider la chose. Pendant les vingt dernières années, explique Khazov, depuis la mort de Nicolas, les libéraux russes ont appelé à la liberté d'expression et de réunion ; et pourtant, ils n'ont jamais pu se résoudre à se réunir et à s'exprimer effectivement.

> Les libéraux russes étaient très savants ; ils savaient même que la liberté avait été *conquise* en Occident. Mais évidemment il ne fallait pas tenter d'appliquer cette science en Russie.

C'était précisément cet idéal libéral que les travailleurs et intellectuels radicaux s'efforcèrent d'accomplir sur la place Kazan. Une forme de conquête douteuse, pourraient dire les critiques, idéaliste au mieux. Peut-être, opine Khazov ; mais dans les conditions russes, la seule alternative au discours et à l'action idéalistes est l'absence totale de discours ou d'action.

> La Russie est conduite sur le chemin de la liberté politique non pas par les libéraux, mais par ces rêveurs qui organisent des manifestations si ridicules et si infantiles, par ceux qui osent enfreindre la loi, par ceux qui se font frapper, condamner et tourner en dérision.

En fait, affirme Khazov, « cette manifestation si ridicule et si infantile » exprime un nouvel esprit collectif, déterminé et mature. L'action et les souffrances de la place Kazan ont conduit pour la première fois de l'histoire russe à « l'union de l'*intelligencija* et du peuple[44] ». J'ai montré comment, depuis *Le Cavalier de bronze*, les héros solitaires de la littérature pétersbourgeoise ont entrepris de tels gestes et actions désespérés de leur propre initiative. À ce moment-là, les rêves de l'art citadin ont finalement prise sur la vie éveillée de la ville. Une nouvelle perspective, politique, s'ouvre à Pétersbourg.

Des manifestations comme celle de la place Kazan sont remarquablement difficiles à repérer dans les récits du développement révolutionnaire en Russie. C'est parce qu'à de rares exceptions près, cette histoire a été écrite d'en haut, depuis la perspective d'une série d'élites. Nous avons donc d'un côté l'histoire des tendances intellectuelles : les « slavophiles », les « occidentalistes », les « années quarante », les « années soixante », le « populisme », le « marxisme » – et, de l'autre, une histoire de complots. Dans la perspective élitiste, Tchernychevski est mis sur le devant de la scène, inventeur de ce qui devint le moule révolutionnaire russe standard : des hommes et des femmes à la discipline de fer, des esprits programmés mécaniquement, et dénués de sensibilité et de vie intérieure : inspiration de Lénine et plus tard de Staline. Dostoïevski ne contribue à cette représentation qu'en critique sévère des tendances radicales, dans *Les Carnets du sous-sol*, et des conspirations radicales, dans *Les Démons*. Au cours de la dernière génération, des historiens ont cependant commencé à écrire l'histoire des révolutions à partir de la Révolution française, d'en bas, comme histoire des foules révolutionnaires : des groupes de gens anonymes et ordinaires, pleins de faiblesses et de vulnérabilités, déchirés par la crainte, le doute de soi et l'ambivalence, mais désireux aux moments cruciaux de sortir dans les rues et de risquer leurs vies en luttant pour leurs droits[45]. Plus nous nous habituons à penser

44 F. Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 896–897.

45 Sur la Révolution française, cf. par exemple A. Soboul, *Les Sans-Culottes* (1958), Paris, Seuil, 2004 et G. Rudé, *La Foule dans la Révolution française*, Paris, Maspero, 1982. Sur la Russie, l'ouvrage de référence est celui de Venturi. Dans les

les mouvements révolutionnaires depuis la base, plus nettement nous verrons Tchernychevski et Dostoïevski appartenir au même mouvement culturel et politique : celui de plébéiens pétersbourgeois s'efforçant de s'approprier la ville de Pierre d'une façon toujours active et radicale. Nietzsche peut avoir pensé à Pétersbourg quand il imaginait « la tristesse croissante des temps modernes. Les nomades de l'État (fonctionnaires, etc.) : sans "patrie" ». Le mouvement que j'ai esquissé aspire à une aube radicalement moderne après la tristesse de cette éclipse : une grande aurore où ces nomades modernes prendront leurs quartiers dans cette ville qui a fait d'eux ce qu'ils sont.

Épilogue : le Palais de cristal, fait et symbole

Toutes les formes d'art et de pensée modernistes ont un caractère double : elles sont en même temps des expressions et des contestations du processus de modernisation. Dans les pays relativement avancés, où la modernisation économique, sociale et technologique est relativement florissante, la relation de l'art et de la pensée modernistes au monde réel environnant est claire, même si – comme nous l'avons vu avec Marx et Baudelaire – cette relation est aussi complexe et contradictoire. Mais dans les pays relativement arriérés, où le processus de modernisation ne s'est pas encore complètement affirmé, le modernisme, là où il se développe, prend une tournure fantastique, parce qu'il est forcé de s'alimenter non de la réalité sociale, mais de mirages, de fantasmes, de rêves. Pour les Russes du milieu du XIX^e^ siècle, le Palais de cristal était l'un des rêves les plus obsédants et imposants. L'impact psychique extraordinaire qu'il eut sur eux – et il a joué un

années récentes, alors que les archives soviétiques se sont ouvertes (lentement et de façon hésitante), une jeune génération d'historiens a commencé à travailler sur les mouvements du XX^e^ siècle avec un sens du détail et de la profondeur qui s'approche de ce que Venturi a accompli pour le XIX^e^. Cf., par exemple, L. Haimson, « The Problem of Social Stability in Urban Russia. 1905–1917 » in *Slavic Review*, n° 23, 1964, p. 621–643 et n° 24, 1965, p. 1–2 ; M. Ferro, *La Révolution de 17* (1967), Paris, Albin Michel, 1997 ; G. W. Phillips, « Urban Proletarian Politics in Tsarist Russia : Petersburg and Moscow. 1912–1914 » in *Comparative Urban Research*, vol. III, n° 3, 1975–1976, vol. II, n° 2 et A. Rabinowitch, *The Bolsheviks Come to Power. The Revolution of 17 in Petrograd*, New York, Norton, 1976.

bien plus grand rôle dans la littérature russe que dans l'anglaise – provient de sa figure de spectre de la modernisation hantant une nation qui se débattait plus convulsivement que jamais avec les affres de l'arriération.

Le traitement symbolique du Palais de cristal par Dostoïevski est d'une richesse et d'une virtuosité incontestables. Et pourtant, celui qui a quelque notion réelle du bâtiment qui se trouvait à Sydenham Hill, au sud de Londres – Tchernychevski l'a vu en 1859 et Dostoïevski en 1862 – sera sensible à l'immense ombre qui s'étend entre les rêves et les cauchemars russes, et les réalités occidentales. Rappelons-nous certaines qualités du Palais de cristal dostoïevskien, tel que le héros des *Carnets du sous-sol* le décrit dans le livre premier, aux chapitres VIII à X. D'abord, il est conçu et réalisé mécaniquement : comme les relations économiques « toutes prêtes à l'usage, calculées, elles aussi, avec une exactitude mathématique » au point que, lorsqu'il est achevé, « un instant disparaîtront tous les problèmes possibles et imaginables, pour cette unique raison, en fait, qu'ils trouveront toutes les réponses possibles et imaginables ». Le ton de ce bâtiment est pompeux et pesant. Le message qu'il proclame n'est pas simplement un apogée historique, mais l'immutabilité et la totalité cosmiques :

> Ne serez-vous pas obligé d'accepter ça au bout du compte, réellement, comme la plus vraie des vérités, et de vous taire définitivement ? Tout cela est si solennel, si victorieux, si orgueilleux que ça commence à vous oppresser le souffle […] vous sentez que c'est là que quelque chose s'est définitivement accompli, oui, accompli, terminé [46].

Le bâtiment est censé intimider, forcer le spectateur à se « taire définitivement » : ainsi un public immense, des millions gens venus de tous les coins de la terre « se pressent, sans bruit, obstinément et sans rien dire » incapables de réagir d'aucune manière, sinon pour opiner et se taire. « Vous », dit l'Homme souterrain à son public de « messieurs » :

> Vous avez foi en un palais de cristal à jamais indestructible, c'est-à-dire quelque chose à quoi on ne pourra pas tirer la langue

46 F. Dostoïevski, *Notes d'hiver sur impressions d'été* (1863), Arles, Actes Sud, 2001, p. 67.

> en douce ni dire mentalement « merde ». Et moi, peut-être, c'est pour cela que j'en ai peur, de cette construction, parce qu'elle est en cristal et à jamais indestructible, et qu'on ne peut même pas, en douce, lui tirer la langue.

Tirer la langue devient la manifestation d'une autonomie personnelle, une autonomie pour laquelle le Palais de cristal représente une menace radicale.

Les lecteurs qui essaient de se représenter le Palais de cristal à partir du langage de Dostoïevski peuvent s'imaginer un immense bloc digne du pharaon Ozymandias, pesant de tout son poids sur les hommes – pesanteur à la fois physique et métaphysique – et de toute son implacabilité brutale ; peut-être une version miniature du World Trade Center. Mais si nous quittons les phrases de Dostoïevski pour nous tourner vers la multitude de peintures, photos, lithographies, eaux-fortes et descriptions de la chose réelle, on se demande si Dostoïevski l'a effectivement aperçue. On y voit une structure de verre supportée par des poutres métalliques élancées à peine perceptibles, une structure aux lignes fluides, douces, et aux courbes gracieuses, légères à en devenir aériennes, paraissant pouvoir flotter dans le ciel à tout moment[47]. Sa couleur alterne entre la couleur du ciel à travers le verre transparent, qui couvre presque tout le volume du bâtiment, et l'azur de ses fines poutres métalliques ; cette combinaison nous baigne d'un éclat éblouissant, capturant la lumière du jour depuis le ciel et l'eau, scintillant de manière dynamique. Visuellement, le bâtiment évoque une toile du dernier Turner, particulièrement *Pluie, vapeur et vitesse* (1844), alliant nature et industrie dans une ambiance vivement chromatique et dynamique.

Dans sa relation à la nature, il enveloppe plutôt qu'il n'écrase : de grands arbres anciens ont été inclus à l'intérieur du bâtiment au lieu d'être abattus, où – comme dans une serre, à laquelle le Palais

47 La description visuelle du Palais de cristal la plus détaillée se trouve dans P. Beaver, *The Crystal Palace. 1851–1936. A Portrait of Victorian Entreprise*, Londres, Hugh Evelyn, 1970. Cf. aussi S. Giedion, *op. cit.*, p. 161–164 ; L. Benevolo, *op. cit.*, p. 117–125 ; F. D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution* (1947), New York, Schocken, 1970.

ressemble, et avec quoi son concepteur, Joseph Paxton, se tailla d'abord une réputation –, ils poussent plus haut et croissent plus sains que jamais. De plus, loin d'avoir été conçu par l'aride calcul mécanique, le Palais de cristal est en fait le bâtiment le plus visionnaire et audacieux du XIXe siècle. Seuls le pont de Brooklyn et la tour Eiffel, une génération plus tard, parviendront à une telle expression lyrique des potentialités de l'âge industriel. Ce lyrisme ressort intensément dans la première esquisse de Paxton, exécutée en quelques minutes sur une feuille de papier buvard dans le feu de l'inspiration. Nous pouvons l'apprécier d'autant plus en comparant le palais avec les monstruosités néogothiques, néo-Renaissance et néobaroques qui étaient érigées tout autour. De plus, les bâtisseurs du Palais, loin de le présenter comme définitif et indestructible, s'enorgueillissaient de son caractère transitoire : utilisant les modes de préfabrication les plus à la pointe, il fut construit en six mois à Hyde Park pour héberger la grande Exposition universelle de 1851 ; démonté en trois mois après la fermeture de l'exposition ; et ensuite, à nouveau remonté en version agrandie à Sydenham Hill en 1854, à l'autre bout de la ville.

Loin de réduire ses spectateurs à l'assentiment humble et passif, le Palais de cristal suscita une controverse publique des plus explosives. La plus grande partie de l'establishment culturel britannique le condamna (Ruskin fut particulièrement véhément à son propos), le qualifiant de parodie d'architecture et d'affront à la civilisation. La bourgeoisie apprécia l'exposition, mais rejeta ce bâtiment, et s'en retourna construire des gares de chemins de fer tout droit sorties des légendes arthuriennes et des banques dans le style grec ; en fait, plus un seul bâtiment authentiquement moderne ne sera bâti en Angleterre pendant les cinquante années à venir. On pourrait avancer que la réticence de la bourgeoisie britannique à accepter (et à accepter de vivre avec) une expression aussi brillante de sa propre modernité présageait sa perte progressive d'énergie et d'imagination. Rétrospectivement, 1851 marque le zénith et le début de son déclin graduel, un long déclin dont les Anglais paient encore le prix aujourd'hui. En tout cas, la construction n'était pas un parachèvement, comme dit

Dostoïevski, mais un début courageux et solitaire qui demeura sous-exploité pendant plusieurs décennies.

Le Palais de cristal n'aurait probablement pas été construit du tout et n'aurait certainement pas été reconstruit et perduré pendant huit décennies (il disparut dans un mystérieux incendie en 1936) s'il n'avait pas été acclamé de manière enthousiaste à la fois par les Anglais ordinaires et par les étrangers du monde entier. Bien après que la grande Exposition universelle fut terminée, les masses en firent le lieu de sorties en famille, des jeux d'enfants, des rencontres romantiques et autres rendez-vous. Plutôt que de « se presser, sans bruit, obstinément et sans rien dire », ces masses semblent avoir vu toutes leurs énergies stimulées et attisées ; aucun bâtiment des temps modernes, jusqu'à nos jours, ne semble avoir eu la capacité d'enthousiasmer les gens comme le Palais de cristal. Pour les étrangers, il devint la destination prioritaire de leur séjour londonien, supplantant toutes les autres. Des journalistes de l'époque rapportèrent que c'était la zone la plus cosmopolite de Londres, peuplée à tout moment d'Américains, de Français, d'Allemands, de Russes (comme Tchernychevski et Dostoïevski), d'Indiens, même de Chinois et de Japonais. Des architectes et constructeurs étrangers comme Gottfried Semper et James Bogardus comprirent son potentiel à long terme, comme aucun Anglais, sinon les bâtisseurs de l'ouvrage eux-mêmes, ne surent le faire ; le monde entier adopta immédiatement le bâtiment comme symbole de la vision mondiale et du leadership de l'Angleterre, même si les classes dominantes anglaises elles-mêmes le regardaient d'un mauvais œil.

La description la plus pénétrante et intéressante du Palais de cristal – le véritable, s'entend – fut bien sûr écrite par un étranger, un Allemand nommé Lothar Bucher. Bucher était un personnage fascinant, un démocrate révolutionnaire des années 1840, un journaliste réfugié vivotant à Grub Street dans les années 1850, un espion prussien et un intime de Bismarck dans les années 1860 et 1870 – il tenta même de recruter Marx dans les services de renseignements [48] –

48 Cette histoire, à l'humour noir, est racontée par Franz Mehring, *Karl Marx. Histoire de sa vie* (1918), Paris, Éd. Sociales, 1983, p. 384–387.

et, à la fin de sa vie, un architecte de la première grande vague de modernisation et de croissance industrielle allemandes. Bucher écrivit en 1851 qu'« il produisait sur les visiteurs une impression de beauté si romantique qu'on en accrocha des reproductions jusque dans les maisons des villages allemands les plus reculés[49] ». Bucher, projetant sans doute ses propres désirs, imagine la masse des paysans allemands avides de modernisation, une forme de modernisation capable se conformer aux idéaux de beauté romantiques allemands. Jusqu'à un certain point, le texte de Bucher est équivalent à celui de Dostoïevski : tous deux se servent du Palais comme d'un symbole pour exprimer leurs espoirs et leurs craintes. Mais ce que Bucher projette et exprime possède une forme d'autorité qui fait défaut à Dostoïevski, parce qu'il se place dans le contexte d'une analyse nette et précise du bâtiment comme espace réel, structure réelle, expérience réelle. C'est vers Bucher plus que tout autre que nous nous tournons pour nous faire une idée de ce qu'on ressentait à l'intérieur du Palais de cristal :

> Nous voyons un treillis de lignes d'une grande finesse mais il n'y a aucun indice qui permette d'apprécier ses dimensions véritables et la distance à laquelle il se trouve. Les murs latéraux sont trop éloignés pour qu'on puisse les embrasser d'un seul regard et au lieu de buter sur le mur opposé, l'œil glisse le long d'une perspective infinie qui se perd dans la brume. Nous ne savons pas si cette armature flotte à cent ou à mille pieds au-dessus de nos têtes, si le toit est une surface plane ou composée d'une multitude de petits toits ; car aucun point de repère ne permet d'évaluer les impressions optiques.
>
> Si nous le laissons s'abaisser progressivement, notre regard rencontre les poutrelles ajourées, peintes en bleu, séparées d'abord par de larges intervalles, se rapprochant ensuite jusqu'à se superposer, puis soudain interrompues par une brillante bande de lumière – la nef transversale – pour finir par se fondre dans un lointain où tout devient immatériel…

49 Le témoignage de Bucher est rapporté et admis comme référence par S. Giedion, *op. cit.,* p. 163, et L. Benevolo, *op. cit.*, p. 119.

Nous voyons ici que, bien que Bucher ne pût recruter Marx dans les services prussiens, il fut capable de s'approprier l'une de ses images et de ses idées les plus riches : « Tout ce qui est solide se volatilise. » Comme Marx, Bucher voit la tendance à la décomposition et à la volatilisation de tout matériau solide comme le fait fondamental de la modernité.

Plus on parvient à s'approprier la vision de Bucher, celle d'un monde où tout est spectral, mystérieux, infini – et je pense qu'elle est assez convaincante –, plus on est déconcerté par la dénonciation que fait Dostoïevski du même bâtiment, négation même de tout incertitude et mystère, défaite de l'aventure et du romanesque.

Comment pouvons-nous expliquer une telle disparité ? Dostoïevski nous donne quelques pistes. Il nous livre une description désopilante de ses propres désirs et de sa méfiance vis-à-vis des réalisations de l'Occident. *Notes d'hiver sur impressions d'été*, son journal de voyage de 1862, où il décrit le Palais de cristal pour la première fois, s'ouvre sur le compte-rendu de son séjour désastreux à Cologne[50]. Il va d'abord voir le monument médiéval légendaire de Cologne, la cathédrale. Il la décrit en un instant : sa beauté vient « trop facilement ». Il poursuit ensuite avec l'ouvrage moderne le plus impressionnant de la ville, un nouveau pont.

> Le pont, bien sûr, est au-dessus de tout éloge, et la ville a bien raison d'en être fière, mais j'ai eu l'impression qu'elle en était quand même trop fière. Il va de soi que, tout de suite, ça m'a mis en colère.

En s'acquittant du péage, Dostoïevski a l'impression que le percepteur l'insulte « avec l'air de me faire payer une amende pour je ne sais quelle faute que j'aurais commise ». Après un moment d'intense affabulation, l'offense devient nationale : « Il aura deviné, je parie, que je suis étranger, et précisément russe. » Les yeux du garde lui disaient évidemment : « Tu vois ce pont, pitoyable Russe, vermiceau que tu es devant notre pont, comme devant tout Allemand, parce que tu n'as pas de pont comme notre pont à nous. »

50 *Notes d'hiver sur impressions d'été*, *op. cit.*

Dostoïevski est disposé à admettre que sa conjecture est tirée par les cheveux : le collecteur ne dit en fait rien, ne fit aucun signe et, selon toute probabilité, jamais de telles pensées ne lui ont traversé l'esprit. « Mais ça, n'est-ce pas, ça n'a pas d'importance : j'étais tellement persuadé, sur le coup, qu'il voulait dire précisément ça, que je me suis mis à bouillir. » Autrement dit, le Russe « arriéré » enrage, non parce que l'Allemand « avancé » fait valoir sa supériorité – même si l'Allemand ne fait pas de telles affirmations, « ça n'a pas d'importance » – mais à cause de son propre sentiment d'infériorité. « Nom d'un chien ! » pense Dostoïevski, « nous aussi, on a inventé le samovar… on a des revues… on fait des bibelots pour officiers… chez nous, on… » La honte qu'il éprouve pour l'arriération de son pays – et sa rage envieuse vis-à-vis d'un symbole de développement – l'éloigne non seulement du pont, mais du pays lui-même. Après avoir acheté une bouteille d'eau de Cologne (« il n'y avait aucun moyen d'y échapper »), il prend le train suivant pour Paris, « en espérant que les Français seraient plus gentils et plus intéressants ». Nous savons bien sûr ce qui se passera en France et, en fait, partout où il se rendra en Occident : plus les vues qui l'entourent seront belles et impressionnantes, plus sa rancœur le rendra aveugle à ce qui se trouve là en réalité. C'est bien d'une telle cécité qu'il a pu souffrir à Sydenham Hill [51].

La charge de Dostoïevski contre le Palais de cristal n'était donc pas seulement peu charitable, mais clairement décalée. Ses commentateurs tentent d'expliquer que Dostoïevski n'était pas vraiment intéressé par le bâtiment, mais seulement par ce qu'il symbolisait

51 Une des plus mordantes ironies de cette histoire est qu'à l'époque où les *Notes d'hiver* furent rédigées, le pont suspendu le plus moderne du monde se trouvait en fait en Russie : le pont sur le Dniepr, juste en dehors de Kiev, conçu par Charles Vignoles et construit entre 1847 et 1853. Nicolas I^er^ avait une affection spéciale pour ce pont qu'il avait commandé : il exposa des esquisses, des aquarelles et des dessins à l'Exposition universelle et en conserva une maquette au Palais d'Hiver (cf. F. D. Klingender, *op. cit.*, p. 159 et 162). Mais ni Dostoïevski – qui avait reçu une formation d'ingénieur et s'y connaissait vraiment en matière de ponts – ni aucun autre intellectuel russe, conservateur ou radical, semble n'avoir prêté la moindre attention au projet. C'était comme si la croyance que la Russie était intrinsèquement incapable de développement – une croyance tenue pour axiomatique par ceux qui appelaient ce développement de leurs vœux, aussi bien que par ceux qui n'en voulaient pas – aveuglait tout le monde quant au développement effectif. Cela contribua sans aucun doute à le retarder encore davantage.

pour lui : le rationalisme et le matérialisme arides de l'Occident, une vision mécanique du monde, etc. ; qu'en fait, *Les Carnets du sous-sol* sont animés par un mépris et une méfiance vis-à-vis des faits de la vie moderne. Et pourtant, si nous lisons attentivement, nous pouvons trouver au milieu de la diatribe de l'Homme souterrain contre le Palais de cristal (Livre I, chapitre IX) une relation beaucoup plus complexe et intéressante à ces faits, à la technologie et à la construction matérielle modernes. « Certes », dit-il, « l'homme est un animal essentiellement bâtisseur, condamné à tendre vers son but en toute conscience *par la voie de l'ingénierie*, c'est-à-dire à se frayer un chemin, à tout jamais et sans interruption, *vers où que ce soit*. » Les seconds italiques sont de Dostoïevski ; les premiers, de moi. Ce que je trouve remarquable ici, et qui rapproche spirituellement l'homme souterrain des créateurs du Palais de cristal, est que le symbole essentiel de la créativité humaine n'est pas, mettons, l'art ou la philosophie, mais l'ingénierie. Ceci est particulièrement pertinent pour le Palais de cristal, qui, comme le soulignèrent à la fois ses détracteurs et ses partisans, fut peut-être la première construction publique d'importance conçue et construite exclusivement par des ingénieurs, sans aucun architecte.

La signification de ce développement est amplement matière à discussion ; mais ce qui importe ici est que Dostoïevski se prononce en faveur du développement : la primauté de l'ingénierie est l'une des rares choses que l'homme souterrain ne conteste pas. L'idée d'ingénierie comme symbole véritable de la créativité humaine est remarquablement radicale au XIX^e^ siècle, non seulement pour la Russie, mais aussi pour l'Occident. À part Saint-Simon et ses successeurs, il est difficile d'imaginer qui, durant le siècle de Dostoïevski, aurait pu placer l'ingénierie aussi haut dans l'échelle des valeurs humaines. L'homme souterrain préfigure cependant le constructivisme du XX^e^ siècle, un mouvement actif dans toute l'Europe après la Première Guerre mondiale, mais nulle part aussi vivant et créatif qu'en Russie : le récit romanesque moderne de la construction convenait idéalement à un pays d'une immense énergie spirituelle, où pratiquement rien n'avait été construit pendant un siècle.

L'ingénierie joue donc un rôle crucial dans la vision dostoïevskienne de la bonne vie. Mais il insiste sur une condition essentielle : les ingénieurs humains doivent suivre la logique de leurs propres visions, « vers où que ce soit ». L'ingénierie doit être un véhicule de la créativité, non pas une simple affaire de calcul ; mais cela exige d'admettre que « l'essentiel n'est pas de savoir où, mais le fait qu'il y aille ». Dostoïevski énonce alors son argument décisif, à propos du Palais de cristal ou de toute autre structure :

> Les hommes aiment bâtir et se tracer des chemins, d'accord. Mais […] peut-être […] qu'ils craignent eux-mêmes instinctivement d'atteindre leur but et d'achever le bâtiment qu'ils sont en train de construire ? Qu'en savez-vous, peut-être, leur bâtiment, ils l'aiment seulement de loin, mais pas du tout de près ; *peut-être ce qu'ils aiment, c'est seulement le bâtir, mais pas vivre dedans*.

La distinction cruciale ici se situe entre construire le bâtiment et y vivre : entre une construction comme moyen du développement de soi et comme réceptacle de son confinement. L'activité d'ingénierie, aussi longtemps qu'elle reste une activité, peut porter la créativité humaine à son pinacle ; mais aussitôt que le constructeur s'arrête de construire, et se retranche dans les choses qu'il a fabriquées, les énergies créatives sont figées, et le palais devient une tombe. Cela montre une différence fondamentale entre différents modes de modernisation : la modernisation comme *aventure* et la modernisation comme *routine*. Nous devrions pouvoir comprendre à présent que Dostoïevski est intensément dévoué à la modernisation comme aventure. C'est ce que fait l'homme souterrain dans sa rencontre avec l'officier sur la Perspective Nevski. J'ai essayé de montrer comment les créateurs du Palais de cristal s'engageaient à leur façon dans une aventure moderniste. Mais si jamais l'aventure devait se transformer en routine, le Palais de cristal deviendrait alors (ainsi que le craint l'homme souterrain) un clapier à lapins et, dès lors, la modernisation se commuerait en condamnation à mort pour l'esprit. Jusque-là, cependant, l'homme moderne peut s'épanouir assez heureusement, et s'épanouir spirituellement aussi bien que matériellement, en ingénieur.

Si nous revenons ici au *Que faire ?* de Tchernychevski, nous trouverons l'apothéose de la modernité comme routine. Et nous verrons aussi que c'est le Palais de cristal de Tchernychevski, beaucoup plus que celui de Paxton – c'est-à-dire les fantasmes de modernisation russes plutôt que les réalités occidentales – que Dostoïevski redoute vraiment. Dans le « Quatrième songe de Vera Pavlovna », la scène dans laquelle Tchernychevski convoque et canonise le Palais de cristal, nous trouvons une vision d'un monde futur constitué exclusivement de palais de cristal. Ces « immenses édifices se dressent, à trois ou quatre verstes l'un de l'autre, telles les pièces sans nombres d'un échiquier » ; ils sont séparés sur des hectares par « des champs et des prés, des jardins et des bosquets ». Cette configuration en damier s'étend à perte de vue. Si elle est censée coexister avec quelque autre mode de construction ou espace vivant, Tchernychevski ne nous précise ni la chose ni le lieu. (Les lecteurs du xx^{e} siècle y verront le précurseur des « immeubles-villas » de la Cité radieuse du Corbusier.) Chaque bâtiment sera ce que notre époque appelle une mégastructure, contenant appartements, ateliers industriels, cantines et équipements récréatifs (Tchernychevski décrit les salles de bal et les festivités qu'il faut y organiser, avec un luxe de détail minutieux), et agrémentée de meubles d'aluminium, de murs coulissants (pour faciliter les réaménagements du foyer domestique) et d'une ébauche d'air conditionné. Chaque mégastructure contiendra une communauté de plusieurs milliers de personnes, satisfaisant tous leurs besoins matériels par une agriculture et une industrie technologiquement avancées, et leurs besoins sexuels et émotionnels grâce aux politiques sociales d'une administration bienveillante, sophistiquée et rationnelle. La « nouvelle Russie », ainsi que Tchernychevski la nomme, sera tout à fait dépourvue de tensions, personnelles ou politiques ; on ne rêve même pas de problème dans ce nouveau monde.

Parce que Tchernychevski s'est tant efforcé d'éliminer de sa vision toute trace de conflit, il faut un moment pour comprendre ce contre quoi se définit son monde en forme de palais de cristal. Finalement, cependant, cela apparaît. L'héroïne, après avoir visité la « nouvelle Russie » du futur, se souvient enfin de ce qui manque à ce

monde. Elle demande à son guide : « Il est donc resté des villes pour ceux qui se plaisent à la ville ? » Le guide répond qu'il y a très peu de gens de cette sorte et dès lors beaucoup moins de villes qu'il n'y en avait dans le passé. Les villes continuent d'exister (mais on ne les verra pas) de façon minimale, comme centres de communication et lieux de villégiature. Ainsi, « on y va passer quelques jours, pour changer d'air » et les quelques villes restantes sont pleines de divertissements amusants pour les touristes ; mais leur population change constamment. « Et celui », demande Vera Pavlovna, « qui voudrait y demeurer constamment ? » Son guide répond avec mépris :

> Il y vit tout comme vous vivez dans vos Pétersbourg, vos Paris, vos Londres. Qui donc l'en empêcherait ? Chacun vit à sa guise ; mais l'immense majorité, quatre-vingt-dix-neuf personnes sur cent, vivent comme nous te le montrons, ma sœur et moi, parce que c'est le plus agréable et le plus profitable.

Ainsi le Palais de cristal est-il conçu comme l'antithèse de la ville. Le rêve de Tchernychevski, nous le voyons à présent, est un rêve de modernisation sans urbanisme. La nouvelle antithèse de la ville n'est plus la campagne primitive, mais un monde de grande banlieue hautement développé, supertechnologique, indépendant, complètement planifié et organisé – parce que créé ex nihilo sur un sol vierge –, plus minutieusement contrôlé et administré, et dès lors « plus agréable et plus profitable » que ne pourrait jamais l'être aucune métropole moderne. Envisagé comme vision d'espoir pour la Russie, le rêve de Vera Pavlovna est une variation sur le désir populiste bien connu d'un « bond » depuis le féodalisme jusqu'au socialisme, par-dessus la société bourgeoise et capitaliste de l'Occident moderne. Ici, le bond conduira d'une vie rurale tranquille et sous-développée à une vie de banlieue tranquille et abondamment développée, sans avoir à passer par une vie d'urbanisme agité. Pour Tchernychevski, le Palais de cristal incarne la condamnation à mort de « vos Pétersbourg, vos Londres, vos Paris » ; ces villes seront au mieux des musées de l'arriération dans le meilleur des mondes.

Cette vision devrait nous permettre de comprendre les termes de la querelle de Dostoïevski avec Tchernychevski. L'homme souterrain

dit qu'il s'effraie de cet édifice, parce qu'on « on ne peut même pas, en douce, lui tirer la langue ». Il a tort, bien sûr, au sujet du Palais de cristal de Paxton, auquel l'on tira des milliers de langues raffinées et cultivées, mais il a raison au sujet de celui de Tchernychevski ; tort, en d'autres mots, au sujet de la réalité occidentale de la modernisation, pleine de dissonances et de conflits, mais raison au sujet du fantasme russe de modernisation comme point final pour la dissonance et le conflit. Ceci devrait éclairer l'une des sources primordiales de l'amour de Dostoïevski pour la ville moderne, et spécialement pour Pétersbourg, *sa* ville : c'est l'environnement idéal pour tirer la langue, c'est-à-dire pour la représentation et la résolution du conflit personnel et social. Encore une fois, si le Palais de cristal est un déni de « la souffrance, du doute, de la négation », les rues, places, ponts et berges de Pétersbourg sont précisément les lieux où ces expériences et élans trouvent le plus leur place.

L'Homme souterrain profite des innombrables occasions qu'offre Pétersbourg à la souffrance, au doute, à la négation, au désir, à la lutte de tout type. Ces expériences sont précisément ce qui le rend, comme il dit (et Dostoïevski le souligne à la dernière page du livre), « plus vivant » que les lecteurs raffinés – il les appelle « messieurs » – qui reculent de crainte face à lui et son monde. (« "Ils ont mis le feu aux quatre coins de Pétersbourg, voilà ce qu'ils appellent le progrès", s'écria l'irascible général » dans *Fumée* de Tourgueniev.) Nous voyons dès lors comment il est possible que *Les Carnets du sous-sol* soient à la fois une charge contre les idéologues de la modernisation russe et l'une des grandes œuvres canoniques de la pensée moderniste. Dostoïevski, dans sa critique du Palais de cristal, attaque la modernité des banlieues et des villes nouvelles – qui ne sont, dans les années 1860, qu'un idéal – au nom de la modernité de la ville. Pour le dire d'une autre façon : il affirme la modernisation comme aventure humaine – une aventure effrayante et dangereuse, comme doit l'être toute véritable aventure – contre la modernisation des routines bien huilées, mais abrutissantes.

Il y a encore un post-scriptum ironique à l'histoire du Palais de cristal. Joseph Paxton fut l'un des grands urbanistes du XIX^e^ siècle :

il conçut de vastes parcs urbains sauvages qui préfiguraient et inspirèrent le travail d'Olmsted en Amérique ; il conçut et élabora tout un système de transports en commun pour Londres, y compris un réseau de métro, quarante ans avant que quiconque n'osât construire un métro où que ce fût. Son Palais de cristal aussi – spécialement son avatar d'après l'Exposition, à Sydenham Hill – était censé enrichir les possibilités de la vie urbaine : ce serait un nouveau type d'espace social, archétype de l'environnement moderne, capable de rassembler toutes les strates sociales londoniennes, jusque-là fragmentées et opposées. On pourrait le penser comme un brillant homologue des boulevards parisiens ou des perspectives de Pétersbourg, qui faisaient visiblement défaut à Londres. Paxton se serait opposé avec énergie à toute tentative d'utiliser son grand bâtiment contre la ville.

À l'extrême fin du XIX^e^ siècle, cependant, Ebenezer Howard comprit le potentiel antiurbain d'une structure comme le Palais de cristal, et l'exploita bien plus efficacement que Tchernychevski. L'œuvre extrêmement influente de Howard, *Les Cités-jardins de demain* (1898, révisé en 1902), était un développement très puissant et très convaincant d'une idée déjà implicite chez Tchernychevski et les utopistes français qu'il avait lus : la ville moderne n'est pas seulement dégradée spirituellement, mais aussi obsolète économiquement et technologiquement. Howard comparait régulièrement la métropole du XX^e^ siècle à la diligence du XIX^e^, et affirmait que le développement des banlieues était à la fois la clé de la prospérité matérielle et de l'harmonie spirituelle pour l'homme moderne. Howard comprit le potentiel formel du Palais de cristal comme serre humaine – il avait été modelé initialement à partir des serres que Paxton avait construites dans sa jeunesse –, un environnement surcontrôlé ; il s'appropria sa forme et son nom pour un vaste centre commercial et centre culturel de verre qui serait le cœur des nouveaux complexes de banlieue[52].

52 Cf. E. Howard, *Les Cités-jardins de demain* (1902), Paris, Dunod, 1969 ; sur la métropole comme diligence, p. 108 ; sur le Palais de cristal comme modèle de banlieue, p. 13–15, 59–61. Ironiquement, bien que le Palais de cristal fût l'une des caractéristiques les plus populaires du dessein idéal de Howard, les hommes chargés de construire la première cité-jardin l'écartèrent de leur projet, parce que non-anglais (M. Podsnap, le fat personnage de Dickens, aurait

Les Cités-jardins de demain eut un impact énorme sur les architectes, planificateurs et développeurs de la première moitié du xx^{e} siècle : ils consacrèrent toutes leurs énergies à la production d'environnements qui soient le « plus agréable et plus profitable », qui reléguerait à l'arrière-plan la métropole turbulente.

Nous nous éloignerions trop de notre propos si l'on explorait en détail la métamorphose de l'homme souterrain et du Palais de cristal dans la culture et la société soviétiques. Mais je peux au moins suggérer comment une telle exploration pourrait procéder. Il faudrait noter d'abord que la jeune et brillante génération d'architectes et de planificateurs soviétiques, bien qu'ils fussent en désaccord sur beaucoup de choses, était à peu près unanime quant à l'idée que la métropole moderne était une excroissance totalement dégénérée du capitalisme, et qu'elle devait disparaître. Ceux qui croyaient que les villes modernes contenaient quoi que ce fût qui méritât d'être préservé étaient stigmatisés comme antimarxistes, droitiers et réactionnaires[53]. De plus, même ceux qui étaient favorables à un certain environnement urbain s'accordaient à dire que la rue était totalement pernicieuse et devait laisser place à un espace public plus ouvert, plus vert et censément plus harmonieux. (Leurs arguments étaient semblables à ceux du Corbusier, qui fit plusieurs voyages à Moscou et fut extrêmement influent pendant la première période soviétique.) L'œuvre littéraire critique la plus incisive des années vingt soviétiques, *Nous*, le roman futuriste et antiutopique d'Eugène Zamiatine, fut spécialement sensible à l'émergence de ce paysage. Zamiatine ressuscite le Palais de cristal de Tchernychevski et le vocabulaire critique de Dostoïevski, dans

sûrement approuvé), trop audacieusement moderne, et excessivement dispendieux. Ils lui substituèrent une allée marchande néo-médiévale qui, disaient-ils, était plus « organique » (cf. R. Fishman, *op. cit.*).

53 Cf. A. Kopp, *Ville et révolution* (1967), Paris, Seuil, 1972 et K. Frampton, « Notes on Soviet Urbanism. 1917–1932 » in *Architects Yearbook*, n° 12, Londres, Elek Books, 1968, p. 238–252. L'idée que le marxisme exigeait la destruction de la ville constituait bien sûr une distorsion grotesque. Pour un traitement concis et précis des complexités et ambivalences du marxisme vis-à-vis de la ville moderne, cf. C. Schorske, « The Idea of the City in the European Thought : Voltaire to Spengler », 1963, réimprimé dans S. Fava (dir.), *Urbanism in World Perspective*, New York, Crowell, 1968, p. 409–424.

un paysage visionnaire brillamment composé de gratte-ciels d'acier et de verre, et d'arcades vitrées. Le motif dominant dans le nouveau monde cristallin de Zamiatine est la glace, qui symbolise pour lui la congélation du modernisme et de la modernisation en des formes solides, implacables et dévorantes. Contre la froideur et l'uniformité de ces structures nouvellement cristallisées, et leur classe dirigeante nouvellement rigidifiée, le héros et l'héroïne du futur de Zamiatine évoquent la vision nostalgique d'« une de ces avenues qu'ils avaient au xx^e siècle, tout ce mélange étourdissant, la cohue confuse des gens, des roues, des animaux, des affiches, des arbres, des couleurs, des oiseaux… ». Zamiatine craignait que la « nouvelle » modernité, froide comme l'acier, ne condamne à l'extinction la « vieille » modernité de la rue spontanée et vibrante [54].

L'histoire a montré que les craintes de Zamiatine ne devaient pas se réaliser à la lettre, mais que leur esprit ne réaliserait que trop bien. La jeune URSS manquait de ressources – du capital, des compétences, de la technologie – pour construire des Palais de cristal éblouissants ; mais elle était suffisamment modernisée, hélas, pour construire, maintenir et étendre les solides structures d'un État totalitaire. La véritable réincarnation du Palais de cristal au xx^e siècle finira par surgir à l'autre bout du monde, aux États-Unis. Là, pour la génération venue après la Seconde Guerre mondiale, le bâtiment de Paxton avec son lyrisme et son doux flottement, apparaîtrait sous une forme parodique mais reconnaissable : une légion de verre et d'acier de ses semblables, sièges de corporations et centres commerciaux de

54 *Nous*, d'Eugène Zamiatine, écrit entre 1920 et 1927, est la source principale à la fois du *Meilleur des mondes* de Huxley et de *1984* d'Orwell (Orwell reconnut ce qu'il devait à l'œuvre, à la différence de Huxley), mais incommensurablement supérieur aux deux et l'un des chefs-d'œuvre modernistes du siècle. R. Jackson, *op. cit.*, rapporte de manière fascinante l'importance des *Carnets du sous-sol* dans les années 1920 pour beaucoup d'écrivains soviétiques qui s'efforçaient de maintenir en vie l'esprit critique – Zamiatine, Youri Olesha, Ilya Ehrenburg, Boris Pilnyak – avant que les ténèbres staliniennes ne les engloutissent tous.

banlieue qui couvriraient le pays[55]. On a beaucoup parlé récemment de cette forme omniprésente de construction, jetant un regard inquiet sur le passé. Ce qui importe ici est que l'une de ses motivations fondamentales était le désir de fuir la métropole moderne, «la cohue confuse des gens, des roues, des animaux, des affiches, des arbres, des couleurs, des oiseaux», et de créer un monde beaucoup plus clos, contrôlé, ordonné. Paxton, amoureux de la ville moderne, serait horrifié s'il se retrouvait dans un de ces campus IBM de cristal qui peuplent les banlieues actuelles. Mais Tchernychevski se sentirait ici presque certainement à l'aise : il s'agit précisément de l'environnement «plus agréable et plus profitable» à quoi se résumait son rêve de modernisation.

Tout ceci montre que Dostoïevski était vraiment un bon prophète. Sa vision critique du Palais de cristal suggère que même la plus héroïque version de la modernité comme aventure peut devenir un sinistre étendard de la modernité comme routine. Alors que le dynamisme d'après-guerre du capital américain, ouest-européen et japonais poussait – irrésistiblement, il semblait, pour un temps – à la création d'un monde-Palais de cristal, Dostoïevski apparut brusquement pertinent, comme il ne l'avait jamais été, pour la vie moderne quotidienne.

Le XX^e siècle : la ville monte, la ville s'efface

Si l'on cherchait ne fût-ce qu'à rendre justice aux soulèvements politiques et culturels de Pétersbourg au cours des cinquante années suivantes, la structure de ce livre se retrouverait désespérément confuse. Mais il vaut la peine de livrer quelques aperçus de la vie et de la littérature de la ville pendant le jeune vingtième siècle, de montrer le chemin, étrange et tragique, qu'emprunteront certains des thématiques et des élans du Pétersbourg du XIX^e siècle.

55 Alan Harrington semble avoir été le premier à rendre ce lien explicite, dans son roman du malaise dans la banlieue et dans l'entreprise, *Life in the Crystal Palace*, New York, Knopf, 1958. Eric et Mary Josephson juxtaposèrent une sélection du livre de Harrington avec la première partie des *Carnets du sous-sol* dans leur anthologie *Man Alone. Alienation in Modern Society*, New York, Dell, 1962, un best-seller parmi les étudiants américains tout au long des années 1960.

1905 : davantage de lumière, davantage d'ombres

Pétersbourg est devenu en 1905 un centre industriel majeur, avec près de 200 000 ouvriers, dont plus de la moitié est venue de la campagne depuis 1890. Les descriptions des secteurs industriels de la ville ont pris une tournure inquiétante : « les usines entouraient la ville comme un anneau, enserrant le centre administratif-commercial dans leur étreinte[56] ». Depuis 1896, date d'une grève du textile remarquablement organisée et coordonnée, et touchant la ville entière, les ouvriers de Pétersbourg occupent une place importante sur la carte politique européenne.

Le dimanche 9 janvier 1905, une immense foule de ces ouvriers, 200 000 hommes, femmes et enfants, converge en masse depuis toutes les directions vers le centre-ville, déterminée à atteindre le palais où aboutissent toutes les perspectives de Pétersbourg. Ils sont menés par l'élégant et charismatique prêtre Gueorgui Gapone, un aumônier nommé par l'État à la sidérurgie Poutilov et l'organisateur de l'Assemblée des travailleurs des fabriques et usines de Saint-Pétersbourg. Les gens se présentent non-armés (le service d'ordre de Gapone a fouillé la foule et en a désarmé certains) et non-violents. Beaucoup brandissent des icônes et des portraits encadrés du tsar Nicolas II, et les foules chantent « Dieu sauve le tsar » tout au long du chemin. Le pope Gapone a supplié le tsar d'apparaître devant le peuple au Palais d'Hiver et de répondre à ses besoins, supplique qu'il porte inscrite sur un rouleau :

> SIRE – Nous, travailleurs et habitants de Saint-Pétersbourg de rangs et situations différents, nos femmes et nos enfants et nos vieux parents sans ressources, nous venons à Toi, Sire, en quête de vérité et de protection. Nous sommes devenus des mendiants ! nous avons été opprimés ; nous avons perdu le souffle ; nous ne sommes pas reconnus comme des êtres humains, mais traités en esclaves qui doivent endurer leur destin amer en silence. Nous l'avons enduré et sommes poussés de plus en plus loin dans les profondeurs de la pauvreté, de l'injustice et

56 Cité dans R. Zelnik, *op. cit.*, p. 60.

> de l'ignorance. Nous sommes à ce point étouffés par l'injustice et l'arbitraire que nous ne pouvons respirer. Sire ! Nous n'avons plus de forces ! Notre endurance touche à sa fin. Pour nous, le grand moment est arrivé où la mort vaut mieux que la continuation de tortures intolérables. Nous avons quitté notre travail et nous avons déclaré à nos maîtres que nous ne le reprendrions pas tant qu'ils n'auraient pas satisfait à nos demandes.

La pétition demande alors une journée de huit heures, un salaire minimum d'un rouble par jour, l'abolition des heures supplémentaires obligatoires et impayées, et la liberté pour les travailleurs de s'organiser. Mais ces premières demandes sont adressées essentiellement aux employeurs des travailleurs, et seulement indirectement au tsar lui-même. Suivent immédiatement, cependant, une série de revendications politiques radicales, que seul le tsar peut satisfaire : une assemblée constituante démocratiquement élue, « c'est la plus importante de nos requêtes ; tout le reste est basée sur elle, fondée en elle ; c'est […] le principal et le seul remède à nos maux douloureux » ; garanties de liberté d'expression, de presse et d'assemblée ; des procès en bonne et due forme ; un système de libre éducation pour tous ; pour finir, fin de la désastreuse guerre russo-japonaise. La pétition conclut ensuite :

> Ce sont, Sire, nos besoins principaux, pour lesquels nous sommes venus à Toi. Nous cherchons ici le dernier salut. Ne refuse pas l'assistance à Ton peuple. Rends-lui sa destinée en mains propres. Chasse de lui l'intolérable oppression des fonctionnaires. Détruis le mur entre Toi-même et Ton peuple, et laisse-le diriger le pays avec Toi-même. Si Tu jures de faire droit à ces requêtes, Tu rendras la Russie heureuse et célèbre, et Tu graveras Ton nom en nos cœurs et dans le cœur de nos descendants pour l'éternité. Si Tu refuses d'accéder à notre prière, nous mourrons ici sur cette place devant Ton palais. Nous n'avons nulle part où aller et aucun motif de nous en aller. Nous n'avons que deux voies : une conduisant à la liberté et au bonheur, l'autre, à la tombe […] Fais que nos vies soient un

> sacrifice pour la Russie qui souffre. Nous offrons ce sacrifice, non en renâclant, mais avec joie [57].

Le pope Gapone ne put jamais lire sa pétition au tsar : Nicolas et sa famille avaient quitté la capitale à la hâte et délégué à leurs fonctionnaires. Ceux-ci orchestrèrent une rencontre très différente de celle qu'espéraient les ouvriers. Alors que les gens s'approchaient du palais, des détachements de soldats, 20 000 en tout, fortement armés, les entourèrent, et firent ensuite feu à bout portant dans la foule. Personne n'a jamais su combien furent tués ce jour – le gouvernement reconnut 130 morts, nombre que des estimations raisonnables portent à 1 000 – mais tout le monde comprit immédiatement qu'un pan entier de l'histoire russe touchait brusquement à sa fin et qu'une révolution avait commencé.

Avec les événements du « Dimanche rouge », selon Bertram Wolfe, « des millions d'esprits primitifs passèrent brusquement du Moyen Âge au xx^e^ siècle. Par amour et par respect, les meilleurs d'entre eux étaient venus déposer leurs malheurs aux pieds du petit père le tsar. Les balles et le sang versé balayèrent tous les restes de crédulité et d'amour. Ils savaient désormais qu'ils n'avaient plus de père et qu'ils auraient à résoudre leurs problèmes eux-mêmes ». C'est ainsi que l'on comprend généralement le 9 janvier, et c'est généralement juste. Mais on se trompe quand on sous-estime l'évolution de la foule pétersbourgeoise *avant* le sang et les balles. Trotski, rendant compte de sa participation à la révolution de 1905, décrit la manifestation de Gapone comme « le premier acte de la révolution, […] l'affrontement

57 Il existe plusieurs versions de ce document, mais aucune n'est définitive. J'ai assemblé celle-ci à partir de B. Wolfe, *Lénine et Trotsky*, Paris, Éd. Sociales, 1951, p. 188–194, et de la version plus longue que l'on trouve chez S. Harcave, *First Blood. The Russian Revolution of 1905*, New York, Macmillan, 1964. Cf. aussi le témoignage fascinant de S. Schwarz, *The Russian Revolution of 1905*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 58–72, 268–284. Pour le contexte de 1905 : sur l'essor économique et industriel des années 1890, cf. A. Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, *op. cit.*, p. 124–133, et R. Portal, *op. cit.*, p. 824–843 ; sur les explosions politiques, T. von Laue, *op. cit.*, chapitres III et IV ; R. Pipes, *Social Democracy and the St. Petersburg Labor Movement. 1885–1897*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1963 ; A. Wildman, *The Making of a Workers' Revolution. Russian Social Democracy. 1891–1903*, Chicago, Chicago University Press, 1967.

dans la rue entre le prolétariat et la monarchie[58] ». Un tel affrontement, entre la rue et un dirigeant, ne saurait être l'œuvre d'esprits « primitifs » ou d'âmes enfantines ; c'est une idée qui exprime à la fois la modernité du peuple et sa maturité. La manifestation du 9 janvier est une forme de modernité qui naît du terreau caractéristique de Pétersbourg. Elle exprime les besoins les plus profonds et les ambivalences des gens ordinaires que cette ville a modelés : leur mélange volatile de déférence et de défiance, de dévotion ardente à leurs supérieurs et de dévotion également ardente à être eux-mêmes ; leur disposition à tout risquer, même leurs vies, pour obtenir une rencontre directe dans les rues, une rencontre à la fois personnelle et politique, par laquelle ils seront enfin – comme disait l'homme souterrain dans les années 1860, et comme la pétition de Gapone le répète à grande échelle en 1905 – « reconnus comme êtres humains ».

La contribution la plus originale et durable de Pétersbourg à la politique moderne naîtrait neuf mois plus tard : le soviet, ou conseil des travailleurs. Le soviet pétersbourgeois des députés des travailleurs fit irruption pratiquement du jour au lendemain au début d'octobre 1905. Il mourut jeune, avec la révolution de 1905, mais il ressurgit, d'abord à Pétersbourg, ensuite dans toute la Russie, au cours de 1917, l'année révolutionnaire. Il a inspiré les radicaux et les peuples opprimés du monde entier tout au long du xx^{e} siècle. Il est sanctifié par le nom même de l'URSS, même s'il est profané par la réalité de son État. Nombre de ceux qui se sont opposés à l'Union soviétique en Europe orientale, y compris ceux qui se révoltèrent contre elle en Hongrie, en Tchécoslovaquie et en Pologne, ont été inspirés par la vision de ce que pourrait être une vraie « société soviétique ». Trotski, l'une des forces vives de ce premier conseil de Pétersbourg, le décrivit comme « une organisation jouissant d'une autorité indiscutable, libre de toute tradition, qui grouperait du premier coup les multitudes disséminées et dépourvues de liaison ; cette organisation devait être un confluent pour tous les courants révolutionnaires à l'intérieur du prolétariat ; elle devait être capable d'initiative et se contrôler

58 B. Wolfe, *Lénine et Trotsky, op. cit.,* p. 194 ; L. Trotski, *op. cit.*, p. 223.

elle-même d'une manière automatique ; l'essentiel enfin, c'était de pouvoir la faire surgir dans les vingt-quatre heures[59]. »

Ce fut sans doute la forme de démocratie la plus radicalement participative depuis la Grèce ancienne. La description de Trotski, bien que quelque peu idéalisée, est juste en général – à une chose près. Trotski dit que le soviet de Pétersbourg était « libre de toute tradition ». Mais ce chapitre devrait montrer en quoi le soviet dérive de la tradition pétersbourgeoise, riche et vibrante, de politique personnelle, de politique des rencontres personnelles directes dans les rues et sur les places. Tous les gestes courageux et futiles des générations pétersbourgeoises d'employés ordinaires – « je vais te… / Mais s'enfuit tout à coup, / Courant à perdre haleine » – toutes les manifestations « ridicules et infantiles » des hommes souterrains de la *raznochintsy* reprennent ici, pour un instant, leur valeur.

Or, si 1905 à Pétersbourg est une année d'affrontements de rue et de fulgurants face-à-face, c'est aussi une année d'ambiguïtés et de mystères allant s'approfondissant, d'engrenages, de portes qui ne s'ouvrent que pour se refermer sur elles-mêmes avec fracas. Aucune figure n'est plus profondément ambiguë que le pope Gapone lui-même. Gapone, fils de paysans ukrainiens, bourlingueur intermittent et tolstoïen, monta en fait son syndicat à l'instigation de la police secrète. Zoubatov, le chef de sa section moscovite, avait imaginé organiser les ouvriers en syndicats modérés qui canaliseraient leur colère sur leurs employeurs, en la détournant du gouvernement ; son expérience fut baptisée le « socialisme de police ». Gapone fut une recrue ardente et brillante. Cependant, tout comme les critiques de Zoubatov l'avaient prévu, l'agent provocateur fut emporté par les besoins et l'énergie de ses ouvriers et s'employa à porter le mouvement bien au-delà des limites du décorum mis en place par la police. La foi naïve de Gapone dans le tsar – que ne partageaient pas ses supérieurs aguerris et cyniques – contribua à propulser la ville et la nation vers la confrontation désastreuse du 9 janvier.

Personne ne fut plus profondément choqué que Gapone par les événements du Dimanche rouge et personne, apparemment, ne

59 *Ibid.*, p. 99.

fut plus subitement enflammé de zèle révolutionnaire. Depuis la clandestinité, et ensuite depuis l'exil, il publia une série de manifestes explosifs. « Il n'y a plus de tsar ! », proclamait-il. Il en appela « aux bombes et à la dynamite, à la terreur individuelle et de masse – à tout ce qui peut contribuer à un soulèvement national ». Lénine rencontra Gapone à Genève (après que Plekhanov eut refusé de le voir) et fut fasciné par son radicalisme naïf et intensément religieux – beaucoup plus typique des masses russes, dirait plus tard Lénine, que son propre marxisme. Mais il encouragea le prêtre à lire et étudier, pour clarifier et solidifier sa pensée politique et surtout pour éviter d'être emporté par la flatterie et par la gloire instantanée.

Gapone, en venant à Genève, avait initialement espéré utiliser son prestige pour unifier toutes les forces révolutionnaires, mais fut bientôt accablé par leurs querelles et intrigues sectaires. Il embarqua alors pour Londres, où il fut adopté comme célébrité : les millionnaires l'invitèrent à leur table et les dames de la haute société l'adoraient. Il parvint à collecter pas mal d'argent, parce qu'il n'avait pas d'idées cohérentes ni de plan d'action. Après une tentative avortée de trafic d'armes, il se retrouva isolé et impuissant et, alors que la révolution perdait progressivement du terrain, il fut assailli par la dépression et le désespoir. Il retourna secrètement en Russie au début de 1906 – et chercha à réintégrer la police ! Il proposa de trahir n'importe qui pour d'extravagantes sommes d'argent ; mais Pinhas Rutenberg, l'un de ses plus proches camarades pendant et après janvier 1905 (et co-auteur de son manifeste) découvrit sa duplicité et le traduisit devant un tribunal secret de travailleurs, qui l'exécuta dans une maison isolée en Finlande, en avril 1906. Les masses révéraient encore Gapone et persistèrent pendant des années à croire qu'il avait été assassiné par la police [60]. Une histoire digne du Dostoïevski des moments les plus

60 Cf. B. Wolfe, *Lénine et Trotsky*, *op. cit.*, chapitre VII, sur le « Socialisme de police » et p. 218–222 sur Gapone après le 9 janvier, y compris sa rencontre avec Lénine ; S. Harcave, *op. cit.*, p. 24–25, 65–66, 94–95. Pour la résonance historique du « il n'y a plus de tsar ! », M. Cherniavsky, *op. cit.*, p. 191–192 et la totalité du chapitre qui suit. Un récit frappant de la fin de Gapone se trouve chez B. Nicolaevsky, *Aseff the Spy. Russian Terrorist and Police Stool*, New York, Doubleday, 1934, p. 137–148.

sombres : un homme souterrain qui ne sort à la lumière du jour pour un moment héroïque uniquement pour plonger à nouveau, d'autant plus profondément qu'il se débat davantage, jusqu'à finir par être enterré.

L'un des mystères persistants dans l'histoire de Gapone est le suivant : si la police et le ministre de l'Intérieur savaient ce qu'il était en train de faire pendant les semaines et les jours qui précédèrent le 9 janvier, pourquoi ne stoppèrent-ils pas la manifestation avant qu'elle ne pût commencer – par exemple, en arrêtant tous les organisateurs – ou n'encouragèrent-ils pas le gouvernement à faire un geste de conciliation qui contiendrait les travailleurs ? Certains historiens croient que la police avait relâché sa vigilance à la fin de 1904, faisant confiance à Gapone pour que les travailleurs se tiennent à carreau, sous-estimant sottement la versatilité de leur propre agent, comme celle des travailleurs sous sa direction. D'autres affirment au contraire que non seulement la police savait ce qui allait se passer le 9 janvier, mais elle voulait que cela se produise et encouragea de fait à la fois Gapone et le gouvernement à faire en sorte que cela se produise – parce qu'en contribuant à plonger le pays dans le chaos révolutionnaire, elle pourrait créer un prétexte et une atmosphère appropriés pour la répression et la réaction draconiennes qu'elle espérait déchaîner.

Cette image de la police tsariste pourrait sembler absurde et paranoïde s'il n'avait été prouvé avec certitude qu'elle avait financée entre 1902 et 1908 une vague de terrorisme politique. Une ramification secrète du parti populiste socialiste révolutionnaire, qui commit une série d'assassinats retentissants d'officiers supérieurs – sa plus éminente victime fut le grand-duc Serge, l'oncle du tsar et le gouverneur militaire de Moscou –, avait agi toute cette période, à l'insu des membres du parti, sous la direction d'un agent de police, Yevno Azév, dont les supérieurs connaissaient et approuvaient les agissements. Ce qui rend cette histoire particulièrement bizarre est que l'assassinat le plus spectaculaire que le groupe ait perpétré, et celui qui reçut le plus large assentiment populaire, fut dirigé contre son propre employeur, le très craint Viatcheslav Plehve, ministre de l'Intérieur du tsar, fonctionnaire chargé de la police secrète, l'homme sous les auspices

duquel le groupe avait été formé ! Entre les tentatives d'assassinat, Azév livra beaucoup de terroristes à la police ; en même temps, il remit d'autres agents de police aux mains des terroristes. Les activités d'Azév furent finalement démasquées en 1908, et toute la politique (et la mystique) du terrorisme fut irrémédiablement discréditée pour la gauche. Mais cela n'empêcha pas un autre agent de police, agissant encore sous couverture révolutionnaire, d'assassiner un autre ministre, Piotr Stolypine, à l'été 1911.

Azév, autre personnage digne de Dostoïevski, a été une source de fascination infinie pour qui a étudié la période de 1905. Mais personne n'a jamais démêlé ses remarquables machinations ou pénétré les profondeurs – s'il y en eut – de son être[61]. Or, le fait que ses initiatives meurtrières, censées paralyser le gouvernement et plonger le pays dans le chaos, émanèrent de l'intérieur du gouvernement lui-même, confirme un argument que j'ai avancé plus haut dans cet ouvrage : que le nihilisme des révolutionnaires modernes n'est que le

61 Cf. par exemple *ibid.* ; M. Florinsky, *Russia. A History and an Interpretation* (1947), New York, Macmillan, 1966, p. 1153–1154, 1166–1167, 1172, 1196, 1204 ; B. Wolfe, *Lénine, Trotsky, Staline*, Paris, Calmann-Lévy, 1951, p. 133–134 ; et le récit contemporain (1911) fascinant de Thomas Masaryk, dans son étude classique, *The Spirit of Russia*, t. I, *op. cit.*, p. 193–194 ; t. II, p. 299–300, 364–369, 454–458. Masaryk propose un commentaire étendu de la philosophie et de la vision du monde du terrorisme russe, et distingue le nihilisme et le caractère morose des contemporains d'Azév de l'idéalisme humaniste autosacrificiel de la génération *Zemlya y Volya*.

Masaryk est particulièrement intrigué par le lieutenant d'Azév, Boris Savinkov, qui, peu après son retrait (temporaire, ainsi qu'il apparut) du champ de bataille, publia deux romans qui recréent de manière frappante le monde intérieur des terroristes. Les romans, publiés sous le nom de V. Ropshin, et intitulés *Le Cheval blême* et *Ce qui ne fut pas*, firent sensation en Europe ; on les connaît pour avoir incité Lukács, Ernst Bloch et d'autres intellectuels centre-européens à prononcer leur « acte de foi » bolchevik. Cf. *The Spirit of Russia*, t. II, *op. cit.*, p. 375–377, 444–461, 474, 486, 529, 535, 546, 581. Cf. aussi le travail récent de M. Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, Paris, PUF, 1976, passim, et A. Arato, P. Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York, Continuum, 1979. Masaryk, comme Lukács quelques années plus tard, esquisse une comparaison extravagante entre Savinkov, Ivan Karamazov et le Faust de Goethe.

Aussi bien les bolcheviks que les mencheviks condamnèrent, en bons marxistes, le terrorisme de gauche, et déclarèrent que la police en était à l'origine. Par ailleurs, il faut noter que la police infiltrait également ses agents parmi leurs principaux dirigeants. Cf. B. Wolfe, *Lénine, Trotsky, Staline*, *op. cit.*, « Le cas de Roman Malinvosky », p. 221–255.

pâle reflet du nihilisme des forces de l'ordre. La seule chose qui soit claire au sujet d'Azév et des autres agents doubles et de leurs parrains officiels, est qu'ils ont créé de concert une atmosphère politique irrévocablement entourée de mystère, où chaque chose pouvait s'avérer l'opposé radical de ce qu'elle était, où existait un besoin désespéré d'action et où le sens de chaque action demeurait pourtant inéluctablement obscur. À partir de là, la réputation de Pétersbourg, ville spectrale et surréelle, devait se charger d'une immédiateté et d'une urgence nouvelles.

La Pétersbourg de Biély : le passeport pour les ombres

Cette réalité surréelle a inspiré *Pétersbourg*, le roman de Biély situé à l'apogée de la révolution de 1905, écrit et publié entre 1913 et 1916, revu en 1922. Ce roman n'a jamais pu trouver son public en URSS, et commence à peine à le faire aux États-Unis. Sa réputation se fonda pendant des années sur la vénération que lui portait l'avant-garde *émigrée* : Nabokov, par exemple, le tenait, avec l'*Ulysse* de Joyce, *La Métamorphose* de Kafka et *À la recherche du temps perdu* de Proust, pour « l'un des quatre grands chefs d'œuvre de la prose du XX^e^ siècle ». Un lecteur ignorant le russe ne peut apprécier sérieusement la prose de Biély, mais la traduction laisse clairement apparaître que le livre est un chef-d'œuvre, digne des meilleures traditions de la littérature moderne.

Un coup d'œil jeté au hasard à quelques pages dans le *Pétersbourg* de Biély, n'importe lesquelles, révélera qu'il s'agit évidemment, à tout niveau, d'une œuvre moderniste. Ce livre ne contient aucune voix narrative unifiée, contrairement à presque toute la littérature du XIX^e^ siècle, mais avance sans cesse par faux raccords, collages et montages. (En ce qui concerne la Russie, il est contemporain et cousin de Maïakovski et des futuristes en poésie, de Kandinsky et de Malevitch, de Chagall et Tatline en peinture et en arts visuels. Il anticipe Eisenstein, Rodtchenko et le constructivisme de quelques années.) Il consiste presque entièrement de fragments brisés et déchiquetés : fragments de la vie sociale et politique dans les rues, fragments de vies intérieures dans ces mêmes rues, sauts éblouissants des uns aux autres – comme

disait Baudelaire, des *soubresauts de conscience*. Ses plans visuels, comme ceux de la peinture cubiste et futuriste, sont brisés et tordus. Même la ponctuation de Biély a la bride sur le cou : des phrases s'interrompent au milieu de nulle part, alors que points, virgules, points d'interrogation et d'exclamation flottent seuls, au milieu de la page, perdus dans l'espace vide. Nous, les lecteurs, sommes constamment en déséquilibre ; nous devons lutter pied à pied avec chaque ligne pour saisir où nous sommes et ce qui se passe. Mais la qualité bizarre et chaotique du style de Biély n'est pas une fin en soi : Biély nous force à faire l'expérience éblouissante, mais mystifiante de l'atmosphère dans laquelle les gens de Pétersbourg étaient forcés de vivre en 1905 :

> Pétersbourg a une quatrième dimension, que les cartes n'indiquent pas […] Je disais que notre capitale, reprit la silhouette de sa voix volubile, appartient au pays des phantasmes. On n'a pas pris l'habitude d'en parler dans les guides et même le Baedeker est muet sur ce point. Le provincial qui n'est pas au courant n'aperçoit que l'administration visible : il n'a pas de passeport pour le Pétersbourg des ombres… [62]

Ces images tracent une carte du roman lui-même en quatre dimensions, un guide du voyageur et un passeport pour les ombres. Mais cela signifie que *Pétersbourg* est tout autant une œuvre réaliste que moderniste. Son triomphe montre comment le réalisme, que ce soit en littérature ou dans la pensée moderne, doit évoluer en modernisme afin de saisir les réalités toujours plus confuses de la vie moderne qui vont se déployant, se fragmentant, se décomposant [63].

62 A. Biély, *Pétersbourg* (1916), Lausanne, Éd. de l'Âge d'Homme, 1967.

63 Donald Fanger mentionne avec finesse le *Pétersbourg* de Biély dans « The City of Russian Modernist Fiction » in M. Bradbury, J. McFarlane (dir.), *Modernism*, New York, Penguin, 1976, p. 467–480. Sur le thème biélyien omniprésent de « l'ombre » et sa pertinence politique, cf. L. Dolezel, « The Visible and the Invisible Petersburg » in *Russian Literature*, vol. VII, 1979, p. 465–490.
Pour des considérations générales, dans le volume *Modernism* cité plus haut, cf. les essais intéressants d'E. Lampert, « Modernism in Russia, 1893–1917 » et G. M. Hyde, « Russian Futurism » et « The Poetry of the City » ; le recueil dirigé par G. Gibian et H. W. Tjalsma, *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde. 1890–1930*, Ithaca, Cornell University Press, 1976 et Robert C. Williams, *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde. 1905–1925*, Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1977.

Si *Pétersbourg* est une œuvre moderniste, et réaliste, c'est aussi un roman traditionnel, de tradition pétersbourgeoise. Chaque page est imprégnée des traditions accumulées par l'histoire, la littérature et le folklore de la ville. Des personnages réels et imaginaires – Pierre le Grand et ses divers successeurs, Pouchkine, son employé et son cavalier de bronze, des manteaux et des nez gogoliens, des hommes superflus et des Hamlet russes, doubles et diables, tsars assassins et assassins de tsars, les Décembristes, l'homme souterrain, Anna Karénine, Raskolnikov, avec divers Perses, Mongols, le Hollandais Volant et bien d'autres – non seulement hantent les esprits des personnages de Biély, mais se matérialisent vraiment dans les rues de la ville. Il semble parfois que le livre s'apprête à couler sous le poids de la tradition pétersbourgeoise ; à d'autres moments, qu'il va exploser sous les pressions croissantes de cette tradition. Mais les problèmes qu'il subit se posent également à la ville : les citoyens de Pétersbourg eux-mêmes explosent, écrasés par le poids et l'intensité des traditions de leur ville – y compris les traditions de rébellion.

Les personnages principaux de Biély sont les suivants : Apollon Apollonovitch Ableukhov, un officier supérieur impérial, vaguement calqué sur Konstantin Pobedonostsev, ultraréactionnaire glacial et sinistre, idéologue d'une extrême-droite *fin de siècle*, orchestrateur de pogroms ; son fils Nicolas, beau, languide, imaginatif et faible, un jeune homme appartenant à la tradition de l'homme de trop, qui tour à tour se morfond et médite dans sa chambre et se montre sous des accoutrements bizarres qui surprennent la haute société et distribue des articles sur la destruction de toutes les valeurs ; Alexandre Doudkine, un intellectuel *raznochinets*, pauvre et ascétique, membre de l'underground révolutionnaire ; et le mystérieux Lippantchenko, un agent double vaguement calqué sur Azév (qui utilisa Liptchenko comme un de ses pseudonymes), dont la vicieuse machination sert de fil rouge à l'histoire de Biély ; et finalement, bouillonnante et tourbillonnante autour d'eux, les poussant et les retenant tous, la ville de Pétersbourg elle-même.

La Perspective Nevski est toujours, en 1905, mystérieuse et charmante, et suscite encore une réaction lyrique :

> Le soir, des ténèbres flamboyantes inondent la perspective. Au milieu, s'alignent régulièrement dans la hauteur les pommes des lumières électriques. Sur les côtés, joue l'éclat changeant des enseignes ; ici jaillissent soudain des rubis de feu ; là-bas jaillissent des émeraudes. L'instant d'après, les rubis sont là-bas, les émeraudes ici.

Et la Perspective Nevski reste, comme à l'époque de Dostoïevski et de Gogol, la ligne de communication de Pétersbourg. Mais maintenant, en 1905, de nouveaux messages sont transmis. Ils viennent essentiellement de la classe ouvrière de la ville, consciente d'elle-même et intensément active :

> Pétersbourg est entourée d'un anneau d'usines, hérissés de cheminées. Un grouillant essaim humain s'écoule chaque matin vers les fabriques : et la banlieue est toute fourmillante À cette époque [octobre 1905] toutes les usines s'agitaient terriblement. Les ouvriers devenaient des quidams bavards ; entre leurs mains circulaient le browning et quelque chose d'autre encore.
>
> L'agitation qui avait enserré Pétersbourg dans son anneau gagnait peu à peu le centre de la capitale. Elle s'empara d'abord des Îles, elle enjamba le pont de la Fonderie et le pont Nicolas, sur la perspective Nevski circulait le mille-pattes humain ; seulement la composition du mille-pattes n'était plus la même et l'observateur pouvait déjà noter l'apparition du bonnet de poils noirs venu des plaines ensanglantées de Mandchourie [soldats démobilisés de la guerre russo-japonaise]. Le pourcentage de hauts-de-forme avait fortement baissé ; déjà on entendait les cris alarmants des gamins antigouvernementaux qui couraient à perdre haleine de la gare jusqu'à l'Amirauté en brandissant leurs sales petites brochures.

Maintenant aussi, l'on peut entendre sur la Perspective Nevski le plus étrange des sons, un vague bourdonnement, impossible à repérer, « cette même note obsédante : "Ouh-ouh, ouh-ouh" […] Mais qu'était-ce donc que ce son ? Il cachait une signification encore absolument neuve. » Et « il atteignait à une force et une intensité rares » à l'automne 1905. C'est une image riche et complexe ; mais elle pointe

aussi vers « l'autre monde » de la classe ouvrière de Pétersbourg, qui, maintenant, en 1905, est déterminée à s'affirmer elle-même dans « ce monde », le monde des perspectives et des palais au centre de la ville et de l'État. « Ne laissez pas échapper de leurs îles ces foules d'ombres », exhorte le sénateur Ableukhov, à l'adresse de lui-même et du gouvernement ; mais en 1905, un tel cri du cœur est inutile.

Voyons comment Biély situe ses personnages dans ce paysage. Sa première scène dramatique est une version de ce que j'ai appelé la scène primitive de Pétersbourg : la rencontre de l'officier et de l'employé, entre la bourgeoisie et la *raznochintsy*, sur la Perspective Nevski. La façon dont Biély expose cette scène archétypique montre très clairement à quel point la vie de Pétersbourg a changé depuis l'époque de l'homme souterrain. Le sénateur Ableukhov, nous dit-on, aime la Perspective Nevski :

> L'inspiration venait au sénateur quand le cube bien laqué de son coupé traversait la ligne de la Nevski : défilait la numération des maisons, se mouvait la circulation ; là-bas, loin, bien loin, par temps clair, on voyait étinceler la flèche dorée de l'Amirauté, les nuages, le rayon pourpre du couchant.

Mais nous découvrons qu'il l'aime d'une manière particulière. Il aime les formes géométriques abstraites de la Perspective. « Simplicité et harmonie marquaient son goût. Plus que tout, il aimait cette perspective rectiligne ; elle évoquait pour lui l'écoulement du temps entre deux points de l'existence » – mais il ne peut supporter les personnes réelles qui la peuplent. Donc, dans sa voiture, « bercé sur les coussins de satin », il est soulagé que « quatre parois perpendiculaires l'isolaient de la fange de la voie publique ; elles le séparaient aussi des gens et des couvertures rouges et humides de ces misérables revues dont les premiers vendeurs étaient postés à ce carrefour ».

Nous voyons ici la bureaucratie tsariste dans sa dernière phase, essayant d'oublier son obscurantisme passé pour développer le pays selon des méthodes et des idées rationnelles. Mais ce rationalisme est malheureusement suspendu dans un vide : il tourne court, faute de toute tentative de comprendre rationnellement les myriades d'individus qui occupent son vaste espace rectilinéaire. Protégé du « grouillant

essaim humain » de la Perspective Nevski, le sénateur se met à penser aux « Îles », site des usines de Pétersbourg et de son prolétariat le plus concentré, et conclut que ces îles, il fallait les « écraser ». Se berçant de cette pensée, il se laisse aller à la rêverie, à des rhapsodies cosmiques de perspectives rectilinéaires « se coupant et se recoupant, multipliant surfaces et cubes s'élargissent en mondes innombrables ».

Alors que le sénateur flotte rêveusement,

> Soudain…
>
> Son visage se plisse et se crispe dans un tic ; les yeux entourés d'un cerne bleuâtre sont révulsés. Les mains se portent en avant. Le buste se cabre en arrière et le haut-de-forme heurte la paroi et tombe sur les genoux […]
>
> En contemplant le flot des silhouettes, Apollon Apollonovitch les assimilait à des points brillants : l'un de ces points, quittant son orbite, s'avança à une vitesse vertigineuse, et prit la forme d'une boule énorme et pourpre.

Nous sommes presque aussi gravement choqués que le sénateur lui-même : que s'est-il passé ? Lui a-t-on tiré dessus ? Son cocher a-t-il été frappé par une bombe ? Est-il mourant ? Nous découvrons en fait, pour notre soulagement comique, que rien de cela n'est arrivé. La seule chose qui a eu lieu est la suivante :

> Pris dans le torrent des fiacres, le coupé s'arrêta à un carrefour ; le torrent des plébéiens [*raznochintsy*] se heurta au coupé et dissipa l'illusion d'Apollon Apollonovitch qui, dans sa course rapide dans la perspective Nevski, se croyait à des milliards de lieues du mille-pattes humain.

À ce point, alors qu'il est coincé dans la circulation, « au milieu des chapeaux melon, il vit surgir de coin une paire d'yeux : et ces yeux exprimaient quelque chose d'intolérable : ils avaient reconnu le sénateur et, de fureur, ils s'écarquillèrent, s'allumèrent, étincelèrent ».

Le plus frappant dans cette rencontre, en particulier quand on la compare aux rencontres précédentes dans la rue pétersbourgeoise, est que la classe dominante soit sur la défensive. Cet officier supérieur redoute, recroquevillé, les yeux d'un obscur *raznochinets*, d'un plébéien, comme si l'autre pouvait le tuer d'un regard. Il est vrai

cependant que dans l'ambiance de 1905, les officiers impériaux sont de bonnes raisons de craindre qu'on attente à leur vie, et particulièrement de la part de leur propre police. Ableukhov, comme nombre de ses homologues de la vie réelle, va au-delà de la peur rationnelle : il semble croire que tout contact avec ses sujets, ne fût-ce que du seul regard, lui serait fatal. Bien que les Ableukhov soient toujours les maîtres de la Russie, ils savent la précarité de leur pouvoir et de leur autorité. C'est pourquoi le sénateur dans sa voiture sur la Perspective Nevski se sent aussi vulnérable que ce pauvre employé, M. Goliadkine, un demi-siècle plus tôt, en proie au regard fatal de n'importe quel piéton mal intentionné.

Même si le sénateur se recroqueville face aux yeux de ce *raznochinets*, il a le sentiment obscur de les avoir croisés quelque part. En effet, se souvient-il aussitôt avec horreur, il les a vus dans sa propre maison. Car son fils Nicolas a précisément adopté les personnes et s'est adonné aux expériences que son père redoute le plus. Il a quitté le marbre froid de sa maison de maître pour errer dans les rues de Pétersbourg, les tavernes sordides, les caves souterraines, en quête d'un « autre monde » plus vibrant et authentique que le sien. Il y a rencontré Doudkine, un prisonnier politique plusieurs fois évadé – il est connu comme « l'Insaisissable » – qui vit en se cachant dans un taudis misérable de l'île Vasilevsky. Doudkine, qui introduit Nicolas dans le milieu révolutionnaire, représente un mélange instable et hautement explosif de toutes les traditions révolutionnaires de Pétersbourg et de toutes ses traditions d'hommes souterrains. Il est visité dans sa masure non seulement par des révolutionnaires et des agents de police – doubles et triples – mais par des visions hallucinées du diable et du bronze de Pierre le Grand, qui lui accorde une bénédiction paternelle.

Doudkine et Nicolas deviennent amis ; ils s'égarent en d'interminables évocations de leurs expériences extracorporelles et de leur angoisse existentielle. Ici, enfin, nous assistons à une sorte d'intimité et de réciprocité, étrange mais réelle, entre un officier et un employé de Pétersbourg. Mais ce succès modeste ouvre la voie au désastre, puisque même si Nicolas découvre un révolutionnaire authentique, lui-même est découvert par un révolutionnaire faux et monstrueux,

Lippantchenko. Celui-ci, qui, souvenons-nous, travaille secrètement pour la police, exploite la colère, la culpabilité et la faiblesse intérieure du jeune homme, le troublant au point que ce dernier accepte d'assassiner son père au moyen d'une bombe qu'il devra poser dans leur maison. Cette bombe, installée dans une conserve de sardines, a été conçue pour exploser vingt-quatre heures après son armement. Alors que les existences d'une dizaine de personnages désespérés se déploient simultanément, en même temps que la révolution qui les étreint tous (et, encore plus fermement, ses ennemis), nous pensons au tic-tac de la bombe dans le bureau du sénateur, et son mouvement inexorable donne à ce roman immensément complexe une unité de temps et d'action précise et effrayante.

Il est impossible ici de faire davantage que de sonder ponctuellement le texte de *Pétersbourg* à certains endroits choisis de manière arbitraire, afin d'explorer la riche interaction qui s'y déploie entre la population de la ville et son paysage, au moment où ces gens et ce paysage urbain connaissent simultanément un bouleversement radical, qui les précipite dans l'inconnu. Prenons une scène au milieu du livre, quand Nicolas se dédit intérieurement de l'accord qu'il a passé, et manque pourtant de courage pour l'annuler. (La bombe tictaque, bien sûr.) Il se dirige vers les îles en quête de Doudkine, afin de lui hurler de manière hystérique son mépris d'avoir forcé un homme à commettre un acte aussi ignoble. Mais il s'avère que Doudkine ne sait rien du complot et est aussi horrifié que lui. Doudkine est peut-être encore plus profondément bouleversé : d'abord, parce que le crime est monstrueux en soi – il peut bien être un nihiliste métaphysique, mais, insiste-t-il, il fait la part des choses dans la vie concrète ; secundo, parce que le complot de parricide montre que le parti est utilisé et trahi, afin de causer sa perte en tant que force politique, ou alors, que, sans qu'il l'ait remarqué, le parti est devenu hideusement cynique et corrompu du jour au lendemain ; enfin, et cela est souligné par le nom de code de l'agent qui a donné son ordre terrible à Nicolas, « Incognito » –, cela suggère que Doudkine ne sait vraiment pas ce qui se passe dans un mouvement auquel il a consacré toute son existence et en dehors duquel il n'a aucune existence. La révélation de Nicolas

non seulement menace son sens des convenances, mais met en pièce son sens de la réalité. Les deux hommes titubent ensemble, délirants, sur le pont Nicolaevski, piétinant au milieu des ruines d'un monde qu'ils croyaient partager :

> – Incognito !… votre camarade au Parti !… Qu'est-ce qui vous étonne ?… Qu'y a-t-il d'étonnant ?
>
> – Mais je peux vous l'assurer : il n'y a pas d'Incognito dans le Parti.
>
> – Comment ? Pas d'Incognito dans le Parti !
>
> – Parlez donc plus bas !… Non, il n'y en a pas…
>
> – Ça fait trois mois que je reçois des messages…
>
> – Mais de qui ?
>
> – De lui…
>
> Ils se fixèrent longuement de leurs yeux écarquillés ; l'un d'eux, lentement, baissa la tête, pris d'effroi ; on vit briller dans de l'autre une faible lueur d'espoir […]
>
> – Je vous assure, parole d'honneur, que je ne suis pour rien dans cette affaire.
>
> Nicolas Apollonovitch fut d'abord incrédule :
>
> – Eh bien alors, qu'est-ce que tout ça veut dire ?

Arrivés là, alors qu'ils traversent la Neva, le paysage devient lui-même suggestif : les deux hommes écoutent ces suggestions et se les approprient. Ils prennent des directions différentes, mais toutes deux lugubres :

> – Eh bien alors, qu'est-ce que tout ça veut dire ?
>
> Et son regard vide s'enfonça dans l'axe de la rue : comme la rue avait changé ! […]
>
> Le vent de la côte s'engouffrait : s'éparpillaient les dernières feuilles et Alexandre Ivanovitch Doudkine savait tout par cœur :
>
> Ils viendront, ils viendront les jours sanglants remplis d'effroi !
>
> Et après tout s'effondrera ! O tournez, tourbillonnez jours ultimes !

Pour Nicolas, ce monde tombe en ruine, perd sa couleur et son éclat, s'enfonce dans l'entropie. Pour Doudkine, il explose, précipité en une collision apocalyptique. Pour tous deux, cependant, la dérive conduit

à la mort et ils se retrouvent ici, le pauvre *raznochinets* et le fils de l'officier supérieur, unis dans leur sentiment de passivité condamnée, aussi impuissants que des feuilles mortes dans la tempête. Pour tous deux, le déclin de 1905 présage la mort de tous les espoirs qu'a portés cette année révolutionnaire. Et pourtant ils doivent tenir bon, face à une crise plus sévère que jamais – alors que la minuterie tictaque – pour sauver ce qui peut l'être d'honneur et de vie.

Mais alors, pendant qu'ils passent le Palais d'Hiver et s'engagent sur la Perspective Nevski, le dynamisme de la rue les frappe d'une force hallucinatoire :

> La rue roulait à leur rencontre des masses noires d'hommes : des milliers de chapeaux melon déferlaient ; déferlaient aussi les hauts-de-forme luisants ; ici et là moutonnait la tache blanche d'une plume d'autruche.
>
> De partout surgissaient des nez.
>
> Nez en bec d'aigle, nez querelleurs de coq, nez camards de canard, nez en trompette de poulette, etc., etc. Nez verdâtres, nez verts, nez rouges. Déferlement absurde, hâtif, énorme.
>
> – Ainsi, par conséquent, vous supposez qu'une erreur s'est glissée quelque part ? […]
>
> Doudkine s'arrache à la contemplation des nez.
>
> – Ce n'est pas une erreur mais un charlatanisme ignoble. Cette absurdité a été machinée dans un but précis : plonger le Parti dans le chaos.
>
> – Alors, aidez-moi !
>
> – Nous sommes bafoués de façon inadmissible, interrompit Doudkine : il n'y a dans tout ça que des ragots et des cauchemars !

Les chapeaux et nez flottants constituent une merveilleuse touche gogolienne – et depuis *Le Nez* et *La Perspective Nevski* de Gogol, composent une part essentielle du folklore comique de Pétersbourg. Maintenant, cependant, dans l'atmosphère hautement chargée d'octobre 1905, les images traditionnelles prennent un sens nouveau et menaçant : des balles et des projectiles volant vers Doudkine et Nicolas ; signes de ce que les gens se disloquent à la fois émotivement,

comme ces deux hommes, et physiquement, comme soufflés par des bombes. La Perspective leur envoie à la figure davantage encore de significations : les gens de Pétersbourg se transformant en animaux et en oiseaux, des foules humaines retombant en nuée d'insectes ; les formes humaines se dissolvant en taches de couleurs pures – « verdâtres, verts, rouges » –, comme cela se produit au moment où écrit Biély, dans l'avant-garde des années 1910. Doudkine prend la main de Nicolas et jure d'élucider le mystère qu'il n'a pas même commencé à comprendre – et, alors qu'il se dresse en tremblant, son monde se dégrade encore plus radicalement, évoluant vers une sorte de sécrétion primale :

> Les épaules formaient une masse visqueuse qui s'écoulait lentement ; l'épaule d'Alexandre Ivanovich se colla à la masse et, pour ainsi dire, s'englua. Il suivit son épaule capricieuse, se conformant ainsi aux lois de l'indivisibilité du corps. Et il se retrouva projeté sur la Perspective Nevski, grain de caviar perdu dans la masse noire qui s'écoulait lentement.
>
> Caviar…
>
> Les corps happés par la perspective Nevski se fondent en un grand corps ; chacun devient un grain de la masse du caviar tartiné sur les trottoirs. La pensée individuelle de Doudkine s'englua dans l'activité cérébrale de l'énorme mille-pattes qui parcourait la perspective […]
>
> La masse était formée d'anneaux articulés et chaque anneau était un tronc humain.
>
> Point d'hommes sur la perspective Nevski ! Mais un myriapode rampant et hurlant.
>
> L'espace humide déversait une cacophonie de vois, une cacophonie de mots ; et tous ces mots, après s'être emmêlés, s'assemblaient en une phrase.
>
> Cette phrase paraissait absurde ; elle s'élevait au-dessus de la perspective Nevski et stagnait, nuage noir d'ineptie.
>
> Courroucée par ces inepties, de temps à autre, la Néva s'enflait, hurlait et se débattait entre ses quais de granit massif.

Depuis Gogol, la Perspective Nevski a été décrite comme un catalyseur et une ligne de communication, portant les fantasmes d'autres mondes et d'autres modes de vie. Biély nous fait sentir comment, au cours de cette année d'espoirs radicaux et de réalités atroces, elle vient donner naissance à une nouvelle surréalité : une vision réflexive, celle d'un marais originel dans lequel l'individu moderne angoissé peut se fondre et se confondre, oublier sa personnalité et sa politique, et se noyer.

Biély ne permet cependant pas à Doudkine de se noyer : Nicolas le poursuit et le sort du courant où il s'était presque perdu. « Comprenez-vous, répétait Nicolas Apollonovitch, me comprenez-vous, Alexandre Ivanovitch… Dans la boîte de conserve, reprit Nicolas Apollonovitch, il y a une sorte de vie qui grouillait » – on ne sait dire si ce trait humour noir doit être attribué à Nicolas ou à Biély, « le mécanisme faisait un étrange tic-tac… » Doudkine, encore à moitié immergé dans le marais de la Perspective Nevski, n'a d'abord pas la moindre idée de ce que Nicolas veut dire. Mais lorsqu'il entend que Nicolas a enclenché la bombe, il lance les mains au ciel et hurle : « Qu'avez-vous fait ! Vite il faut la jeter dans le fleuve ! »

La rencontre et la scène pourraient facilement finir ici. Or, Biély a appris de Dostoïevski l'art de construire des scènes avec une série apparemment infinie de points culminants et de fins, des scènes qui, alors que les personnages et le lecteur semblent prêts à conclure, les forcent à aller encore et toujours plus loin, à une cadence frénétique. De plus, et c'est tout aussi important, Biély veut résolument nous montrer que les scènes réelles de Pétersbourg en 1905 ne trouvent pas leur conclusion là où on attendrait logiquement qu'elles le fassent. Si la rencontre entre Nicolas et Doudkine finissait ici, cela conduirait non seulement à une résolution dramatique, mais à une résolution humaine. Mais ni Pétersbourg ni *Pétersbourg* ne se rendent sans combattre.

La scène se poursuit, alors même que la bombe tictaque, par une nouvelle transformation que subit tout à coup Nicolas. Il commence à parler de la bombe de manière presque affectueuse, comme d'un sujet humain :

> Je l'ai mise en marche. Elle faisait la morte… Alors j'ai tourné la clé et voilà qu'elle s'est mise à renifler comme un animal à moitié endormi… […] Elle me faisait la nique. […] Se permettre ainsi de me chantonner son tic-tac !

Finalement, confesse-t-il avec ravissement, « La bombe, c'est moi, avec un tic-tac dans le ventre. » Ce lyrisme bizarre déroute le lecteur et nous force à douter sérieusement de la santé mentale de Nicolas. Pour Doudkine, cependant, le monologue de Nicolas prend une tournure fatale : c'est un autre marais imaginaire où il peut sombrer, pour se laver de la terreur qui lui colle à la peau. Les deux hommes se lancent dans un courant de conscience et de libre association sur leur sujet favori – et ultime terrain commun –, le sentiment de désespoir existentiel. Nicolas livre une interminable (et, au passage, désopilante) narration de ses sensations de néant :

> À l'emplacement des organes des sens mes perceptions approchaient le zéro ; ou plutôt quelque chose qui n'était même pas zéro, mais « zéro moins epsilon », moins cinq par exemple.

Doudkine joue le rôle d'un mélange de gourou métaphysique et de psychanalyste, orientant Nicolas à la fois vers diverses théories mystiques et les particularités de son enfance. Après plusieurs pages semblables, tous deux sont joyeusement perdus, ce qu'ils souhaitent apparemment être.

Finalement, cependant, Doudkine s'élève au-dessus du marais qu'ils partagent, et tente de mettre les effusions lyriques de Nicolas en perspective :

> – Nicolas Appollonovitch, vous avez passé votre vie sur Kant, enfermé dans une pièce à l'air confiné. Et voilà qu'une rafale de vent s'est abattue sur vous : vous avez tendu l'oreille et dans la rafale, c'est vous-même que vous avez entendu. Vos états psychologiques sont bien connus et ils constituent même un objet d'observation…
>
> – Où ça ?
>
> – Dans la littérature, la poésie, en psychiatrie, dans les sciences occultes.
>
> Doudkine eut un sourire pour l'ignorance de ce brillant esprit scholastique.

Doudkine livre ici un commentaire extrêmement important, qui pourrait aisément nous échapper parmi les feux d'artifices rhétoriques et intellectuels, mais qui illumine la stratégie d'ensemble et la signification de *Pétersbourg*, et qui indique ce que Biély estime être la finalité de la littérature et la pensée modernes. Doudkine dit :

> – Bien sûr, un moderniste appellera cela la sensation du gouffre ; autrement dit, il recherchera pour cette sensation symbolique une image correspondante.
>
> – Une allégorie, en somme…
>
> – Ne confondez pas allégorie et symbole : l'allégorie est un symbole devenu littérature courante. Par exemple, la signification habituellement donnée à votre « hors de soi ». Symbole est le terme juste pour désigner ce que vous avez vécu penché sur la boîte à sardines.

Doudkine, parlant certainement ici pour Biély, propose une interprétation du modernisme, brillante et irréfutable. Avant tout, le modernisme s'intéresse aux impulsions dangereuses qu'on nomme « sensation du gouffre ». Ensuite, l'imagination moderniste s'enracine dans des images plutôt que dans des abstractions ; ses symboles sont directs, particuliers, immédiats, concrets. Enfin, il s'attache essentiellement à l'exploration des contextes humains – psychologiques, éthiques et politiques – d'où proviennent les sensations du gouffre. Ainsi, le modernisme cherche à se frayer un chemin dans le gouffre, mais aussi une sortie, ou plutôt un *passage*. La profondeur de l'abîme de Nicolas, lui dit Doudkine, est ce qu'il a « vécu penché sur la boîte à sardines » ; il trouvera son salut hors du gouffre s'il peut « la jeter au plus vite dans la Néva et tout reviendrait à sa place ». La sortie de ce labyrinthe dans lequel son esprit s'est enfermé – la seule issue – sera de faire ce qui est juste moralement, psychologiquement et politiquement.

> D'ailleurs, qu'avons-nous à rester plantés ici, bavards que nous sommes… Il vous faut rentrer chez vous… et jeter la boîte à sardines dans le fleuve ; ensuite ne bougez plus de chez vous, ne mettez pas le nez dehors, car il est probable qu'on vous file. Prenez du bromure : vous êtes terriblement fatigué… Ou plutôt,

> mieux vaut sans bromure… Ceux qui abusent du bromure deviennent incapables de quoi que ce soit… Quant à moi, il est temps que je parte, je cours régler votre affaire.
>
> Doudkine se glissa dans le torrent des chapeaux melon, se retourna déjà emporté par le torrent et lança :
>
> – Et la boîte à sardines, dans le fleuve !
>
> Son épaule s'englua aux autres épaules. Il fut entraîné furieusement par le myriapode sans tête.

Voici un homme qui a traversé le gouffre, et en est ressorti. La seconde disparition de Doudkine dans la foule de la Perspective Nevski est radicalement différente de la première. Auparavant, il cherchait à noyer sa conscience ; à présent, il veut s'en servir afin de découvrir cet « Incognito » qui a piégé Nicolas et l'arrêter. Jusque-là, la Perspective Nevski était un symbole d'oubli, un marais dans lequel pouvait sombrer le moi désespéré ; c'est désormais une source d'énergie, un câble électrique le long duquel le moi renouvelé et nouvellement actif peut se mouvoir quand vient le moment de foncer.

Les quelques scènes sur lesquelles je me suis concentré ne donnent qu'un aperçu de l'immense richesse et de la profondeur de *Pétersbourg*. Et la fin relativement heureuse de la scène ci-dessus est loin de la conclusion du livre. Il nous faudra traverser encore bien des actions et des réactions, des complexités et des contradictions, des révélations et des mystifications, des labyrinthes dans les labyrinthes, des éruptions internes et externes – ce que Mandelstam appelait le « chaud balbutiement des seules digressions et du délire de l'influenza pétersbourgeoise » – avant que l'histoire ne s'achève. Nicolas échouera à extraire la bombe de la maison, elle explosera, le sénateur ne sera pas tué, mais la vie du père et celle du fils voleront en éclats. Doudkine découvrira la trahison de Lippantchenko et le tuera ; on le découvrira, le matin suivant, fou, juché sur le cadavre nu et sanglant de l'agent, figé dans la pose de Pierre le Grand chevauchant son cheval de bronze. La Perspective Nevski elle-même, et son myriapode humain, connaîtront d'autres bouleversements et métamorphoses spectaculaires avant que la révolution ne se délite. Mais il y a une raison pour s'arrêter à cet endroit. La rencontre entre Nicolas et Doudkine, qui

commença par la mystification, l'hystérie et la terreur, a évolué dialectiquement vers une réelle épiphanie et un triomphe humain ; et le modernisme se révèle en être la clé. Le modernisme, ainsi que Biély le décrit ici, montre aux hommes modernes comment ils peuvent rester intègres au milieu d'une mer de futilité et d'absurdité qui menace d'engloutir leurs villes et leurs esprits. Ainsi le modernisme de Biély se révèle-t-il une forme d'humanisme. C'est même une sorte d'optimisme : il souligne que, finalement, l'homme moderne peut se sauver lui-même ainsi que le monde, s'il rassemble assez de connaissance de soi et de courage pour jeter au loin la bombe parricide.

Dans les années 1980, on ne juge généralement pas les œuvres d'art modernistes à l'aune de leur fidélité à une quelconque « vie réelle ». Or, lorsque nous croisons une œuvre aussi profondément imbibée de réalité historique que *Pétersbourg*, si intensément engagée dans cette réalité et décidée à faire la lumière sur ses ombres, il nous faut prêter une attention particulière là où l'œuvre s'éloigne nettement de la réalité au sein de laquelle elle évolue. En fait, comme je l'ai dit, il y a étonnamment peu de points de divergence dans le roman de Biély. Mais un point me semble exiger un commentaire particulier : Pétersbourg était-elle réellement aussi chaotique et mystérieuse que le suggère *Pétersbourg*, en cette année révolutionnaire 1905 ? On pourrait dire qu'octobre 1905, quand se déroule le roman, est l'un des rares moments limpides de toute l'histoire de Pétersbourg. Tout au long de 1905, d'abord à Pétersbourg, mais bientôt dans toute la Russie, des millions de gens se déversaient dans les rues de la ville et les places des villages pour affronter l'autocratie de la manière la plus claire possible. Lors du Dimanche rouge, le gouvernement ne se fit que trop clairement comprendre des gens qui l'affrontaient. Dans les quelques mois qui suivirent, des millions de travailleurs se mirent en grève contre l'autocratie – souvent avec l'appui de leurs patrons, qui payaient leurs salaires alors qu'ils manifestaient et luttaient. Pendant ce temps, des millions de paysans s'emparaient des terres qu'ils avaient labourées, et brûlaient les demeures de leurs seigneurs ; de nombreuses unités de soldats et de marins se mutinèrent (on

se souvient particulièrement du cuirassé Potemkine) ; les classes moyennes et les professions libérales se joignirent à l'action ; les étudiants quittèrent leurs écoles en un joyeux flot de soutien, alors que les professeurs ouvraient leurs universités aux travailleurs et à leur cause.

En octobre, tout l'empire était pris dans la grève générale – on l'appela « la Grande grève de toute la Russie ». Le tsar Nicolas voulut faire appel à l'armée pour écraser le soulèvement ; mais ses généraux et ministres l'avertirent qu'il n'y avait aucune garantie que les soldats obéiraient, et que, même s'ils le faisaient, il était impossible d'écraser des millions de personnes en révolte. À ce moment, le dos au mur, Nicolas publia son Manifeste d'octobre, qui proclamait la liberté d'expression et de réunion, et promettait le suffrage universel, le gouvernement par une assemblée représentative et un fonctionnement judiciaire régulier. Le Manifeste d'octobre sema la confusion parmi le mouvement révolutionnaire, donna toute latitude au gouvernement pour étouffer les foyers insurrectionnels majeurs et permit à l'autocratie de se tirer d'affaire pour une décennie de plus. Les promesses du tsar étaient fausses, bien entendu, mais il faudrait du temps pour que les gens s'en rendent compte. Pendant ce temps, cependant, la séquence des événements, depuis le Dimanche rouge jusqu'à la fin d'octobre, fit ressortir les structures et les contradictions de la vie pétersbourgeoise avec une remarquable clarté ; ce fut l'une des rares années de l'histoire de Pétersbourg où les ombres *perdirent* le contrôle, où les réalités humaines ouvertes s'emparèrent et tinrent les rues[64].

Biély pourrait bien avoir accepté cette description de la situation à Pétersbourg en 1905. Il aurait pourtant souligné comment, très vite après les « journées de la "liberté" » d'octobre, les travailleurs comme

64 S. Harcave, *op. cit.*, p. 168–262, offre le récit le plus clair des journées d'octobre et de la suite ; p. 195–196 pour le manifeste du Tsar d'octobre 1917. Mais le *1905* de Trotski est particulièrement frappant et éclairant sur le point culminant de la révolution et le début de sa fin. Le discours de Trotski du 18 octobre et certains de ses articles de presse fournissent une analyse incisive du Manifeste d'octobre, où, comme il dit, « Nous avons tout… et nous n'avons rien. » Mais Trotski était aussi l'un des premiers révolutionnaires à prendre conscience de ce que les masses russes devraient le découvrir par elles-mêmes et que la révolution était finie jusqu'à ce qu'elles y parvinssent – et cela pouvait leur prendre des années.

les intellectuels furent jetés dans la confusion et le doute dévorant ; comment le gouvernement devint plus évasif et énigmatique que jamais – même pour ses propres ministres, qui se trouvaient autant plongés dans l'obscurité que l'homme de la rue en matière de politique intérieure ; et comment, au milieu de tout cela, les Azév s'imposèrent et reprirent une fois de plus les perspectives de Pétersbourg. Du point de vue de 1913–1916, quand *Pétersbourg* fut écrit, la clarté éblouissante de 1905 pouvait sembler n'être qu'un rêve pétersbourgeois de plus, séducteur et trompeur.

Il vaut la peine de relever ici une objection réaliste supplémentaire à *Pétersbourg*. Malgré toute la portée panoramique du livre, il n'approche jamais les travailleurs qui constituent une part si importante du « myriapode » urbain et qui sont le moteur de la révolution de 1905. Une telle objection se comprend : les travailleurs de Biély tendent effectivement à demeurer, comme le dit le sénateur Ableukhov, des ombres provenant des îles. Et cependant, si l'on compare *Pétersbourg* avec son seul concurrent sérieux parmi toute la littérature sur 1905, *La Mère* de Gorki (1907), il est clair que les silhouettes ténébreuses et les paysages urbains spectraux de Biély sont beaucoup plus réels et vivants que les héros prolétariens « positifs » de Gorki, qui ne sont pas du tout des êtres de chair et d'os, mais plutôt des figurines et caricatures néotchernychevskiennes[65]. On pourrait dire aussi que l'héroïsme de Doudkine est non seulement plus authentique que celui des modèles de Gorki, mais aussi plus « positif » : l'action décisive signifie beaucoup plus pour lui, parce qu'il y a pour lui beaucoup plus de choses contre lesquelles lutter, à la fois autour de lui et à l'intérieur de lui-même, avant de se décider à faire ce qu'il a à faire.

Il y aurait bien davantage à dire de la Pétersbourg de Biély et je ne doute pas qu'on en dira beaucoup plus dans une génération. J'ai essayé de montrer en quoi ce livre est à la fois une exploration de l'échec de la première révolution russe et une expression de sa

65 R. Mathewson, *op. cit.*, p. 172, affirme que le traitement de la révolution chez Gorki est beaucoup plus profond dans des romans comme *La Maison Artamonov* (1927), Bruxelles, Aden, 2011 et dans des pièces où il décrit son impact sur les intellectuels non révolutionnaires et non héroïques, ainsi que sur la bourgeoisie.

créativité et de son succès durable. *Pétersbourg* exploite une grande tradition culturelle XIXe siècle suivant un modernisme du XXe, d'une façon plus pertinente et puissante que jamais aujourd'hui, au milieu du chaos, de la promesse et de du mystère de la vie personnelle et politique, qui se prolongent dans les rues de notre siècle.

Mandelstam : le mot bienheureux, le mot insensé

« Si donc Pétersbourg n'est pas la capitale, Pétersbourg n'existe pas. Il paraît seulement exister. » Même au moment où Biély écrivait cela, Pétersbourg avait en quelque sorte cessé d'exister : Nicolas II l'avait transformée du jour au lendemain en Pétrograd – un nom purement russe, disait-il – au milieu de l'hystérie nationaliste d'août 1914. Pour ceux qui pouvaient être sensibles aux symboles, c'était de mauvais augure, l'autocratie refermant brutalement la fenêtre sur l'Occident, mais aussi, peut-être inconsciemment, s'enfermant derrière la porte. En un an, la prophétie de Biély s'accomplirait d'une manière bien plus profonde : Pétersbourg connaîtrerait son apothéose – comme scène et origine de deux révolutions – et sa perte. En mars 1918, avec les armées allemandes entourant la ville sur trois côtés, le nouveau gouvernement bolchevik partit à Moscou, à 700 kilomètres au sud. Brutalement et presque incidemment, l'ère pétersbourgeoise russe était révolue, le second âge moscovite venait de commencer.

Quelle part de Pétersbourg survécut sous le nouveau régime moscovite ? On mit l'accent plus fortement que jamais sur la tendance au développement économique et industriel qui existait sous Pierre – tout en insistant, à la manière de Pierre encore, sur l'industrie lourde et le matériel militaire, tout cela en asservissant impitoyablement les masses et en demeurant résolument sourd à toute forme de bonheur humain que la modernisation pût apporter[66]. Pierre fut célébré à l'envi pour sa capacité à mettre la Russie en mouvement à nouveau, à la pousser et presser pour rattraper l'Occident. Bien sûr, Pierre avait déjà connu une longue carrière de héros révolutionnaire, si

66 A. Gerschenkron, dans *Economic Backwardness in Historical Perspective*, *op. cit.*, p. 124–133, inscrit le développement communiste et les politiques d'industrialisation dans le contexte de la tradition russe fondée par Pierre le Grand.

l'on remonte à Bélinsky et à l'opposition radicale à Nicolas I^er^. Biély développa ce thème lorsqu'il envoya le Cavalier de bronze de Falconet (et de Pouchkine) rendre une visite nocturne à Doudkine et le bénir comme un fils.

L'apothéose la plus mémorable de Pierre en révolutionnaire eut lieu dans le film de Poudovkine, *Les Derniers Jours de Saint-Pétersbourg* (1927), dans lequel, à travers un brillant usage du montage, le Cavalier de bronze apparaissait comme partie intégrante des forces bolchéviques, montant à l'assaut du Palais d'Hiver. D'autre part, le régime despotique, inquisitorial, fratricide, hystériquement xénophobe et anti-occidental qui, en une décennie, parvint à s'imposer à Moscou, frappa nombre de gens, y compris Sergueï Eisenstein, comme un retour à la capitale d'Ivan le Terrible. « La culture de l'ère stalinienne, déclare James Billington, semble plus intiment liée à l'ancienne Moscovie qu'avec le radicalisme pétersbourgeois, même à ses périodes les plus brutales […] Avec Staline au Kremlin, Moscou prit enfin sa revanche sur Pétersbourg, cherchant à se débarrasser de l'agitation réformiste et du cosmopolitisme critique que cette "fenêtre sur l'Occident" a toujours symbolisé[67]. »

L'histoire soviétique aurait-elle tourné différemment si Pétersbourg était resté son point focal ? Probablement pas tant que ça. Mais il vaut la peine de souligner que Pétersbourg en 1917 abritait la population urbaine la plus fortement consciente et la plus indépendante du monde. Des historiens récents ont mis en évidence que, contrairement aux prétentions de l'hagiographie soviétique, Lénine et les bolcheviks ne créèrent ni même ne dirigèrent le mouvement révolutionnaire de masse à Pétersbourg ; ils repérèrent la dynamique et le potentiel de ce mouvement spontané, se cramponnèrent à lui et parvinrent au pouvoir juchés sur son dos[68]. Lorsque les bolcheviks

67 J. Billington, *op. cit.*, p. 534–536.

68 Cf. le travail de Leopold Haimson, Marc Ferro, Alexander Rabinowitch et autres. À mesure que leur travail est assimilé et se poursuit, nous accumulons de plus en plus de connaissances et nous élaborons une perspective dans laquelle l'histoire de Pétersbourg en 1917, l'ultime idylle et la tragédie de la ville, peut être saisie dans sa pleine profondeur. Peut-être la prochaine génération parviendra-t-elle finalement à raconter cette histoire de manière adéquate.

consolidèrent leur emprise et supprimèrent toute initiative populaire spontanée après 1921, ils étaient loin de la ville et de la population qui les avait amenés là où ils étaient – une ville et un peuple qui auraient pu leur faire face et de leur demander des comptes. Un gouvernement siégeant à Pétersbourg aurait de toute façon eu bien plus de mal à renvoyer les masses actives et audacieuses de Pétersbourg à la passivité impuissante de l'ancien régime tsariste.

Aucun écrivain ne fut plus obsédé qu'Ossip Mandelstam par la disparition de Pétersbourg, ou plus déterminé à évoquer et honorer ce qui fut perdu. Mandelstam, né en 1891, tué dans l'un des camps staliniens en 1938, a été élevé au cours de la décennie écoulée au rang des grands poètes modernes. Il est en même temps un écrivain profondément traditionnel, dans la tradition pétersbourgeoise – une tradition, comme j'ai essayé de le montrer, qui est dès le départ typiquement moderne, mais moderne d'une façon tordue, déformée, surréelle. Mandelstam adorait et proclamait le modernisme de Pétersbourg, au moment historique où Moscou dictait et imposait son propre mode de modernité, censée rendre obsolètes toutes les traditions de Pétersbourg.

Tout au long de sa vie, Mandelstam s'identifia lui-même, ainsi que le sentiment qu'il avait de sa propre destinée, à Pétersbourg et au sort changeant de la ville. Dans ses poèmes de jeunesse d'avant la Première Guerre mondiale, comme « L'Amirauté » [48, 1913] [69], Pétersbourg apparaît de façon remarquable comme une ville méditerranéenne, parfois hellène, semblable à Athènes et Venise, mourant lentement et vivant pourtant éternellement, annonçant des formes artistiques intemporelles et des valeurs humanistes universelles. Très vite, cependant, alors que Pétersbourg est frappée par la guerre, la révolution, la guerre civile, la terreur, la famine, l'image que donne Mandelstam de sa propre ville et de lui-même devient plus sombre et angoissée. Dans le poème 101, écrit en 1918,

69 Les poèmes de Mandelstam, la plupart du temps sans titre, sont numérotés selon l'édition russe standard, dirigée par Gleb Struve et Boris Filippov, et publiée à New York entre 1964 et 1969.

Dans le vide effrayant la flamme vagabonde.
Une étoile peut-elle ainsi pâlir ?
Étoile transparente, Ô ! flamme vagabonde,
Ton frère, Pétropol, va mourir

Des rêves terrestres se consument là-haut –
Étoile verte à l'instant de pâlir,
Si tu es une étoile – le frère du ciel et de l'eau,
Ton frère, Pétropol, va mourir.

Un monstrueux vaisseau dans le vide effrayant
S'envole, et voici ses ailes s'ouvrir.
Étoile verte, en son splendide dénuement
Ton frère, Pétropol, va mourir.

Le printemps transparent de la sombre Néva
S'est écrasé. De l'immortalité coule la cire.
Si tu es une étoile, Pétropol, ta ville,
Ton frère, Pétropol va mourir[70].

Deux ans plus tard, dans le poème 118 :

À Pétersbourg nous nous retrouverons
Comme si le soleil y fût de nos mains inhumé,
Et pour la première fois nous dirons
Le mot bienheureux, le mot insensé.
Dans la nuit soviétique, noir velours,
Dans le velours du vide universel
Des femmes bienheureuses les chers yeux chantent toujours,
S'épanouissent les fleurs immortelles.

Le « mot bienheureux, le mot insensé » est certainement « Pétersbourg » lui-même, qui a été vidé de sa signification par le « velours du vide universel » de la nuit soviétique. Mais quelque part dans la Pétersbourg inexistante, il se pourrait que, par la mémoire et l'art, on retrouve le soleil inhumé.

70 O. Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 73.

L'identification de Mandelstam avec Pétersbourg est aussi profonde et complexe que celle de Dostoïevski ; elle a la richesse de l'identification de Baudelaire avec Paris, de Dickens avec Londres, de Whitman avec New York. Il est impossible ici de faire davantage que de se concentrer sur quelques points d'identité. Le thème qui se développe le plus clairement parmi ceux que nous avons explorés ici, et qui nous donnera la meilleure conclusion à ce chapitre, est la représentation par le poète du « petit homme » de Pétersbourg. Nous avons retracé les métamorphoses de cette figure dans la littérature, chez Pouchkine, Gogol, Tchernychevski, Dostoïevski et Biély, mais aussi en politique, dans les manifestations ridicules et infantiles qui commencent sur la place Kazan en 1876 et atteignent le Palais d'Hiver en 1905. Le « petit homme » de Pétersbourg est toujours une victime. Au cours du XIX^e^ siècle, cependant, il devient, comme j'ai essayé de le montrer, une victime toujours plus courageuse, active, intransigeante ; quand il tombe, ce qui lui arrive forcément, il continue à se battre pour ses droits. Ce petit homme est toujours à la fois une figure étrange et subversive. Ce qui le rend encore plus étrange et subversif dans l'œuvre de Mandelstam est son apparition dans un contexte soviétique, c'est-à-dire après une révolution que lui et ses semblables ont censément remportée, dans un ordre nouveau où il jouit censément de tous les droits et de la dignité auxquels un homme peut prétendre. « Oserais-je livrer à la calomnie », se demande Mandelstam, « ce superbe serment à la classe ouvrière / serment qui fait couler tant de larmes ? » [140, « 1^er^ janvier 1924 »]. « Est-ce pour cela que les roturiers [*raznochintsy*] / Ont battu leurs semelles craquelées, pour qu'*à présent tu les trahisses* ? » [260, « Minuit dans Moscou », 1932] [71]. Le radicalisme de Mandelstam est là, lorsqu'il persiste à dire, même au milieu de l'élan de modernisation révolutionnaire de la Moscou soviétique, que les structures et oppositions de base de la

71 La veuve de Mandelstam souligna particulièrement ce que son mari et d'elle-même devait à cette tradition dans son livre *Contre tout espoir*, Paris, Gallimard, p. 221–223 ; cf. p. 182–194 pour une comparaison entre Mandelstam, « l'homme ordinaire » de Pétersbourg, et Pasternak, « l'aristocrate » de Moscou.

Pétersbourg tsariste sont toujours intactes – le petit homme face à un ordre politique et social géant et brutal.

Mandelstam capture de la plus saisissante façon le drame et l'agonie du petit homme postrévolutionnaire dans son court roman de 1928, *Le Timbre égyptien*[72]. En lisant cette œuvre aujourd'hui, nous sommes stupéfiés qu'il ait traversé intact la censure soviétique. Il y a à cela plusieurs raisons possibles. Avant tout, le livre a pour cadre l'été 1917, dans l'intervalle entre les révolutions de février et d'octobre, de telle sorte qu'un censeur charitable pouvait penser que la force critique de l'œuvre n'était pas dirigée contre les bolcheviks, mais contre le gouvernement de Kerenski, renversé par ceux-ci. Deuxièmement, il y avait le style de Mandelstam, plein de juxtapositions et disjonctions ironiques, tour à tour saugrenu, vaguement menaçant et désespérément intense :

> C'était l'été Kerensky et le gouvernement de nouilles tenait ses séances.
>
> Tout était prêt pour un grand cotillon. À un certain moment, il sembla que les citoyens resteraient pour toujours ainsi, comme des chats ornés de rubans.
>
> Mais les Aïsors, les cireurs de bottes commençaient déjà à s'agiter comme des corneilles avant une éclipse et chez les dentistes il n'y avait plus beaucoup de dents en or.
>
> […]
>
> L'Aurore aux doigts de rose a cassé ses rayons de couleur. Ils gisent aujourd'hui comme de jeunes oiseaux, avec des becs béants et vides. Cependant, tout absolument me semble contenir les arrhes de mon délire favori en prose.
>
> Connaissez-vous cet état ? C'est comme si tous les objets avaient la fièvre ; ils semblent excités joyeusement et malades en même temps : les bagarres dans les rues, les affiches qui se desquament, les pianos qui se pressent en foule au garde-meubles comme un troupeau intelligent et sans guide, né pour des extases de sonates et pour l'eau bouillie…

72 O. Mandelstam, *Le Timbre égyptien* (1927–1928), Paris, Le Bruit du Temps, 2009.

Peut-être qu'un censeur stupide n'avait pas la moindre idée de ce dont parlait Mandelstam et heureusement ne s'en soucia pas. Ou peut-être qu'un gentil censeur, reconnaissant les signes du modernisme de Pétersbourg, conclut à ce que son caractère insaisissable le prémunissait de sa nature explosive, que les quelques lecteurs susceptibles d'être à la hauteur des exigences de Mandelstam ne seraient pas susceptibles de porter leurs revendications dans la rue.

« Notre vie est un roman, sans intrigue et sans héros, écrit Mandelstam, fait de vide et de verre, du chaud balbutiement des seules digressions et du délire de l'influenza pétersbourgeoise. » En fait, son histoire a une intrigue et un héros. En même temps, il prend soin de les saturer, et presque de les noyer dans un flot de détails pétersbourgeois : histoire, géographie, maisons, rues, chambres, sons, odeurs, légendes et folklore, gens – la famille et les amis de Mandelstam et les figures de son enfance. Ce courant de nostalgie pétersbourgeoise fait office de puissante force digressive, parce qu'il est fascinant et, comme tel, magnifiquement réalisé. *Le Timbre égyptien* est particulièrement évocateur de la riche vie musicale de la ville et – ce qui est plus original dans la tradition de Pétersbourg – de la vie de ses 100 000 Juifs, de « petits hommes » par excellence, tailleurs, couturiers et marchands de cuir (comme le père de Mandelstam), horlogers, professeurs de musique et courtiers d'assurances, rêvant en sirotant leur thé dans leurs petites boutiques ou dans des cafés du ghetto (« La mémoire est une jeune Juive malade qui la nuit quitte en secret la maison de ses parents et gagne la gare Nicolas : peut-être se trouvera-t-il quelqu'un pour l'enlever »), qui confèrent à la ville une si grande partie de chaleur et de sa vitalité.

Ce qui donne au flot mémoriel de Mandelstam un pathos particulier et un caractère particulièrement poignant est qu'à la fin des années vingt, tant de choses qu'il évoque avaient disparu : les boutiques étaient vides, les vitrines condamnées, les meubles jetés ou brûlés comme bois de chauffe pendant les hivers désastreux de la guerre civile, les gens éparpillés ou morts – Pétersbourg perdit deux tiers de sa population pendant la guerre civile et ne commencerait à se remettre du choc qu'une décennie plus tard. Même les rues avaient été

emportées par le vent : la Perspective Kamenny-Ostrovsky, où le héros de Mandesltam vivait en 1917 (et où le héros de Tchernychevski avait jeté le notable dans la boue un demi-siècle auparavant), était devenue, alors qu'il écrivait en 1928 – il ne le mentionne pas, mais on peut le trouver sur les cartes de l'époque comme sur celles d'aujourd'hui –, la rue de l'Aube rouge. Pétersbourg, patrie de tant de générations de rêveurs, était devenue elle-même un rêve.

L'histoire de Mandelstam a un héros :

> Il existait à Pétersbourg un petit homme en souliers vernis, méprisé par les concierges et les femmes. Il s'appelait Parnok. Dès le début du printemps, il se précipitait dans la rue et trottinait sur les trottoirs encore mouillés, avec ses petits sabots de mouton.

L'histoire de Parnok commence presque comme un conte de fées, et ce petit héros est doté d'une nature éthérée.

> Dès l'enfance il s'attachait à toute chose futile, faisant un événement du bruit de tramway de la vie, et dès qu'il eut des désirs amoureux, il essaya d'expliquer cela aux femmes, mais elles ne le comprirent pas ; aussi, pour se venger, ne leur parla-t-il plus que dans un langage grotesque et ampoulé de coquecigrue et sur des sujets élevés de pure philosophie.

Cette « âme craintive, amoureuse des concerts et appartenant au paradis rouge framboise des contrebasses et des bourdons » est un Juif, mais aussi, dans son imagination, un Hellène ; son rêve le plus cher serait d'obtenir un petit poste diplomatique à l'ambassade russe en Grèce, où il servirait de traducteur et d'interprète entre deux mondes ; mais il est pessimiste, car il sait qu'il lui manque la généalogie appropriée.

Parnok serait heureux qu'on le laisse s'adonner à ses rêves pétersbourgeois – comme, semble-t-il, Mandelstam lui-même –, mais Pétersbourg ne le laissera pas faire. Alors qu'il est assis dans le fauteuil du dentiste par un beau matin d'été et qu'il contemple par la fenêtre la rue Gorokhovaya, il découvre avec horreur ce qui ressemble à une foule prête au lynchage dans la rue. On comprend que quelqu'un a

été attrapé volant une montre. La foule emmène le coupable en une solennelle procession : ils vont le noyer dans le canal Fontanka.

> Dire qu'elle n'avait pas de visage ? Non, le visage était là ; quoique dans la foule les visages n'ont aucune importance : il n'y a que les nuques et les oreilles qui aient une vie indépendante. Ainsi avançaient les épaules, portemanteaux rembourrés d'ouate, des jaquettes de marchés aux puces abondamment saupoudrées de pellicules, des nuques irritables et des oreilles canines.

La fragmentation des gens selon la dynamique de la rue est un thème familier du modernisme de Pétersbourg. Nous l'avons rencontré pour la première fois dans *La Perspective Nevski* de Gogol ; il est renouvelé au xx^e^ siècle par Biély, Blok et Maïakovski, par les peintres cubistes et futuristes et par Eisenstein dans *Octobre*, son idylle pétersbourgeoise de 1927. Mandelstam adapte cette expérience visuelle moderniste, mais lui donne une dimension morale qui a fait défaut jusqu'ici. Alors que Parnok voit la rue en mouvement, celle-ci déshumanise les gens qui la peuplent, ou plutôt leur offre l'opportunité de se déshumaniser eux-mêmes, de se dépouiller de leur visage et, dès lors, de toute responsabilité personnelle. Les visages et personnes sont submergés par « l'ordre terrible qui tenait la foule enchaînée ». Parnok est certain que quiconque affronterait cette foule ou aiderait cet homme « se trouverait dans de beaux draps, serait lui-même déclaré suspect, hors-la-loi, serait happé dans le carré vide ». Or, il bondit de son perchoir au-dessus de la rue – « Et Parnok, pareil à une toupie, descendit l'escalier édenté et dépourvu de concierge, abandonnant le dentiste ahuri auprès de la fraise qui pendait comme un cobra endormi » – et plonge au milieu de la foule. « Parnok courait, battant le pavé de ses sabots de mouton, ses souliers vernis », tentant frénétiquement d'attirer l'attention et d'interrompre le mouvement de la populace. Mais il échoue à produire le moindre effet sur la foule – qui sait s'il est seulement remarqué ? – et, en même temps, éprouve de manière très vive la ressemblance entre ce condamné et lui-même :

> Fini de te promener, mon bonhomme, dans la ruelle Chtcherbakoff, fini de cracher sur les mauvaises boucheries tartares, fini de t'attraper les rampes des tramways, fini de te rendre à Gatchina chez l'ami Serijka, d'aller aux bains publics et au cirque Ciniselli, tu as vécu, mon bonhomme – assez !

Quelque chose submerge Pétersbourg ; Parnok ne comprend pas ce que c'est, mais cela le terrifie. « L'innombrable nuage de sauterelles humaines arrivé d'on ne sait où avait noirci les rives de Fontanka », où ils sont venus voir tuer un homme. « Pétersbourg s'était proclamé Néron et était aussi dégoûtant que s'il mangeait un potage de mouches écrasées. » Ici, comme dans la Pétersbourg de Biély, la ville magnifique s'est muée en une horde d'insectes, assassins et victimes confondues. De nouveau, l'imagerie biologique de Mandelstam revêt une force politique : tout se passe comme si l'ascension révolutionnaire du peuple avait précipité son déclin moral ; à peine devenu souverain, il rejoue les chapitres les plus sombres de l'histoire de la souveraineté. Et l'homme de la rue pétersbourgeois archétypique est devenu un étranger, sinon un fugitif (« il y a des gens qui, sans qu'on puisse dire pourquoi, ne plaisent pas à la foule ») dans sa propre ville natale, précisément au moment où les hommes de la rue de cette ville sont censés avoir pris les commandes.

Il y a encore deux courtes phases dans cette scène. Parnok essaie désespérément de trouver un téléphone pour alerter quelqu'un du gouvernement. Au xx^{e} siècle, après tout, les mass medias électroniques servent de médiation entre les individus et l'État. Il trouve finalement un téléphone – pour se retrouver plus perdu encore qu'auparavant : « Il téléphonait de la pharmacie, il téléphonait au poste de police, téléphonait au gouvernement, à l'État qui était disparu, qui s'était endormi comme une carpe. » Les médias électroniques peuvent parfois faciliter la communication, mais ils peuvent aussi la bloquer avec une efficacité toute neuve : il est maintenant possible à l'État de ne pas répondre, d'être plus évasif que jamais, de laisser ses sujets, comme le K. de Kafka, appeler éternellement sans jamais recevoir de réponse. « Il aurait pu avec tout autant de succès téléphoner à Prosperine ou Perséphone chez lesquelles le téléphone n'était pas encore installé. »

Alors qu'il cherche de l'aide, Parnok fait une rencontre bizarre qui le plonge et nous plonge à nouveau dans les profondeurs du passé pétersbourgeois.

> À l'angle du Voznessensky apparut le capitaine Kryzanowski en personne, avec sa moustache pommadée. Il portait une capote de soldat, mais il avait son sabre et d'un air désinvolte glissait à l'oreille de sa dame des tendresses de garde à cheval.

Cette figure pompeuse sort tout droit du monde de Nicolas I^er^, de Gogol et de Dostoïevski. Son apparition en 1917 semble d'abord bizarre ; cependant, « Parnok s'élança vers lui, comme son meilleur ami, le suppliant de sortir son arme ». Mais tout cela en vain : « Je respecte le moment, prononça froidement le capitaine cagneux, mais je vous prie de m'excuser, je suis avec une dame. » Il n'approuve ni ne désapprouve le meurtre qui se prépare autour de lui ; il est appelé par des devoirs supérieurs. « Et s'emparant adroitement de sa compagne, il fit sonner ses éperons et disparut dans un café. »

Qui est le capitaine Krzyzanowski ? Il est la figure la plus surréelle du *Timbre égyptien* et pourtant, nous le verrons, la clé de son argument politique réel. La brève description de Mandelstam en fait simultanément un symbole de toute la stupidité et la brutalité archétypiques de la vieille classe des officiers et l'ennemi archétypique du petit homme de Pétersbourg. La révolution de 1917 devrait l'avoir liquidé, ou au moins l'avoir relégué au sous-sol. Et pourtant il manifeste ses qualités traditionnelles plus fièrement que jamais. Alors que Parnok est informé par une lavandière, « ce Monsieur n'a dû se cacher que pendant trois jours et après les soldats » – dans la nouvelle armée démocratique révolutionnaire – « les soldats l'ont eux-mêmes élu au Comité du Régiment et l'ont porté en triomphe ». Ainsi, comme on le voit, la révolution de février 1917 ne s'est pas débarrassée de la classe dominante traditionnelle, mais n'a fait que la pousser dans ses retranchements et la doter d'une légitimité démocratique. Il n'y a de fait rien ici à quoi un communiste soviétique puisse objecter sérieusement ; en effet, les bolcheviks diraient que la Révolution d'octobre visait précisément de se débarrasser pour de bon de cette sorte de gens. (Telles pourraient avoir été les réflexions du censeur

qui a laissé passer l'histoire de Mandelstam.) Mais Mandelstam va plus loin. Il s'avère, dans ce qui apparaît d'abord comme une nouvelle péripétie surréelle, que le capitaine convoite les vêtements de Parnok : il veut ses chemises, ses sous-vêtements, son manteau. De plus, tout le monde dans l'histoire est d'avis qu'il y a droit. À la fin – et l'histoire finit avec lui :

> À vingt et une heure trente, le ci-devant capitaine Kryzanowski s'avisa de prendre l'express de Moscou. Il rangea dans sa valise les meilleures chemises et la queue-de-morue de Parnok. Celle-ci repliant sous elle ses nageoires s'accommoda particulièrement de cette valise (elle n'y prit aucun faux pli), comme un folâtre dauphin de cheviotte auquel l'apparentaient sa coupe et la jeunesse de son âme […]
>
> À Moscou, il descendit au Select Hotel – un très bel hôtel dans la Petite Loubianka où on lui donna une chambre qui était un ancien local de commerce transformé, aérée par une grande baie très chic, au lieu de l'ancienne vitre, que le soleil chauffait d'une façon inouïe.

Quel sens prennent ces histoires gogoliennes en 1928 ? Pourquoi l'officier devrait-il convoiter les vêtements du petit homme, et pourquoi devrait-il les emporter à Moscou ? En fait, si nous plaçons cet épisode dans le contexte de la politique et la culture soviétiques, les réponses sont presque outrageusement simples. Depuis 1918, Moscou est devenu le nouveau quartier général d'une nouvelle élite soviétique (le Select Hotel), protégée et parfois dirigée par une police secrète redoutée qui opère depuis la Loubianka – où, six ans plus tard, Mandelstam lui-même sera interrogé et détenu. Cette nouvelle classe dirigeante des années 1920 revendique l'héritage de la fraternité pétersbourgeoise entre petits hommes et des intellectuels *raznochintsy* (les vêtements de Parnok), mais exsude toute la grossière et suffisante brutalité de la vieille caste dirigeante pétersbourgeoise, celle des officiers et de la police du tsar.

Parce que Mandelstam se préoccupe si fortement des petits hommes pathétiques mais nobles de Pétersbourg, il se consacre à la préservation de leur mémoire, menacée par les apparatchiks de

Moscou qui se veulent se l'approprier pour légitimer leur pouvoir. Considérons ce passage, remarquable par l'intensité de son sentiment, où Mandelstam décrit les racines pétersbourgeoises de Parnok. Cela commence avec Parnok se lamentant, parce qu'il n'obtiendra probablement jamais cet emploi en Grèce, à cause de son manque de noble « parenté » (ou du moins chrétienne). Ici, le narrateur fait irruption dans le flux de conscience de Parnok pour lui rappeler, ainsi qu'à nous, combien ses ancêtres sont nobles :

> Ah non ! avec cela pour toute parenté on n'ira pas loin ? Mais comment donc ? N'a-t-il pas une généalogie ? Excusez un peu, il en a une. Et le capitaine Goliadkine ? Et ces assesseurs de collège auxquels « le Bon Dieu aurait dû octroyer un peu plus d'esprit et d'argent », tous ces gens auxquels on faisait redescendre l'escalier et qu'on couvrait d'outrages au milieu du siècle dernier, tous marmotteurs emmitouflés dans des pèlerines, aux mains revêtues de gants usés par le lessivage, tout ce monde qui ne vit pas mais se contente de peupler, rue Sadovaïa ou rue Podiatcheskaïa, des maisons bâties en tablettes de chocolat durcies comme la pierre et de marmotter entre ses dents : « Comment est-ce possible ? Sans le sou, avec un diplôme supérieur ? »

Il est urgent pour Mandelstam de clarifier le lignage de Parnok parce que les hommes qui se promènent dans ses habits sont précisément ceux qui ont chassé tous les petits hommes de Pétersbourg de la Perspective Nevski au XIX^e^ siècle et qui sont prêts à les noyer dans le Fontanka ou à les torturer aujourd'hui à la Loubianka. Ce travail de démasquage est un élément essentiel dans la vie de Mandelstam : « Il suffit d'enlever sa pellicule à l'air pétersbourgeois pour que soit mise à nu sa couche secrète […] on découvrira quelque chose de tout à fait inattendu. » Cette vocation est une source de fierté, mais aussi d'effroi : « Mais la plume qui enlèvera cette pellicule est comme la petite cuiller d'un docteur contaminé par des peaux de diphtériques ; il vaut mieux ne pas y toucher. » Peu avant la fin de la nouvelle, Mandelstam se met en garde lui-même, prophétiquement : « Détruisez votre manuscrit. » Mais il ne parvient pas à finir sur cette note :

> Détruisez votre manuscrit, mais gardez ce que par ennui, par maladresse et comme en rêve vous avez tracé dans les marges. Ces créations secondaires et involontaires de votre fantaisie ne seront pas perdues au monde, mais prendront place à des pupitres obscurs, comme les troisièmes violons de l'Opéra Marie, et par gratitude envers leur auteur attaqueront de suite l'ouverture de la « Léonore » ou de l'« Egmont » de Beethoven.

Mandelstam affirme sa foi dans ce que le rêve de l'éclat de Pétersbourg adoptera une vie propre, qu'il engendrera sa propre musique passionnée – une musique d'ouvertures, de commencements – à partir des ombres de la lumière perdue et déformée de la ville.

Deux ans après *Le Timbre égyptien*, Staline fermement installé au pouvoir à Moscou et la terreur étant en cours, Mandelstam retourna dans sa ville natale avec sa femme Nadejda, espérant s'y installer pour de bon. Alors qu'il attendait de la police l'autorisation d'y vivre et de travailler, il écrivit l'un de ses poèmes les plus bouleversants [221] sur les changements que lui-même et sa ville avaient traversés :

LENINGRAD

Je suis revenu dans ma ville familière jusqu'aux sanglots,
Jusqu'aux ganglions de l'enfance, jusqu'aux nervures
sous la peau.

Tu es de retour, avale donc d'un trait
L'huile de foie de morue des lanternes de Leningrad
sur les quais !

Le petit jour de décembre, reconnais-le bien vite
Au jaune d'œuf dissous dans le goudron sinistre.

Pétersbourg ! je ne veux pas encore mourir :
De mes téléphones, tu as les numéros.

Pétersbourg ! J'ai les adresses d'autrefois
Où je reconnais les morts à leurs voix.

J'habite l'escalier de service et la sonnette
Arrachée avec la chair tinte dans ma tête.

Et toute la nuit jusqu'à l'aube j'attends les hôtes chers
Et les chaînettes de la porte cliquettent comme des fers.

Décembre 1930, Leningrad.

Mais le membre du parti qui dirigeait le syndicat des écrivains de Pétersbourg et qui contrôlait à la fois l'emploi et le logement les chassa, faisant valoir que Mandelstam était indésirable à Leningrad, que sa place était peut-être à Moscou, en tout cas ailleurs. Cela n'empêcha pas Mandelstam d'être attaqué à Moscou, dans la *Pravda*, dans un article intitulé « Ombres du vieux Pétersbourg », comme le snob pétersbourgeois typique, qui usait d'un langage sophistiqué et était incapable d'apprécier les réalisations du nouvel ordre socialiste [73].

« Seigneur », écrivait Mandelstam dans *Le Timbre égyptien*, « faites que je ne sois pas semblable à Parnok ! Donnez-moi la force de me distinguer de lui. Moi aussi j'ai fait partie de cette queue patiente et épouvantable qui rampe jusqu'au guichet jaune de la caisse du théâtre […] Seul Pétersbourg me soutient. » Le lecteur ne sait pas d'emblée à quel point distinguer l'auteur de son héros ; et Mandelstam lui-même a très bien pu ne pas être entièrement clair à ce sujet quand il l'écrivit en 1928. Mais cinq ans plus tard, après que les Mandelstam eurent été chassés de Leningrad et furent de retour à Moscou, la différence apparut. En 1933, au beau milieu de la campagne de collectivisation stalinienne, qui sacrifierait la vie de quatre millions de paysans, et à l'orée des grandes purges qui tueraient encore davantage, Mandelstam composa un poème [286] sur Staline :

73 C. Brown, *Mandelstam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, p. 125, 130. Cf. aussi du même auteur l'essai critique inclus dans son édition de *Prose of Osip Mandelstam*, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 37–57.

Nous vivons sans sentir sous nos pieds de pays,
Et l'on parle ne parle plus que dans un chuchotis,

Si jamais l'on rencontre l'ombre d'un bavard
On parle du Kremlin et du fier montagnard.

Il a les doigts épais et gras comme des vers
Et des mots d'un quintal précis comme des fers.

Quand sa moustache rit, on dirait des cafards,
Ses grandes bottes sont pareilles à des phares.

Les chefs grouillent autour de lui – la nuque frêle.
Lui, parmi ces nabots, se joue de tant de zèle.

L'un siffle, un autre miaule, un autre encore geint –
Lui seul pointe l'index, lui seul tape du poing.

Il forge des chaînes, décret après décret…
Dans les yeux, dans le front, le ventre et le portrait.

De tout supplice sa lippe se régale.
Le Géorgien a le torse martial.

Mandelstam se distingua ici de Parnok en ceci qu'il ne se tourna pas vers le capitaine Krzyzanowski pour demander de l'aide, ne tenta pas de téléphoner « au poste de police, […] au gouvernement, à l'État » ; son action consista simplement à dire la vérité à leur sujet. Mandelstam n'écrivit jamais ce poème (« Détruisez votre manuscrit »), mais le récita haut et fort à huis clos, dans plusieurs pièces de Moscou. L'un de ses auditeurs dénonça le poète à la police secrète. Ils vinrent le chercher une nuit de mai 1934. Quatre ans plus tard, après un atroce supplice physique et mental, il mourut dans un camp de transit près de Vladivostok.

La vie et la mort de Mandelstam illuminent certaines profondeurs et certains paradoxes de la tradition moderne de Pétersbourg.

Logiquement, cette tradition aurait dû mourir de sa belle mort après la révolution d'octobre et le départ du nouveau gouvernement à Moscou. La trahison toujours plus sordide de cette révolution par ce gouvernement contribua ironiquement à raviver et renforcer ce vieux modernisme. Dans l'État totalitaire néomoscovite, Pétersbourg devint « le mot bienheureux, le mot insensé », symbole de toute la promesse humaine que l'ordre soviétique avait déserté. À l'ère de Staline, cette promesse fut mise en pièces, envoyée au Goulag et tenue pour morte. Mais son écho s'avéra en fin de compte assez profond pour survivre à bien des meurtres et, de fait, à ses meurtriers eux-mêmes.

Dans la Russie de Brejnev, l'État soviétique prend toujours plus de distance avec les reliquats mêmes d'un marxisme international et se rapproche toujours davantage d'une « nationalité officielle », prétentieuse et sectaire, telle que ne l'aurait pas désapprouvée Nicolas I[er] ; les visions surréelles et les énergies désespérées qui jaillissaient du sous-sol pétersbourgeois à l'ère de Nicolas reprennent vie. Elles ont été renouvelées par la grande effusion de littérature *samizdat,* une littérature qui provient des sources souterraines, une culture à la fois plus vague et plus réelle que l'officielle, propagée par le parti et l'État. La littérature néopétersbourgeoise et son radicalisme surréel a connu de brillants débuts en 1959–1960, avec *Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?* d'André Siniavski[74] ; elle se poursuit dans l'œuvre immense, étrange et lumineuse d'Alexandre Zinoviev, *Les Hauteurs béantes* (« Sur la base de ces données, le sociologue étranger et réactionnaire par définition, Ivanov, avança une hypothèse originale, qui était loin d'être neuve, sur la libération du joug mongol et la liquidation de ses conséquences. Selon lui, ce n'est pas nous qui avons exterminé – et expulsé les Mongols, mais exactement le contraire : ce sont les Mongols qui nous ont exterminés et expulsés, et qui ont pris notre place pour toujours[75]. »)

Une autre forme de *samizdat* a émergé dans les manifestations politiques qui se sont déroulées à partir du milieu des années 1960 à

74 Paru sous le pseudonyme d'Abram Tertz, Paris, Plon, 1959.
75 A. Zinoviev, *Les Hauteurs béantes* (1976), Lausanne, Éd. de l'Âge d'Homme, 1977, p. 12.

Moscou, Leningrad et Kiev, après avoir été étouffées par le pouvoir soviétique pendant quarante ans. L'une des premières grandes manifestations à Moscou, durant le jour de la Constitution de l'URSS, en décembre 1965, fut boudée par les passants, pensant apparemment qu'il s'agissait d'un tournage d'un film sur la révolution de 1917[76] ! La plupart de ces actions ont été entreprises par des groupes tristement modestes et instantanément écrasés par le KGB et les miliciens, suivies de représailles acharnées contre les participants, qui ont été torturés, envoyés dans des camps de travail, enfermés dans des institutions psychiatriques « spéciales », gérées par la police. Cependant, ces actions, comme « la manifestation ridicule et infantile » sur la place Kazan un siècle auparavant, ont non seulement fait entendre les messages que la Russie avait tellement besoin d'entendre, mais aussi les modes d'expression, d'action et de communication que ses citoyens avaient bien connus jadis et avaient besoin d'apprendre à nouveau. Voici l'ultime déclaration de Vladimir Dremliouga, un électricien des chemins de fer de Leningrad qui fut arrêté avec six autres personnes pour avoir manifesté à l'emplacement de l'ancien échafaud, sur la place Rouge, à Moscou, afin de protester contre l'invasion soviétique de la Tchécoslovaquie en août 1968 :

> Depuis que j'ai atteint l'âge de la conscience, je m'efforce d'être un citoyen, c'est-à-dire une personne qui, calmement et dignement, exprime ce qu'elle pense. Pendant dix minutes, j'ai été un citoyen. Je savais que, dans le mutisme général, baptisé « soutien apporté par tout le peuple à la politique du Parti et du Gouvernement », ma voix ferait forcément dissonance. Je suis heureux que des gens se soient retrouvés qui ont protesté avec moi. S'ils n'avaient pas été là, je serais allé seul sur la place Rouge[77].

76 C. Gerstenmaier, *The Voices of the Silent* (1971), Londres, Hart, 1972, p. 127. Ce volume, avec celui d'Abraham Brumberg, *In Quest of Justice. Protest and Dissent in Soviet Union Today*, New York, Praeger, 1970, fournit un compte-rendu captivant et abondamment documenté du renouveau de la dissidence de l'écrit et de la rue.

77 N. Gorbanevskaia, *Midi, Place Rouge*, Paris, Robert Laffont, 1970, p. 210–211. Gorbanevskaia, elle-même participante de cette manifestation, fut ensuite incarcérée dans un hôpital du KGB pendant plusieurs années.

« Pendant dix minutes, j'ai été un citoyen » : telle est la vraie note du modernisme pétersbourgeois, toujours ironique à son propos, mais claire et forte quand elle compte le plus. C'est la voix solitaire mais persistance du petit homme dans l'immense place publique : « je vais te… »

Conclusion : la Perspective Pétersbourg

J'ai essayé de retracer dans ce chapitre certaines des origines et des transformations de la tradition pétersbourgeoise aux XIXe et XXe siècles. Les traditions de cette ville sont typiquement modernes, provenant de son existence comme symbole de modernité au milieu d'une société arriérée. Les traditions de Pétersbourg sont pourtant modernes d'une manière déséquilibrée, bizarre, surgissant du déséquilibre et de l'irréalité même du plan de modernisation voulu par Pierre le Grand. En réponse à plus d'un siècle de modernisation par le haut, brutale mais avortée, Pétersbourg engendrera et nourrira, à travers les XIXe et XXe siècles, une merveilleuse série d'expérimentations par le bas. Ces expérimentations sont à la fois littéraires et politiques ; une telle distinction a peu de sens ici, dans une ville dont l'existence même est une déclaration politique, une ville où la vie quotidienne est saturée de rapports et d'élans politiques.

L'originalité et le dynamisme de Pétersbourg, après le noble échec du 14 décembre 1825, viendront de la vie ordinaire de sa légion de « petits hommes ». Ces hommes sont pris dans et traversent une série de contradictions et de paradoxes radicaux. D'un côté, ils sont, comme dit Nietzsche quand il évoque la « tristesse croissante des temps modernes », une classe de « nomades de l'État (fonctionnaires etc.) : sans "patrie" ». De l'autre, ils sont profondément enracinés dans la ville qui les a déracinés de tout le reste. Piégés dans la servitude vis-à-vis de supérieurs tyranniques ou de routine abrutissante, rentrant de leurs bureaux et usines dans leurs chambres étroites, sombres, froides et solitaires, ils semblent incarner tout ce que le XIXe siècle dira de l'aliénation de la nature, des autres hommes et d'eux-mêmes. Et pourtant, aux moments cruciaux, ils émergent de leurs divers sous-sols pour faire valoir leur droit à la ville ; ils recherchent la solidarité avec d'autres solitaires pour revendiquer la ville de Pierre. Ils sont

infiniment tourmentés et paralysés par la richesse et la complexité de leurs vies intérieures, et pourtant, à la surprise de tous, et par-dessus tout à leur propre surprise, ils peuvent monter dans les rues et les perspectives pour agir dans l'espace public. Ils sont dotés d'une douloureuse et exquise sensibilité à l'étrangeté changeante de l'atmosphère de cette ville, dans laquelle « tout ce qui est solide se volatilise », où moralité ultime et réalité quotidienne se disloquent.

Dans ce climat, leur capacité d'imagination les plonge forcément dans des abîmes de nihilisme et de folie, le « délire de l'influenza pétersbourgeoise ». Mais d'une certaine manière ils trouvent la force de se tirer eux-mêmes des profondeurs fatales de leur Neva intérieure et de voir avec une clarté lumineuse ce qui est réel, sain et juste : faire face à l'officier, jeter la bombe dans le fleuve, sauver l'homme de la foule, lutter pour le droit à la ville, affronter l'État. L'imagination morale et le courage de ces petits hommes surgissent tout à coup, comme l'aiguille dorée de l'Amirauté perçant le brouillard de Pétersbourg. L'instant d'après la voilà disparue, avalée par l'histoire sombre et glauque, mais son éclat et son intensité continuent à hanter la sinistre atmosphère.

Ce voyage à travers les mystères de Pétersbourg, à travers les affrontements et interactions entre expériences de modernisation par en haut et par en bas, pourrait fournir la clé de certains des mystères de la vie politique et spirituelle de villes du tiers monde – Lagos, Brasilia, New Delhi, Mexico – aujourd'hui. Mais l'affrontement et la fusion des modernités se poursuivent même dans les secteurs du monde d'aujourd'hui les plus complètement modernisés ; l'influenza de Pétersbourg se répand dans l'atmosphère de New York, de Milan, de Stockholm, de Tokyo, de Tel Aviv et continue de se propager. Les petits hommes de Pétersbourg, ses « nomades de l'État […] sans "patrie" » se font une place partout dans le monde contemporain[78].

78 De fait, il est possible qu'ils prennent un peu trop leurs aises pour certains autres habitants de ce monde. Ainsi Simon Karlinsky, professeur de littérature russe à Berkeley, sonna la charge contre Dostoïevski en septembre 1971 dans un texte à la une du *New York Times Book Review*. Après avoir cité un panel d'autorités culturelles, de Nabokov à Lénine, sur la dépravation, l'abjection et l'inaptitude artistique de Dostoïevski, Karlinsky ne laissait que peu de doutes sur l'objet réel

La tradition de Pétersbourg, telle que je l'ai présentée, peut leur être singulièrement précieuse. Elle peut leur fournir des passeports pour les ombres dans la réalité irréelle de la ville moderne. Et leur inspirer des idées d'action et d'interaction symboliques qui peuvent les aider à agir en tant qu'hommes et citoyens : des modes de rencontre, de conflit et de dialogue passionnément intenses à travers lesquels ils peuvent en même temps s'affirmer eux-mêmes, se confronter les uns aux autres et défier les pouvoirs qui les contrôlent tous. Elle peut les aider à devenir, conformément ce que l'homme souterrain de Dostoïevski proclamait (et souhaitait désespérément), « plus vivants », à la fois personnellement et politiquement, dans les ombres et les lumières, insaisissables et changeantes des rues de la ville. C'est cette perspective, par-dessus tout, que Pétersbourg a ouverte dans la vie moderne.

de son courroux, ses étudiants radicaux qui vouaient à Dostoïevski un amour passionné, mais qui n'avaient cure des écrivains russes véritablement « civilisés ». Karlinsky racontait comment il avait récemment allumé sa radio, espérant se reposer de « l'univers surchauffé » des dostoïevskiens dont il était entouré, pour tomber sur une bande de dingues et de militants typiquement dostoïevskiens lancés dans un débat avec Herbert Marcuse, l'ultradostoïevskien ! Il faudrait s'apitoyer sur le sort de Karlinsky ; était-ce pour cela qu'il s'était battu pour un poste au soleil californien ? Cela dit, il aurait dû se souvenir des derniers mots prophétiques de Svidrigaïlov, prononcés alors que ce dernier se tirait une balle dans la tête : « Dis ça, voilà, parti en Amérique. » (Remarquons que son unique témoin est un pauvre soldat juif conscrit, dont les arrière-petits-enfants pourraient bien avoir suivi ce spectre pour hanter Karlinsky dans sa classe.)

Dans la forêt des symboles: quelques notes sur le modernisme à New York

La *Ville du globe captif* […] cette capitale de l'*ego*, la science, l'art, la poésie et certaines formes de folie, placées dans des conditions idéales, rivalisent pour s'assurer la suprématie dans le processus d'invention, de destruction et de reconstruction du monde de la réalité phénoménale.
Manhattan, le produit d'une théorie informulée, le *manhattanisme*, dont le programme [est] : exister dans un monde totalement fabriqué par l'homme, c'est-à-dire vivre *à l'intérieur* du fantasme […] qui transforme la ville tout entière en usine de l'artificiel, où le naturel et le réel ont cessé d'exister.
La discipline bidimensionnelle qu'impose la trame dans le plan horizontal engendre une anarchie insoupçonnée dans l'espace à trois dimensions […] la ville peut être à la fois rigide et fluide, métropole du chaos figé.
[…] *île mythique* où l'invention et l'expérience d'un mode de vie métropolitain et de l'architecture qui lui correspond peuvent se poursuivre comme une expérimentation collective […] Galapagos de la nouvelle technologie, champ clos où paraît devoir s'ouvrir incessamment un nouvel épisode de la sélection des espèces, cette fois-ci sous forme d'une lutte mettant aux prises les diverses variétés de machines.

— Rem Koolhaas, *New York Délire*, 1978

Sorti faire un tour, après une semaine alité,
Je découvre qu'on déchire une partie de mon bloc
Et, frissonnant, hébété et solitaire, je me joins
À la dizaine de craintifs, observant l'immense grue
Fouir avec volupté les années de pourriture…

Comme toujours à New York, tout est abattu
Avant qu'on ait le temps de s'en soucier…

On croirait que le simple fait d'avoir perduré
Menace nos villes comme de mystérieux brasiers.
— James Merrill, « Une convalescence urbaine »

« On tire des lignes droites, on comble les trous, on nivelle, et l'on aboutit au nihilisme… » (Apostrophe courroucée du grand édile présidant une commission de plans d'extension.)
J'ai répondu : « Pardon, c'est, à proprement parler, le travail de l'homme. »
— Le Corbusier, *Urbanisme*, 1924

Le destin de « tout ce qui est solide » dans la vie moderne, « se volatiliser », a constitué un des thèmes centraux de cet ouvrage. La dynamique inhérente à l'économie moderne, et la culture qui découle de cette économie, anéantissent tout ce qu'elles engendrent – environnements physiques, institutions sociales, idées métaphysiques, visions artistiques, valeurs morales – afin de créer davantage, de continuer de recréer le monde indéfiniment. Cet élan entraîne tous les hommes et femmes modernes dans son orbite et nous met tous aux prises avec la question de savoir ce qui est essentiel, ce qui est significatif, ce qui est réel dans le maelström au sein duquel nous évoluons et nous existons. Dans ce dernier chapitre, je veux m'introduire dans l'image, explorer et délimiter certains des flux qui parcourent mon propre environnement moderne, New York, façonnent ma vie et lui confèrent son énergie.

Pendant plus d'un siècle, New York a servi de centre pour les communications internationales. Elle est devenue non seulement un théâtre, mais une production elle-même, une présentation multimédia dont l'audience est le monde entier, ce qui confère une résonance et une profondeur particulières à une fraction importante de ce qui y est produit. Une bonne partie de la construction et du développement de New York au cours du siècle dernier doit être envisagée comme communication et action symboliques, conçues et exécutées

non seulement pour servir des besoins économiques et politiques immédiats, mais, ce qui est au moins aussi important, pour montrer au monde entier ce que les hommes modernes peuvent construire et comment la vie moderne peut être imaginée et vécue.

Bien des structures les plus impressionnantes de la ville ont été spécifiquement pensées comme des expressions symboliques de la modernité : Central Park, le pont de Brooklyn, la Statue de la Liberté, Coney Island, les nombreux gratte-ciels de Manhattan, le Rockefeller Center et bien d'autres. D'autres parties de la ville – le port, Wall Street, Broadway, le Bowery, le Lower East Side, Greenwich Village, Harlem, Times Square, Madison Avenue – ont acquis de l'importance et une force symbolique avec le temps. Tout cela s'accumule et en conséquence les New Yorkais se retrouvent au milieu d'une forêt de symboles digne de Baudelaire. La présence et la profusion de ces formes gigantesques font de New York un lieu de vie riche et étrange. Mais elles en font aussi un endroit dangereux, parce que ses symboles et symbolismes sont en compétition permanente pour accéder à la lumière et la clarté, œuvrant à leur liquidation réciproque, se volatilisant eux-mêmes et les uns les autres. Si New York est ainsi une forêt de symboles, il s'agit d'une forêt où les haches et les bulldozers sont toujours à l'œuvre, et les grands travaux s'effondrent à tout moment ; où des marginaux bucoliques rencontrent des armées fantômes, et les *Peines d'amour perdues* interfèrent avec *Macbeth* ; où de nouvelles significations s'élèvent et où chutent perpétuellement des arbres bâtis.

J'entamerai cette partie avec un commentaire sur Robert Moses, dont la carrière publique s'étendit du début des années 1910 à la fin des années 1960 et qui fut probablement le plus grand créateur de formes symboliques dans le New York du xx^{e} siècle, celui dont les constructions eurent un impact ravageur et désastreux sur les premières années de ma vie et dont le spectre hante toujours ma ville aujourd'hui. J'explorerai ensuite le travail de Jane Jacobs et de certains de ses contemporains, qui, pris dans leur combat contre Moses, donnèrent naissance à un ordre de symbolisme urbain radicalement différent au cours des années 1960. Pour finir, j'esquisserai certains des formes et environnements symboliques qui ont surgi dans les villes des années 1970. En ouvrant une

perspective sur les métamorphoses urbaines des quatre dernières décennies, je brosserai un tableau dans lequel je peux me situer moi-même, afin de tenter de saisir les modernisations et modernismes qui ont fait de moi et de nombreuses personnes qui m'entourent ce que nous sommes.

Robert Moses : le monde des voies rapides

Quand vous avancez dans une métropole surconstruite, il faut vous frayer un chemin au hachoir à viande.
Je vais juste continuer à bâtir. Vous ferez ce que vous pouvez pour arrêter cela.
— Maximes de Robert Moses

[…] elle ce fut qui m'a corrigé
à propos de la ville quand j'ai ça
me rend malade de les voir sortir
un nouveau pont comme ça en quelques mois
et moi je ne trouve même pas le temps de
finir un livre. Ils ont le pouvoir,
c'est tout, elle m'a dit. C'est ce que vous voulez
tous. Si tu peux pas l'avoir, reconnais
au moins ce que c'est. Et on
va pas te le donner.
— William Carlos Williams, « La Fleur »

Quel sphinx de ciment et d'aluminium a défoncé leurs crânes
Et dévoré leurs cervelles et leur imagination ? […]
Moloch dont les buildings sont jugements !
— Allen Ginsberg, « Howl »

Parmi les multiples images et les symboles que New York a légués à la culture moderne, l'un des plus frappants récemment a été celle de la ruine et de la dévastation modernes. Le Bronx, où j'ai grandi, est même devenu synonyme, pour le monde entier, de la somme des cauchemars urbains de notre époque : drogues, gangs, incendies,

meurtres, terreur, milliers de bâtiments abandonnés, quartiers transformés en poubelles – et terrains vagues jonchés de briques. Des centaines de milliers de conducteurs, lorsqu'ils empruntent la voie rapide Cross-Bronx qui le traverse en son centre, croisent l'effroyable destin de ce *borough*, probablement sans le savoir. Cette route, même avec son intense trafic nuit et jour, est rapide, mortellement rapide : les limites de vitesse sont régulièrement transgressées, même sur ses bretelles d'entrée et de sortie dangereusement courbes et élevées. Des convois de camions géants, avec des chauffeurs sinistres et agressifs, emplissent le champ de vision. Les voitures zigzaguent sauvagement parmi les poids lourds : tout se passe comme si tout le monde sur cette route était saisi d'un besoin désespéré et incontrôlable de sortir du Bronx aussi vite que possible. Vous saurez pourquoi en jetant un coup d'œil rapide au paysage urbain vers le nord ou le sud (difficile de voir plus qu'un rapide aperçu, parce que la majeure partie de la route se trouve en-dessous du niveau du sol et qu'elle est délimitée par de murs de brique hauts de 3 mètres) : des centaines de bâtiments barricadés par des planches et laissés à l'abandon, des constructions massives calcinées et noircies ; des dizaines de pâtés de maisons couverts uniquement de briques fracassées et de déchets.

Dix minutes passées sur cette route, un calvaire pour tout le monde, sont particulièrement effroyables pour qui se souvient de ce que le Bronx fut par le passé : qui se souvient de ces quartiers tels qu'ils vivaient et prospéraient jadis, jusqu'à ce que la route que l'on emprunte taille à travers leur cœur et fasse du Bronx un endroit d'où sortir avant tout. Pour les natifs du Bronx comme moi, cette route est lourde d'une ironie particulière : alors que nous traversons à toute vitesse le monde de notre enfance, nous dépêchant d'en sortir, soulagés d'en voir le bout, nous ne sommes pas seulement des spectateurs, mais les complices actifs du processus de destruction qui déchire nos cœurs. Nous ravalons nos larmes et appuyons sur la pédale.

Robert Moses est l'homme qui a rendu tout cela possible. Quand j'entendis Allen Ginsberg demander à la fin des années 1950 qui était ce « sphinx de ciment et d'aluminium », je fus aussitôt certain que même si le poète ne le savait pas, il parlait de Moses. Comme le

« Moloch » de Ginsberg « qui me pénétra tôt », Robert Moses et ses travaux publics s'étaient invités dans ma vie juste avant ma Bar Mitzvah et contribuèrent à mettre fin à mon enfance. Auparavant il avait toujours été là, d'une façon vague et subliminale. Tout ce qui avait été construit de grand dans ou autour de New York semblait en quelque sorte être son œuvre : le pont Triborough, la voie rapide du West Side, des dizaines de grandes artères à Westchester et Long Island, les plages Jones et Orchard, d'innombrables parcs, des quartiers résidentiels, l'aéroport Idlewild (maintenant JFK), un réseau d'énormes barrages et des centrales électriques autour des chutes du Niagara ; la liste semblait s'allonger sans fin. Il avait été à l'origine d'un événement qui avait été particulièrement magique pour moi : l'Exposition universelle de 1939–1940, que j'avais visité dans le ventre de ma mère, et dont l'image symbolique, le « Trylon et Périsphère », représentant la sculpture monumentale, était présent dans notre appartement sous bien des formes – programmes, bannières, cartes postales, cendriers – et symbolisait l'aventure humaine, le progrès, la foi dans le futur, tous les idéaux héroïques de l'époque à laquelle j'étais né.

Mais ensuite, entre le printemps et l'automne 1953, Moses devait s'insinuer dans ma vie d'une tout autre façon : il annonça qu'il était sur le point de percer une immense voie rapide, à une échelle sans précédent, coûteuse et difficile à construire, qui traverserait le cœur de notre quartier. Au début, nous étions incrédules, tant cela semblait venir d'un autre monde. Tout d'abord, aucun de nous ou presque ne possédait de voiture ; les flux de nos vies étaient organisés autour du quartier lui-même ou du métro qui menait à Manhattan. De plus, même si la ville avait besoin de cette route – où était-ce l'État de New York qui en avait besoin ? (dans les affaires de Moses, l'origine du pouvoir et de l'autorité n'était jamais claire, sauf en ce qui concernait Moses lui-même) – ce qu'on racontait ne pouvait certainement pas être vrai : que la route couperait directement à travers une dizaine de quartiers bien établis, installés, fortement peuplés comme le nôtre ; que près de 60 000 personnes issues de la classe ouvrière et moyenne inférieure, des Juifs pour la plupart, mais avec beaucoup d'Italiens, d'Irlandais et de Noirs, allaient être expulsés. Les Juifs du

Bronx demeuraient perplexes : un Juif comme eux pouvait-il vraiment vouloir nous faire cela ? (Nous n'avions pas idée du type de Juif qu'il était, ni ne soupçonnions à quel point nous constituions tous un obstacle sur sa route.) Et même s'il voulait le faire, nous étions certains que cela ne pouvait pas arriver ici, en Amérique. Nous savourions encore les derniers feux du New Deal : le gouvernement était *notre* gouvernement et, en dernière instance, il monterait au créneau pour nous protéger. Et pourtant, en un rien de temps, les pelleteuses et bulldozers étaient là et on informait les gens qu'il fallait débarrasser le plancher en vitesse. Ils observèrent les démolisseurs, abasourdis, les rues qui disparaissaient, se regardèrent les uns les autres et partirent. Moses était en train de réussir son coup et aucun pouvoir temporel ou spirituel ne pourrait se mettre en travers de son chemin.

Pendant dix ans, pendant la fin des années 1950 et le début des années 1960, le centre du Bronx fut pilonné, dynamité, fracassé. Mes amis et moi montions sur le parapet du Grand Concourse, où se trouvait autrefois la 174e rue, et nous observions l'avancée des travaux – les immenses pelleteuses, les bulldozers, les poutres de bois et d'acier, les centaines de travailleurs dans leurs casques aux diverses couleurs, les grues géantes s'élevant loin au-dessus des toits du Bronx les plus hauts, les explosions de dynamite et leurs secousses, les arêtes des masses rocheuses fraîchement mises à nu, le panorama de dévastation s'étendant sur des kilomètres à l'est et à l'ouest, à perte de vue – et nous étions fascinés de voir notre quartier, au charme ordinaire, transformé en ruines sublimes et spectaculaires.

Au cours de mes premières années universitaires, quand j'ai découvert Piranèse, je me suis senti aussitôt en territoire familier. Ou alors je rentrais de la bibliothèque de Columbia vers le chantier et j'avais l'impression d'assister au dernier acte du *Faust* de Goethe. (Il fallait concéder cela à Moses : ses travaux vous donnaient des idées.) Seulement, il n'y avait aucun triomphe humaniste pour compenser la destruction. En effet, quand la construction fut terminée, la véritable ruine du Bronx venait à peine de commencer. Sur des kilomètres, les rues adjacentes à la voie rapide étouffaient sous la poussière, les gaz d'échappement et les bruits assourdissants – en particulier, le

vrombissement de camions de tailles et de puissances que le Bronx n'avait jamais connues, transportant leurs lourdes cargaisons à travers la ville, à destination de Long Island ou de la Nouvelle-Angleterre, du New Jersey et de toutes les destinations au sud, jour et nuit. Des immeubles d'habitation qui avaient été régulièrement occupés pendant plus de vingt ans se vidèrent, souvent pratiquement du jour au lendemain ; des familles hispaniques et noires, nombreuses et appauvries, fuyant des taudis pires encore, y furent installées en masse, souvent à l'initiative des services sociaux qui payaient même les loyers qui avaient été augmentés, suscitant la panique et accélérant la fuite des habitants. Au même moment, le projet avait anéanti de nombreux commerces, séparé d'autres de la majeure partie de leur clientèle et mis les commerçants non seulement au bord de la faillite mais, dans leur isolement forcé, les avait rendus davantage vulnérables au crime. Le grand marché ouvert du Bronx, le long de Bathgate Avenue, encore prospère à la fin des années 1950, fut décimé : un an après que la route eut été percée, ce qui restait s'envola en fumée. Ainsi dépeuplé, économiquement exténué, émotionnellement mis en pièces – quelle qu'ait été l'étendue des dommages physiques, les blessures intimes étaient pires encore –, le Bronx était mûr pour entrer dans les redoutables spirales de la dégradation urbaine.

Moses paraissait tirer sa gloire de la dévastation. Quand on lui demanda, peu après l'achèvement de la Cross Bronx Expressway, si des voies rapides comme celle-ci ne posaient pas de problèmes humains particuliers, il répondit, agacé qu'il « y a vraiment peu de difficultés dans cette affaire. Il y a quelques désagréments, et même ça, c'est exagéré. » Par comparaison avec ses autoroutes précédentes, rurales et périphériques, la seule différence ici était « qu'il y a plus de maisons sur la voie […] plus de gens sur la voie, c'est tout ». Il claironnait fièrement : « Quand vous avancez dans une métropole surconstruite, il faut vous frayer un chemin au hachoir à viande. »[1] La comparaison implicite

1 Ces déclarations sont citées par Robert Caro dans son étude monumentale, *The Power Broker. Robert Moses and the Fall of New York*, *op. cit.*, p. 849, 876. Le passage du « hachoir à viande » est tiré des mémoires de Moses, *Public Works. A Dangerous Trade*, New York, Mc Graw-Hill, 1970. L'appréciation que porte

ici – des cadavres d'animaux devant être découpés et mangés, et « des gens sur la voie » – suffit à vous estomaquer. Si Allen Ginsberg avait mis de telles métaphores dans la bouche de son Moloch, on lui aurait reproché : cela aurait simplement semblé *too much*. L'intuition de Moses pour la cruauté extravagante, couplée à son brio visionnaire, son énergie obsessionnelle et ses ambitions mégalomaniaques, lui permit de se bâtir une réputation quasi mythologique au fil du temps. Il apparut comme le dernier d'une longue lignée de constructeurs-destructeurs titanesques dans l'histoire et la mythologie culturelles : Louis XIV, Pierre le Grand, le baron Haussmann, Joseph Staline (bien que fanatiquement anticommuniste, Moses aimait citer la maxime stalinienne « on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs »), Bugsy Siegel (le maître d'œuvre de la pègre, créateur de Las Vegas), Huey Long, « le Kingfish » ; Tamerlan le Grand selon Christopher Marlowe, le Faust de Goethe, le capitaine Achab, M. Kurtz, Citizen Kane. Moses fit de son mieux pour se doter d'une stature gigantesque, et en vint même à savourer sa croissante réputation de monstre, qui, pensait-il, intimiderait le public, et écarterait d'éventuels opposants.

Or, après quarante années, il fut pour finir la victime de la légende qu'il cultivait : elle lui valut des milliers d'ennemis intimes, certains en définitive aussi déterminés et doués que lui, obsédés par lui, passionnément décidés à porter un coup d'arrêt à l'homme et à ses machines. Ils y parvinrent finalement à la fin des années 1960 quand il fut stoppé et privé de son pouvoir de bâtisseur. Mais nous sommes toujours entourés de ses œuvres et son esprit continue de hanter nos vies publiques comme privées.

On peut ratiociner sans fin sur le pouvoir et le style personnels de Moses. En insistant sur cet aspect, on passe pourtant sous silence l'une des sources fondamentales de son immense autorité : sa capacité de convaincre les masses qu'il était le porteur de forces

Moses sur la voie rapide Cross Bronx intervient lors d'une interview avec Robert Caro. *The Power Broker* est la source principale de mon récit de la carrière de Moses. Cf. aussi mon article sur Caro et Moses, « Buildings are Judgement. Robert Moses and the Romance of Construction » in *Ramparts*, mars 1975, et un colloque ultérieur dont les actes ont paru dans la livraison de juin.

mondiales-historiques impersonnelles, l'esprit moteur de la modernité. Pendant quarante ans, il fut capable de préempter ce que devait être le moderne. S'opposer à ses ponts, tunnels, voies rapides, quartiers résidentiels, barrages électriques, stades, centres culturels, c'était – ou du moins c'est ce qui semblait – se mettre sur le chemin de l'histoire, de progrès, à la modernité elle-même. Et peu de gens, en particulier à New York, étaient prêts à le faire.

> Il y a des gens qui aiment les choses telles qu'elles sont. Je ne peux leur laisser aucun espoir. Ils doivent aller toujours plus loin. Notre État est très grand, et il y en a d'autres. Qu'ils aillent dans les Rocheuses[2].

Moses fit vibrer une corde essentielle de la sensibilité des New-Yorkais depuis plus d'un siècle : notre identification au progrès, au renouveau et à la réforme, avec la transformation perpétuelle de notre monde et de nous-mêmes – Harold Rosenberg l'a appelée « la tradition du nouveau ». Combien de Juifs du Bronx, foyer de toutes sortes de radicalisme, auraient voulu se battre pour les sacro-saintes « choses telles qu'elles sont » ? Moses détruisait notre monde, et pourtant il semblait œuvrer au nom des valeurs que nous faisions nôtres.

Je me souviens m'être tenu au-dessus du chantier de la Cross Bronx Expressway, pleurant la disparition de mon quartier (dont je prévoyais le sort avec une précision cauchemardesque), promettant revanche et remémoration, mais aussi aux prises avec certaines des ambiguïtés et contradictions troublantes que le travail de Moses soulevait. Le Grand Concourse, depuis les hauteurs duquel j'observais et je pensais, était dans notre quartier ce qui s'approchait le plus d'un boulevard parisien. Entre autres caractéristiques frappantes, ses rangées d'immeubles d'habitation dans le style des années 1930, immenses et magnifiques : simples et clairs dans leurs formes architecturales, que ce soit des angles aigus ou des courbes organiques ; vivement colorés de briques contrastées, rehaussées de chromes et interférant merveilleusement avec de grandes surfaces vitrées ; laissant passer la lumière

2 Discours devant la Chambre immobilière de Long Island, 1927, cité dans R. Caro, *op. cit.*, p. 275.

et l'air, comme pour proclamer la bonne vie, non seulement pour ses résidents privilégiés, mais pour nous tous. Le style de ces bâtiments, connu aujourd'hui sous le nom d'Art déco, était appelé à l'origine « moderne ». Pour mes parents, qui décrivaient fièrement notre famille comme une famille « moderne », les bâtiments du Concourse constituaient un sommet de la modernité. Nous n'avions pas les moyens d'y habiter (nous vivions cependant dans un bâtiment « moderne », petit, modeste, plus en contrebas), mais on pouvait les admirer gratuitement, comme les paquebots chics alignés dans le port de Manhattan. (Les immeubles ressemblent aujourd'hui à des navires de guerre en cale sèche après un bombardement, alors que les transatlantiques quant à eux ont tout à fait disparu.) Quand je vis l'un de ces magnifiques immeubles éventrés pour faire place à la route, j'ai ressenti un chagrin qui, comme je le comprends à présent, est consubstantiel à la vie moderne. Bien souvent, le prix à payer pour cette modernité toujours en marche et toujours en expansion est la destruction non seulement des institutions et environnements « traditionnels » et « prémodernes », mais – et ici se trouve la tragédie réelle – de toute la vitalité et la beauté dans le monde moderne lui-même. Ici dans le Bronx, grâce à Robert Moses, la modernité du boulevard urbain se voyait condamnée comme obsolète, et dynamitée par la modernité de l'autoroute interétats. *Sic transit !* Être moderne s'avérait bien plus problématique et périlleux qu'on ne me l'avait appris.

Quelles étaient les routes qui conduisirent à la voie rapide Cross Bronx ? Les travaux publics que Robert Moses commanditait depuis la fin des années 1920 exprimaient une vision – ou plutôt une série de visions – de ce que la vie moderne pouvait et devait être. Je voudrais articuler les formes caractéristiques du modernisme telles que Moses les a définies et accomplies pour montrer leurs contradictions internes, les menaces sous-jacentes qu'elles véhiculent – qui éclatent au grand jour dans le Bronx – ainsi que leur signification et leur valeur durables pour l'humanité moderne.

La première grande réalisation de Moses, à la fin des années 1920, fut la création d'un espace public radicalement différent

de tout ce qui avait existé précédemment partout ailleurs : le parc national Jones Beach à Long Island, juste au-delà des limites de la ville de New York, sur la côte de l'Atlantique. Cette plage, inaugurée à l'été 1929, et dont on a récemment célébré le cinquantième anniversaire, est si vaste qu'elle peut facilement accueillir un demi-million de personnes par un chaud dimanche de juillet, sans qu'on s'y sente à l'étroit. Sa caractéristique la plus frappante comme paysage est l'étonnante clarté de son espace et de sa forme : absolument plate, des étendues de sable blanc aveuglantes, s'étendant vers l'horizon en une large bande droite, délimitées d'un côté par le bleu clair, pur et infini de la mer et de l'autre, par la nette ligne brune ininterrompue de la promenade. L'ensemble est ponctué dans son immense étendue par deux élégants bains publics Art déco en bois, en brique et en pierre et, à mi-chemin entre les deux, au beau milieu du parc, par la colonne monumentale d'un château d'eau, visible de partout, s'élevant comme un gratte-ciel, rappelant la grandeur des formes urbaines du xx^{e} siècle que le parc vient simultanément compléter et nier. Jones Beach offre un étalage spectaculaire de formes naturelles fondamentales – terre, soleil, eau, ciel –, mais la nature apparaît ici avec une pureté horizontale abstraite et une clarté lumineuse que seule la culture peut engendrer.

Si l'on songe (ce que Caro explique avec intensité) qu'une grande partie de cet espace n'était que marais et terre inculte, inaccessible et non cartographié, jusqu'à ce que Moses arrive, et la métamorphose spectaculaire qu'il lui fit subir en deux ans à peine, on peut encore mieux apprécier la création de Moses. Il y a un autre genre de pureté essentielle à Jones Beach : ici, pas d'intrusion de l'entreprise, du commerce moderne : pas d'hôtels, de casinos, de grandes roues, de montagnes russes, de sauts en parachute, de flippers, de troquets, de haut-parleurs, de stands de hot-dogs, d'enseignes au néon ; pas de crasse, de bruit, ni de désordre[3]. Dès lors, même quand Jones Beach

3 Mais l'entreprise américaine n'abandonne jamais. Le week-end, une noria de petits avions survole le littoral, écrivant dans le ciel ou traînant des bannières à la gloire de différentes marques de soda ou de vodka, de boîtes de nuit ou de sex-clubs, de politiciens et de projets de lois locales. Même Moses n'avait pas établi un cadastre aérien pour les affaires et la politique.

se remplit d'une foule de la taille de la population de Pittsburgh, son atmosphère demeure remarquablement sereine. Elle contraste remarquablement avec Coney Island, quelques kilomètres à l'ouest à peine, qui attira immédiatement, dès son ouverture, un public de classe moyenne. Dans le paysage visionnaire de Jones Beach, toute la densité et l'intensité, le bruit et le mouvement chaotique, la vitalité bouillonnante exprimée dans les photographies de Weegee et les eaux fortes de Reginald Marsh et célébrée symboliquement dans le poème de Lawrence Ferlinghetti « A Coney Island of the Mind » sont évacués de l'image[4].

À quoi ressemblerait une « Jones Beach de l'esprit » ? Ce serait difficile à faire passer en poésie, ou dans n'importe quel langage symbolique dont l'effet repose sur le mouvement et le contraste dramatiques. Mais nous retrouvons ses formes en peinture dans les diagrammes de Mondrian, et, plus tard, dans le minimalisme des années 1960, alors que ses nuances appartiennent à la grande tradition du paysage néoclassique, qui va de Poussin au jeune Matisse et à Milton Avery. Par beau temps, Jones Beach nous transporte dans la grande idylle méditerranéenne, avec sa clarté apollinienne, sa lumière parfaite dénuée d'ombres : une géométrie cosmique et des perspectives ininterrompues s'étendant vers un horizon infini. Cette idylle est au moins aussi ancienne que Platon. Son adepte moderne le plus passionné et influent est Le Corbusier. Ici, l'année même où Jones Beach fut inaugurée, juste avant le jeudi noir, il évoque son rêve moderne classique :

> Le cataclysme : New-York ; les paradis terrestres : Stamboul. New-York est émotionnant, commotionnant. Les Alpes aussi, la tempête aussi, une bataille aussi. New-York n'est pas beau et s'il stimule nos activités pratiques, il blesse notre sentiment du

4 Coney Island est un exemple typique de ce que l'architecte néerlandais Rem Koolhaas appelle la « culture de la congestion » dans *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002, p. 125. Koolhaas voit en Coney Island le prototype, une sorte de répétition pour la « ville de tours » intensément verticales de Manhattan ; que l'on compare l'étendue radicalement horizontale de Jones Beach, qui n'est soulignée que par la tour du château d'eau, la seule structure verticale admise.

> bonheur […] La ville nous accable de lignes brisées ; le ciel y est haché en dents de scie. Où irons-nous chercher du repos ? […] Vers le nord, les aiguilles barbelées des cathédrales ne sont que souffrances du corps, drame d'âme poignant, enfer et purgatoire. Et forêts de sapin sous lumière pâle et brouillard froid. Notre corps réclame du soleil. Il y a des formes qui jettent de l'ombre[5].

Le Corbusier veut des structures qui font contraster le fantasme d'un Sud serein et horizontal avec les réalités ombragées et turbulentes du Nord. Jones Beach, juste au-delà de l'horizon des gratte-ciels de New York, est une réalisation parfaite de cette idylle. Alors que Moses semblait tirer profit du conflit perpétuel, de la lutte, du *Sturm und Drang*, il est paradoxal de penser que son premier triomphe, et celui dont il semble le plus fier un demi-siècle plus tard, est un triomphe de *luxe, calme et volupté.* Jones Beach est le Rosebud géant de ce Citizen Cohen.

Les voies rapides de Moses, conduisant du Queens jusqu'à Jones Beach et au-delà vers le nord et le sud, ouvrirent une autre dimension de la bucolique moderne. Ces routes à l'aimable déroulé et habilement paysagées, même si elles se déglinguent un peu un demi-siècle plus tard, comptent toujours parmi les plus belles du monde. Mais leur beauté n'émane pas de leur environnement naturel (comme pour, mettons, l'autoroute côtière de Californie ou la Piste des Appalaches) : elle provient de l'environnement artificiel formé par les routes elles-mêmes. Même si elles ne côtoyaient rien et ne conduisaient nulle part, elles constitueraient encore une aventure à part entière. Ceci est particulièrement vrai pour la Northern State Parkway, qui sinuait à travers la campagne des palaces que Fitzgerald venait d'immortaliser dans *Gatsby le magnifique*[6]. Son premier paysage routier de Long

5 *Urbanisme*, *op. cit.*, p. 56. Cf. R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 199–223, sur Le Corbusier et New York.

6 Cela suscita un conflit très dur avec les propriétaires et permit à Moses de se tailler une réputation de champion du droit à l'air pur, à l'espace ouvert et à la liberté de se déplacer. « C'était stimulant de travailler pour Moses », rappelle un de ses ingénieurs un demi-siècle plus tard. « Il vous faisait sentir que vous participiez à quelque chose de grand. Vous vous battiez pour les gens contre ces riches propriétaires et ces législateurs réactionnaires… c'était presque comme une guerre » (R. Caro, *op. cit.*, p. 228, 273). En réalité, cependant, comme le montre Caro, presque toutes les terres que Moses s'appropriait consistaient en petites demeures et de fermes familiales.

Island constitue une tentative moderne de recréer ce que le narrateur de Fitzgerald, à la dernière page du roman, décrivait comme « l'île ancienne qui avait fleuri jadis sous les yeux des marins hollandais – le sein vert et frais du Nouveau Monde[7] ». Mais Moses ne rendit ce « sein » accessible qu'à travers la médiation de cet autre symbole si cher à Gatsby : la lumière verte, celle du feu vert. On ne pourrait faire l'expérience de ses voies rapides paysagées qu'en voiture : les ponts furent délibérément construits trop bas pour laisser passer les bus, de sorte que les transports publics ne pouvaient emmener des masses urbaines à la plage. Il s'agissait d'un jardin typiquement technopastoral, ouvert à ceux-là seuls qui possédaient les dernières machines modernes – c'était, souvenons-nous en, l'époque de la Ford modèle T – et une forme d'espace public privatisé sans équivalent. Moses utilisa la disposition physique comme un moyen de filtrage social, bloquant tous ceux qui ne disposaient pas de véhicules. Moses, qui n'apprit jamais à conduire, œuvrait à New York pour le compte de Detroit. Pour la grande majorité des New Yorkais, cependant, ce meilleur des mondes verts ne laissait voir qu'un feu rouge.

Il faut envisager Jones Beach et les premières voies rapides de Long Island de Moses dans le contexte de la croissance spectaculaire des activités et industries de loisir pendant le boom économique des années 1920. Ces projets à Long Island étaient censés ouvrir un monde bucolique juste au-delà des limites de la ville, un monde fait pour les vacances, le jeu et le divertissement – pour ceux qui avaient le temps et les moyens de lever le pied. Il faut comprendre les métamorphoses de Moses dans les années 1930 à la lumière de la grande transformation de ce que signifiait bâtir. Pendant la Grande Dépression, alors que l'industrie et le monde des affaires s'effondraient, et que le chômage et le désespoir croissaient, la construction fut transformée, passant d'entreprise privée en entreprise publique et devenant une priorité publique urgente. Pratiquement tout ce qui a été construit d'important dans les années 1930 – ponts, parcs, routes,

7 F. S. Fitzgerald, *Gatsby le magnifique* (1925) in *Romans, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 1321.

tunnels, barrages – le fut avec l'argent fédéral, sous les auspices des grandes agences du New Deal – les Civil Works Administration et Public Works Administration (administrations des travaux publics), le Civilian Conservation Corps (corps de protection civile de l'environnement), la Farm Security Administration (FSA, administration d'aide aux fermiers), Tennessee Valley Authority (TVA, autorité de la vallée du Tennessee). Ces projets furent planifiés autour d'objectifs sociaux complexes et bien articulés. D'abord, ils étaient censés stimuler l'activité économique, accroître la consommation et relancer le secteur privé. Deuxièmement, ils mettraient au travail des millions de chômeurs et contribueraient à acheter la paix sociale. Troisièmement, ils accéléreraient, concentreraient et moderniseraient les économies des régions où ils étaient mis en place, de Long Island à l'Oklahoma. Quatrièmement, ils élargiraient la signification du « secteur public », et manifesteraient symboliquement comment le mode de vie américain pouvait être enrichi, à la fois matériellement et spirituellement, au moyen des grands travaux. Enfin, par l'emploi de nouvelles technologies excitantes, les grands projets du New Deal mettaient en scène la promesse d'un futur glorieux pointant à peine à l'horizon, un jour nouveau non seulement pour quelques rares privilégiés, mais pour toute la population.

Moses fut sans doute la première personne en Amérique à saisir les immenses possibilités de l'engagement de l'administration Roosevelt dans les travaux publics ; il comprit aussi à quel point le destin des villes américaines allait à partir de ce moment se jouer à Washington. Bénéficiant à présent d'une double casquette, à la fois comme City et comme State Parks Commissioner, il noua des liens étroits et durables avec les planificateurs les plus dynamiques et innovants de la bureaucratie du New Deal. Il apprit à débloquer des millions de dollars de financements fédéraux en un temps remarquablement court. Ensuite, engageant un personnel de planificateurs et d'ingénieurs de premier ordre (la plupart recrutés dans les files de chômeurs), il mobilisa une armée de travail de 80 000 hommes et se mit à l'ouvrage avec un grand programme de crise pour rénover les 1 700 parcs de la ville (encore plus délabrés à l'apogée de la Dépression qu'ils ne le sont

maintenant) et en créer des centaines de nouveaux, plus des centaines de terrains de jeux et plusieurs zoos. Moses acheva le projet en 1934. Non seulement il se révéla doué pour l'administration et l'exécution, mais il comprit également que les travaux publics en cours avaient valeur de spectacle public. Il mena à bien le remaniement de Central Park, et la construction de son lac intérieur et de son zoo, vingt-quatre heures par jour et sept jours sur sept : les projecteurs brillaient et les marteaux-piqueurs résonnaient toute la nuit, accélérant la cadence, mais donnant aussi naissance à un nouvel espace scénique qui fascinait le public.

Les ouvriers eux-mêmes semblent avoir été pris d'enthousiasme : non seulement ils suivaient le rythme frénétique que Robert Moses et ses hommes de paille imposaient, mais ils les devancèrent, prirent des initiatives et apportèrent de nouvelles idées, et travaillaient en avance sur ce qui était prévu, de sorte que les ingénieurs étaient forcés en permanence de revenir à leurs bureaux et de redéfinir les plans pour prendre en compte les progrès que les ouvriers avaient faits d'eux-mêmes[8]. C'est l'idylle de la construction moderne à son zénith – celle que célèbre le *Faust* de Goethe, Carlyle et Marx, les constructivistes des années 1920, les films de construction soviétiques de la période des plans quinquennaux, les documentaires de la TVA et de la FSA, et les fresques murales de la Work Projects Administration des années 1930. Ce qui conféra ici à cette idylle une réalité et une authenticité spécifiques est qu'elle inspira les hommes qui étaient réellement en train d'accomplir le travail. Ils semblent avoir été capables de trouver signification et enthousiasme dans un labeur qui était physiquement éprouvant et sous-payé, parce qu'ils avaient une certaine vision du projet dans son ensemble, et ils croyaient à sa valeur pour la communauté à laquelle ils appartenaient.

Moses remporta un immense succès populaire pour le travail réalisé dans les parcs de la ville, qui allait lui servir de tremplin pour quelque chose de bien plus important pour lui que les parcs : un complexe d'autoroutes, de voies rapides et de ponts qui réunirait dans

8 Pour les détails de cet épisode, cf. R. Caro, *op. cit.*, p. 368–372.

un même réseau tout l'espace métropolitain : la West Side Highway surélevée sur toute la longueur de Manhattan et empruntant le nouveau pont de Moses, le Henry Hudson, en direction du Bronx et au-delà jusqu'à Westchester ; la Belt Parkway, parcourant la périphérie de Brooklyn, de l'East River à l'Atlantique, raccordée à Manhattan par le tunnel Brooklyn-Battery (Moses aurait préféré un pont) et à la voie rapide Southern State ; et – le cœur du système – le projet Triborough, un réseau extraordinairement complexe de ponts, de pénétrantes et de voies rapides qui relierait Manhattan, le Bronx et Westchester à Queens et Long Island.

Ces projets furent incroyablement onéreux, et pourtant, Moses parvint à convaincre Washington de financer la plupart d'entre eux. Ils furent techniquement brillants : la façon dont Triborough fut conçu demeure encore aujourd'hui canonique. Ils contribuèrent, comme dit Moses, « à tisser en une seule trame pièces égarées et franges effilochées de la tapisserie métropolitaine, composée des artères de New York » et à donner à cette région extraordinairement complexe une unité et une cohérence qu'elle n'avait jamais eues. Ils offraient une série de nouveaux points de vue spectaculaires sur la ville, déployant la grandeur de Manhattan sous des angles inédits – depuis la Belt Parkway, on voyait Grand Central et l'Upper West Side – et alimentant les rêveries urbaines de toute une nouvelle génération[9]. La rive résidentielle du Hudson, l'un des paysages urbains les plus réussis de Moses, est particulièrement frappante, pour peu que l'on prenne conscience qu'il s'agissait là – comme Caro le montre en images – d'un désert peuplé de cabanes de clochards et de tas de détritus avant que

9 Par ailleurs, ces projets firent de sévères incursions dans la trame de Manhattan, qui lui furent presque fatales. Koolhaas, dans *New York délire*, *op. cit.*, p. 20, explique avec acuité l'importance de ce système dans le cadre new-yorkais, « la discipline bidimensionnelle qu'impose la trame dans le plan horizontal engendre une anarchie insoupçonnée dans l'espace à trois dimensions. La trame définit entre l'ordre et le désordre un nouvel équilibre […] Cette soumission à la trame immunise pour toujours Manhattan contre tout risque d'intervention totalitaire. Avec le bloc individuel qui est la plus grande entité susceptible de tomber sous le contrôle d'un architecte, elle a trouvé son unité maximale d'*ego* urbanistique. » Ce sont ces limites que l'ego urbain de Moses, avec son propre ego, chercha à balayer.

Moses ne s'y attaque. Qu'on traverse le pont George Washington, pour plonger en tournoyant et glisser le long de la courbe douce de la West Side Highway : les lumières et tours de Manhattan étincellent et brillent devant nous, s'élevant au-dessus de la luxuriante verdure de Riverside Park. Même le plus farouche ennemi de Moses – ou, en l'occurrence, de New York – sera ému : vous savez que vous êtes revenu au bercail, la ville est là pour vous et vous pouvez en remercier Moses.

À la toute fin des années 1930, alors que Moses était au sommet de sa créativité, il fut canonisé dans le livre qui, plus qu'aucun autre, établit la règle du mouvement moderne en architecture, planification et design : *Espace, temps et architecture* de Siegfried Giedion. L'œuvre de Giedion, qui exista d'abord sous forme de conférences données à Harvard en 1938–1939, déroulait l'histoire de trois siècles de design et de planification modernes – et présentait le travail de Moses comme son zénith. Giedion présenta de grandes photographies de la West Side Highway récemment achevée, l'échangeur en trèfle de Randall's Island et l'échangeur en « bretzel » du Grand Central Highway. Ces travaux, disait-il, « attestent que notre époque est capable de réalisations de grande envergure ». Giedion comparait les voies rapides de Moses aux peintures cubistes, aux sculptures et mobiles abstraits et aux films.

> Comme c'est le cas d'autres réalisations issues de l'esprit de notre temps, le sens et la beauté des *parkways* ne peuvent être appréhendés sous un angle unique. Nous ne sommes plus à Versailles où il suffisait de se pencher à la fenêtre pour apercevoir les jardins dans toute leur étendue. Sens et beauté ne se révèlent ici que par le mouvement, en conduisant à une vitesse égale comme le prescrivent les lois de la circulation. C'est au volant d'une voiture, en roulant en montée et en descente, dans des passages souterrains ou sur des rampes et des ponts géants, qu'on fait l'expérience la plus intense du phénomène espace-temps, caractéristique de notre époque[10].

Ainsi les projets de Moses marquaient-ils non seulement une nouvelle phase dans la modernisation de l'espace urbain, mais opéraient

10 S. Giedion, *op. cit.*, p. 466.

également une nouvelle percée dans la vision et la pensée modernistes. Pour Giedion, et pour toute la génération des années 1930 – formalistes et technocrates adeptes du Corbusier ou du Bauhaus, marxistes, même les néo-populistes agrariens –, ces voies rapides ouvraient un royaume enchanté, une sorte de tonnelle romantique où modernisme et pastoralisme pourraient s'entrelacer. Moses semblait être l'unique figure publique au monde qui comprît la « conception espace-temps caractéristique de notre époque » ; au surplus, il avait manifesté « le même enthousiasme que Haussmann ». Cela lui conféra « une aptitude singulière, aussi singulière que celle de Haussmann aux possibilités et aux besoins de son époque » et une qualification singulière à bâtir la « cité du futur » de notre temps. Hegel avait, en 1806, vu chez Napoléon « la *Weltseele* à cheval » ; pour Giedion en 1939, Moses ressemblait au *Weltgeist* monté sur roues.

Moses connut une nouvelle apothéose pour l'Exposition universelle de New York de 1939–1940, immense célébration de la technologie et de l'industrie modernes : « Construire le monde de demain. » Deux des installations les plus populaires – le Futurama de General Motors, à visée commerciale, et la Democracity, utopique – envisageaient des voies rapides urbaines surélevées et de grands axes reliant la ville et la campagne précisément sous les formes que Moses venait d'élaborer. Les spectateurs de l'Exposition, qui à l'aller comme au retour empruntaient les routes de Moses et ses ponts, pouvaient faire l'expérience directe d'un élément de ce futur visionnaire et constater qu'il semblait fonctionner[11].

11 Walter Lippmann semble avoir été parmi les rares à avoir perçu les implications à long terme et les coûts cachés de ce futur. « General Motors a dépensé une petite fortune pour convaincre le public américain, écrivait-il, qu'il devra faire rebâtir ses villes et ses autoroutes par la puissance publique s'il souhaite jouir des pleins bénéfices de l'entreprise privée dans l'industrie automobile. » Cette subtile prophétie est citée par Warren Susman dans son bel essai « The People's Fair. Cultural Contradictions of a Consumer Society », inclus dans le catalogue du Queens Museum pour l'exposition, *Dawn of a New Day. The New York's World Fair. 1939–1940*, New York, NYU, 1980, p. 25. Ce volume, qui inclut des essais de différents auteurs et de splendides photographies, est le meilleur livre sur l'Exposition.

Moses, en sa qualité de Parks Commissioner, avait assemblé le terrain sur lequel se tenait l'Exposition. À la vitesse de l'éclair et à moindre coût, avec son alliage typique de finesse et de menace, il avait soutiré à des centaines de propriétaires un terrain de la taille du centre de Manhattan. L'une des réalisations dont il tirait le plus de fierté dans ce projet était d'avoir éliminé les monceaux de cendres et d'ordures de Flushing que Scott Fitzgerald avait immortalisés, immenses symboles modernes des déchets industriels et humains :

> Une vallée de cendres – une ferme fantasmagorique où la cendre pousse comme du blé en prenant l'apparence de crêtes, de collines, de jardins fantastiques, où la cendre dessine des maisons, des cheminées, des volutes de fumée, et, pour finir, avec un effort surnaturel, des hommes couleur de cendre qui se meuvent confusément et se désagrègent aussitôt dans l'air gris de poussière. De temps à autre, une file de wagonnets gris se traîne sur des rails invisibles, produit un grincement sinistre et s'arrête ; aussitôt, les hommes couleur de cendre arrivent en foule de tout côté, armés de pelles de plomb, et soulèvent un nuage impénétrable qui dissimule à la vue leurs mystérieuses activités [12].

Moses réduisit à néant ce spectacle effroyable et transforma le site, qui devint le cœur des expositions et plus tard le parc de Flushing Meadow. Cette action suscita chez lui une rare effusion de lyrisme biblique. Il invoqua le beau passage d'Isaïe (61, 1–4) suivant :

> L'esprit du Seigneur Dieu est sur moi parce que le Seigneur m'a consacré par l'onction. Il m'a envoyé annoncer la bonne nouvelle aux humbles, guérir ceux qui ont le cœur brisé, proclamer aux captifs leur délivrance, aux prisonniers leur libération […] mettre le diadème sur leur tête au lieu de la cendre, pour donner aux habitants de Sion en deuil une belle parure au lieu de la cendre […] Ils rebâtiront les ruines antiques, ils relèveront les demeures dévastées des ancêtres, ils restaureront les villes en ruines, dévastées depuis des générations.

12 F. S. Fitzgerald, *op. cit.*, chapitre II.

Quarante ans plus tard, dans ses dernières interviews, il évoquait encore cet épisode avec une certaine fierté : je suis l'homme qui a anéanti la Vallée des cendres, et installé la beauté à sa place. C'est sur cette note – avec la foi fervente que la technologie moderne et l'organisation sociale pourraient engendrer un monde dépourvu de cendres – que le modernisme des années 1930 prit fin.

Où tout cela se gâta-t-il ? Comment les visions modernes des années 1930 prirent-elles un mauvais tournant au cours de leur réalisation ? Toute l'histoire requerrait beaucoup plus de temps pour se démêler et beaucoup plus d'espace pour se raconter que je n'en dispose ici et maintenant. Mais nous pouvons reformuler ces questions de manière plus restreinte afin de les replacer dans l'orbite de ce livre : comment Moses – et New York, et l'Amérique – passèrent de la destruction d'une Vallée de cendres en 1939 au développement de déserts modernes bien plus épouvantables et insolubles une génération plus tard, à peine quelques kilomètres plus loin ? Il nous faut extirper les ombres dans les visions lumineuses des années 1930 elles-mêmes.

Le côté obscur fut toujours présent chez Moses. Voici le témoignage de Frances Perkins, première Secrétaire au Travail des États-Unis sous Franklin Delano Roosevelt, qui travailla étroitement avec Moses pendant plusieurs années et l'admira toute sa vie. Elle rappelle l'affection sincère que les gens vouaient à Moses pendant les premières années du New Deal, lorsqu'il construisait des terrains de jeux à Harlem et dans le Lower East Side ; cependant, elle fut troublée de découvrir qu'il n'aimait pas les gens en retour :

> Cela me choquait car il faisait toutes ces choses pour le bien-être des gens […] pour lui, ils étaient minables, pouilleux, jetaient des bouteilles partout à Jones Beach. « Je les aurai ! Je leur apprendrai ! » Il aime le public, mais pas comme un ensemble de gens. Le public est pour lui […] une grande masse amorphe, qui a besoin de se baigner, de s'aérer, de récréation, mais pas pour des raisons personnelles – juste pour en faire un meilleur public [13].

13 F. Perkins, *Oral History Reminiscences*, New York, Columbia University Collection, 1961, cité dans R. Caro, *op. cit.*, p. 318.

« Il aime le public, mais pas comme un ensemble de gens » : Dostoïevski nous a alertés à maintes reprises : la combinaison de l'amour pour « l'humanité » et la haine pour les personnes réelles est l'un des dangers fatals de la politique moderne. Pendant la période du New Deal, Moses parvint à maintenir un équilibre précaire entre ces deux pôles et à procurer un bonheur réel non seulement au « public » qu'il aimait, mais aussi aux gens qu'il abhorrait. Mais personne ne pouvait maintenir cet équilibre pour toujours. « Je les aurai ! Je leur apprendrai ! » La voix est ici indéniablement celle de Kurtz : « C'était très simple, dit le narrateur de Conrad, et à la fin de cet émouvant appel à tous les sentiments altruistes, cela flamboyait sous vos yeux, lumineux et terrifiant, comme un éclair dans un ciel serein : "Exterminez toutes les brutes !" » Il nous faut nous demander quel était l'équivalent pour Moses du commerce d'ivoire africain de M. Kurtz, quels hasards de l'histoire et quelles forces institutionnelles avaient ouvert les vannes de ses plus dangereuses pulsions : par quel chemin devait-il passer de l'éclat lumineux, de « donner […] une belle parure au lieu de la cendre » à « il faut vous frayer un chemin avec un hachoir à viande » et aux ténèbres qui fendirent le Bronx en deux ?

Une partie de la tragédie de Moses est d'avoir été non seulement corrompu, mais en définitive miné par l'une de ses plus grandes réalisations. C'était un triomphe qui, à la différence de ses travaux publics, était en grande partie invisible : ce ne fut qu'à la fin des années 1950 que les journalistes se commencèrent à le percevoir. Il s'agissait de la création d'un réseau d'énormes « autorités publiques » imbriquées, capables de lever pratiquement des sommes illimitées pour la construction, et ne rendant de comptes à aucun pouvoir exécutif, législatif ou judiciaire [14].

14 On trouve une analyse complète de ces autorités publiques américaines chez A. Walsh, *The Public's Business. The Politics and Practices of Government Corporations*, Boston, MIT, 1978, en particulier les chapitres I, II, VIII, XI, XII. Le livre de Walsh contient beaucoup de matériaux intéressants sur Moses, mais elle place son travail dans un contexte institutionnel et social plus large, que Caro a tendance à omettre. Robert Fitch, dans un texte de 1976, « Planning New York », tente de faire découler toutes les activités de Moses du programme sur cinquante ans mis au point par les financeurs et les responsables de la Regional Plan Association ; cet essai a paru dans R. Alcaly, D. Mermelstein (dir.), *The Fiscal Crisis of American Cities*, New York, Random House, 1977, p. 247–284.

La forme britannique de l'autorité publique a été introduite au début du xx^{e} siècle dans l'administration américaine. Elle était habilitée à vendre des obligations pour faire des travaux publics spécifiques – par exemple, des ponts, des ports, des chemins de fer. Quand les projets étaient terminés, elle installait des péages et collectait de l'argent jusqu'à ce que les obligations soient remboursées ; après quoi, elle cessait normalement d'exister et restituait ses travaux publics à l'État. Moses, cependant, comprit qu'il n'y avait aucune raison pour qu'une autorité se limite dans le temps ou dans l'espace : aussi longtemps que l'argent entrait – mettons, au moyen de péages sur le pont de Triborough – et aussi longtemps que le marché des obligations le permit, une autorité pouvait échanger ses vieilles obligations contre de nouvelles, pour lever davantage d'argent et faire de nouveaux travaux ; aussi longtemps que l'argent entrait (entièrement exempté de taxes), les banques et investisseurs institutionnels n'étaient que trop heureux d'émettre de nouvelles obligations, et l'autorité pouvait continuer à bâtir éternellement. Une fois que les obligations d'origine étaient remboursées, il n'y avait pas besoin de s'adresser au gouvernement fédéral, à la ville ou à l'État, ni même aux gens, pour obtenir de l'argent pour la construction. Moses fit valoir devant les tribunaux qu'aucun gouvernement n'avait le moindre droit de regard sur les comptes d'une autorité. Entre la fin des années 1930 et des années 1950, Moses créa ou prit le contrôle d'une dizaine de ces autorités – parcs, ponts, autoroutes, production d'électricité, rénovation urbaine, etc. – et les intégra à une machine immensément puissante, une machine aux innombrables engrenages, qui transformait ses rouages en millionnaires, incorporant des milliers d'hommes d'affaires et de politiciens à sa ligne de production, entraînant inexorablement des millions de New Yorkais dans son mouvement giratoire s'élargissant.

Dans les années 1930, Kenneth Burke estimait que, quoi que nous pensions de la valeur sociale de la Standard Oil et de l'US Steel, la contribution de Rockefeller et de Carnegie à la création de ces complexes géants devait être considérée comme autant de triomphes de l'art moderne. Le réseau des autorités publiques de Moses se retrouve là en bonne compagnie. Il réalise l'un des premiers rêves de

la science moderne, un rêve renouvelé dans de nombreuses formes de l'art du xx^e siècle : créer un système en perpétuel mouvement. Mais le système de Moses, même s'il constitue un triomphe de l'art moderne, comporte certaines des ambiguïtés les plus profondes de cet art : la contradiction entre le « public » et les gens est portée à un tel niveau qu'au final, même les gens au centre du système – même Moses lui-même – avaient perdu leur autorité sur l'évolution du système et le contrôle de son évolution permanente.

En reprenant la « bible » de Giedion, on perçoit certaines significations plus profondes dans l'œuvre de Moses, que lui-même ne comprit jamais. Pour Giedion, le pont Triborough, la Grand Central Parkway et la West Side Highway sont des expressions de la « cité future ». Cette forme requérait « une autre échelle que la ville avec ses *rues-corridors* et sa division rigide en blocs d'habitations étroits et fermés ». Les formes urbaines nouvelles ne pouvaient fonctionner librement dans le cadre de la ville du xix^e siècle : dès lors, il faut « que la ville […] modifie […] sa structure actuelle ». Le premier impératif était le suivant : l'autoroute « est en contradiction avec la situation actuelle de la ville ». Giedion prend ici un ton impérieux qui rappelle fortement celui de Moses. Mais la destruction des rues de la ville n'était pour Giedion qu'un début : l'autoroute de Moses « anticipe sur le temps où l'intervention chirurgicale dans la structure urbaine aura été accomplie et où l'on aura intégré l'automobile et les voies de circulation à l'organisme urbain pour qu'elles en deviennent des éléments constitutifs ».

On voit ici comment le modernisme prend un nouvel élan spectaculaire : le développement de la modernité a rendu la ville moderne elle-même ringarde, obsolète. Il est vrai que les gens, les visions et les institutions de la ville ont créé l'autoroute – « ce fut New York qui donna sa forme au *parkway* [15] ». Mais à ce moment-là, une dialectique redoutable fait que la ville doit disparaître, parce que ville et autoroute ne vont pas ensemble. Ebenezer Howard et ses disciples de la « Cité-jardin » proposaient quelque chose de semblable depuis le début

15 S. Giedion, *op. cit.*, p. 466–467.

du siècle (voir précédemment, chapitre IV). La mission historique de Moses, dans ce cadre, est d'avoir créé une nouvelle réalité super-urbaine qui fait apparaître l'obsolescence de la ville. Traverser le pont de Triborough, pour Giedion, c'est entrer dans un nouveau « continuum spatio-temporel » qui relègue définitivement la métropole moderne. Moses a montré qu'il n'est pas nécessaire d'attendre un lointain futur : nous avons la technologie et les outils organisationnels pour enterrer la ville ici et maintenant.

Moses n'en eut jamais l'intention : à la différence des théoriciens de la « Cité-jardin », il aimait vraiment New York – aveuglement – et ne lui voulait aucun mal. Ses travaux publics, quoi que nous en pensions, étaient censés ajouter quelque chose à l'existence urbaine et non pas soustraire la ville elle-même. Il aurait certainement été rebuté à l'idée que son Exposition de 1939, l'un des grands moments de l'histoire de New York, puisse être le véhicule d'une conception qui, prise au pied de la lettre, impliquerait la ruine de la ville. Mais quand les figures mondiales-historiques comprirent-elles jamais la signification à long terme de leurs actions et travaux ? En fait, les grands travaux de Moses dans et autour de New York dans les années 1920 et 1930 firent office de répétition pour la reconstruction, infiniment plus importante, de tout le tissu de l'Amérique après la Seconde Guerre mondiale. Les forces motrices de cette reconstruction furent le Federal Highway Program (doté de milliards de dollars) et les grands projets de logement en périphérie de la Federal Housing Administration (FHA). Cet ordre nouveau intégra la nation tout entière en un flot unifié dont la sève était l'automobile. Les villes y étaient principalement perçues comme des obstacles au flux du trafic, comme des monceaux de logements médiocres et des quartiers en déliquescence desquels il fallait permettre aux Américains de s'échapper par tous les moyens. Des milliers de quartiers urbains furent liquidés par cet ordre nouveau ; ce qui arriva à mon Bronx ne fut que le plus grand et le plus dramatique exemple de quelque chose qui se déroulait partout. Trois décennies de construction d'autoroutes massivement capitalisées et de construction périphérique par la FHA chasseraient des villes américaines des millions de gens et d'emplois, et des milliards de dollars

d'investissement en capital, et plongeraient ces villes dans la crise et le chaos chroniques auxquels leurs habitants sont aujourd'hui soumis. Ce n'était pas du tout ce que voulait Moses ; mais c'était ce qu'il avait contribué à engendrer par inadvertance [16].

Les projets de Moses des années 1950 et 1960 n'avaient pratiquement plus rien de la beauté de conception et de la sensibilité humaine dont ses premiers travaux étaient imprégnés. Il suffit de parcourir 30 kilomètres sur la Northern State Parkway (des années 1920), puis de faire demi-tour et de parcourir la même distance sur la Long Island Expressway qui lui est parallèle (des années 1950, 1960) : vous serez sidéré et affligé. À peu près tout ce qu'il a construit après la guerre le fut dans un style indifféremment brutal, conçu pour intimider et écraser : des monolithes d'acier et de ciment, sans aucune vision, nuance, ou jeu, séparés de la ville environnante par d'immenses douves, espaces vides et désolés, imprimés au paysage avec un mépris féroce pour toute vie naturelle ou humaine. Cette période, Moses semblait dédaigneusement indifférent à l'aspect humain de ce qu'il faisait : la pure quantité – de véhicules en mouvement, des tonnes de ciment, des dollars reçus et dépensés – semblait alors être sa seule motivation. Tristes paradoxes, dans cette ultime, et pire, période de Moses.

Les travaux cruels qui fendirent le Bronx en deux (« plus de gens dans le chemin, c'est tout ») participaient d'un processus dont les dimensions éclipsaient même la volonté de pouvoir mégalomaniaque de Moses. Dès les années 1950, il ne construisait plus en accord avec ses propres conceptions. Au contraire, il introduisait d'énormes blocs dans une trame préexistante de reconstruction nationale et d'intégration sociale qu'il n'avait pas élaborée et sur laquelle il ne pouvait avoir d'influence. Moses au meilleur de lui-même avait été un véritable

16 Moses avait au moins l'honnêteté d'appeler un hachoir à viande par son nom, d'admettre la violence et la dévastation au cœur de ses travaux. Une sensibilité comme celle de Giedion est beaucoup plus typique de la planification d'après-guerre, lui pour qui, « l'intervention chirurgicale dans la structure urbaine aura été accomplie et […] l'on aura intégré l'automobile et les voies de circulation à l'organisme urbain pour qu'elles en deviennent des éléments constitutifs ». Cet aveuglement ingénu, qui suppose que les villes peuvent être hachées menu, sans plaies, ni sang, ni cris de douleur ouvre la voie aux « frappes chirurgicales » sur l'Allemagne, le Japon et, plus tard, le Vietnam.

créateur de nouvelles possibilités matérielles et sociales. Dans ses pires moments, il était devenu non pas tant un destructeur – bien qu'il détruisît beaucoup – qu'un exécutant de directives et d'impératifs qui ne lui appartenaient pas. Il avait obtenu gloire et pouvoir en déployant de nouvelles formes et techniques à travers lesquelles la modernité pouvait se vivre comme une aventure ; il utilisa cette gloire et ce pouvoir pour figer la modernité en un système de nécessités sinistres et inexorables, de routines écrasantes. Paradoxalement, il devint l'objet d'une foule d'obsessions et de haines personnelles, y compris les miennes, précisément quand il eut perdu toute vision et toute initiative personnelle, devenu un Homme d'organisation : nous reconnûmes chez lui le capitaine Achab du navire New York au moment où, toujours à la barre, il avait perdu le contrôle du vaisseau.

L'évolution de Moses et de ses travaux dans les années 1950 souligne un autre aspect important de l'évolution d'après-guerre de la culture et de la société : la séparation radicale entre modernisme et modernisation. Tout au long de ce livre, j'ai tenté de montrer une interaction dialectique entre le mouvement de modernisation de l'environnement – particulièrement l'environnement urbain – et le développement de l'art et de la pensée modernistes. Cette dialectique, cruciale tout au long du XIX^e^ siècle, demeurait essentielle pour le modernisme des années 1920 et 1930 : elle est centrale à l'*Ulysse* de Joyce et au *Waste Land* d'Eliot, et au *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, au *Timbre égyptien* de Mandelstam, chez Léger, Tatline et Eisenstein, chez William Carlos Williams et Hart Crane, dans l'art de John Marin et Joseph Stella et de Stuart Davis et d'Edward Hopper, dans la fiction de Henry Roth et Nathanael West. Dès les années 1950, cependant, après Auschwitz et Hiroshima, ce dialogue était au point mort.

Ce n'est pas que la culture elle-même stagnât ou régressât : il y avait de nombreux artistes et écrivains brillants, travaillant au sommet de leurs capacités, ou à peu près. La différence est que les modernistes des années 1950 ne tiraient aucune énergie ou inspiration de l'environnement moderne qui les entourait. Des triomphes des expressionnistes abstraits aux initiatives radicales de Davis, Mingus et Monk en jazz, à *La Chute* de Camus, à *En attendant Godot* de Beckett,

au *Tonneau magique* de Malamud, au *Moi divisé* de Laing, le travail le plus enthousiasmant de cette époque marque une distance radicale vis-à-vis de tout environnement commun. L'environnement n'est pas remis en cause, comme il l'était par tant de modernismes antérieurs : il est simplement absent.

Une telle absence est mise en scène de manière indirecte dans deux des romans des années 1950 probablement les plus riches et les plus perspicaces, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison (1952) et *Le Tambour* de Günter Grass (1959) : ces deux livres comportent de brillantes analyses de la vie spirituelle et politique telle qu'elle avait été vécue dans les villes du passé récent – Harlem et Dantzig dans les années 1930. Mais alors que ces deux auteurs avancent dans leur chronologie, aucun des deux n'est capable d'imaginer ou de questionner le présent, la vie des villes et sociétés d'après-guerre au sein desquelles leurs livres parurent. Cette absence même pourrait être la preuve la plus frappante de la pauvreté spirituelle de l'environnement d'après-guerre. Ironiquement, cette pauvreté pourrait en réalité avoir nourri le développement du modernisme en forçant les artistes et les penseurs à se replier sur leurs propres ressources et à déployer de nouvelles profondeurs de leur espace intérieur. En même temps, elle a subtilement rongé les racines du modernisme en cloisonnant son imagination, séparée du monde moderne quotidien dans lequel les hommes et femmes réels devaient évoluer et vivre [17].

La rupture entre esprit moderne et environnement modernisé était l'une des sources essentielles de l'angoisse et de la réflexion à la fin des années 1950. Vers la fin de la décennie, les créateurs furent toujours davantage résolus à non seulement saisir ce grand fossé, mais aussi, à travers l'art et la pensée et l'action, à sauter par-dessus. Tel était le désir qui animait des livres aussi divers que *La Condition de l'homme moderne* de Hannah Arendt, *Publicités pour moi-même* de

17 Sur les problèmes et paradoxes de cette période, la meilleure discussion récente est l'essai de Morris Dickstein, « The Cold War Blues », chapitre II de son *Gates of Eden*. Pour une intéressante polémique sur les années 1950, cf. l'attaque contre Dickstein de Hilton Kramer, « Trashing the Fifties », dans le *New York Times Book Review,* 10 avril 1977 et la réponse de Dickstein dans son numéro du 12 juin de la même année.

Norman Mailer, *Éros et Thanatos* de Norman O. Brown, et *Direction absurde* de Paul Goodman. C'était une obsession dévorante, mais jamais consommée, partagée par deux des plus intenses protagonistes de la fiction de la fin des années 1950 : l'Anna Wolf de Doris Lessing, dont les carnets débordaient de confessions infinies et de manifestes jamais publiés en faveur de la libération, et du Moses Herzog de Saül Bellow, qui rédigeait des lettres inachevées, jamais postées, destinées à tous les grands de ce monde.

À la fin, cependant, les lettres furent achevées, signées et expédiées ; de nouveaux modes de langage modernistes apparurent progressivement, à la fois plus personnels et politiques que le langage des années 1950, par lesquels les hommes et femmes modernes pouvaient affronter les nouvelles structures physiques et sociales qui avaient poussé autour d'eux. Dans ce modernisme nouveau, les engins et systèmes géants de la construction d'après-guerre jouèrent un rôle symbolique central. Ainsi, dans « Howl », d'Allen Ginsberg :

> Quel sphinx de ciment et d'aluminium a défoncé leurs crânes
> et dévoré leurs cervelles et leur imagination ? […]
> Moloch en prison incompréhensible ! Moloch les os croisés de
> la geôle sans âme et du Congrès des afflictions ! Moloch
> dont les buildings sont jugements ! […]
> Moloch dont les yeux sont mille fenêtres aveugles ! Moloch
> dont les gratte-ciels se dressent dans les longues rues
> comme des Jéhovahs infinis ! Moloch dont les usines
> rêvent et croassent dans la brume ! Moloch dont les
> cheminées et les antennes couronnent les villes ! […]
> Moloch ! Moloch ! Appartements robots ! banlieues invisibles !
> trésors squelettiques ! capitales aveugles ! industries démoniaques
> nations spectres ! asiles invincibles ! queues
> de granit ! bombes monstres !
> Ils se sont pliés en quatre pour soulever Moloch au Ciel !
> Pavés, arbres, radios, tonnes ! soulevant la ville au Ciel
> qui exige et qui nous entoure partout ! […]
> Moloch qui me pénétra tôt ! Moloch en qui je suis une conscience
> sans corps ! Moloch qui me fit fuir de peur hors

de mon extase naturelle ! Moloch que j'abandonne !
Réveil dans Moloch ! lumière coulant du ciel !

Dans cet extrait, il se passe de nombreuses choses remarquables. Ginsberg nous pousse à expérimenter la vie moderne non pas comme une terre vaine et creuse, mais comme un combat de géants, épique et tragique. Cette conception attribue à l'environnement moderne et à ceux qui le produisent une énergie démoniaque et une portée mondiale-historique, probablement bien supérieure à ce que même les Robert Moses de ce monde revendiqueraient. En même temps, cette conception est censée nous stimuler, nous, lecteurs, pour nous faire tout aussi grand, pour magnifier nos désirs et notre imagination morale jusqu'au point où nous oserons affronter les géants. Nous ne pouvons cependant pas y arriver à moins d'identifier en nous-mêmes leurs désirs et leurs pouvoirs – « Moloch qui me pénétra ». C'est pourquoi Ginsberg déploie des structures et des procédés poétiques – une interaction entre éclairs fulgurants et éclats d'une imagerie désespérée, d'une part, de l'autre un empilement solennel répétitif et incantatoire de vers – qui rappellent et rivalisent avec les gratte-ciels, les usines et les voies rapides qu'il déteste. Ironiquement, même si le poète dépeint le monde de la voie rapide comme celui de la mort des cerveaux et de l'imagination, sa vision poétique donne vie à l'intelligence et la puissance imaginative sous-jacente à ce monde – et de fait, leur insuffle une existence plus pleine que ses bâtisseurs ne furent jamais capables de lui donner.

En découvrant le Moloch de Ginsberg, mes amis et moi avons immédiatement pensé à Moses. Ce faisant, non seulement nous concentrions et attisions notre haine pour lui, mais nous lui conférions cette stature mondiale-historique, l'effroyable grandeur qu'il avait toujours méritée, mais qui ne lui avait jamais été attribuée même par ses plus fervents admirateurs. Ils ne supportaient pas le spectacle de l'abîme nihiliste ouvert par ses excavatrices et ses machines à enfoncer les pilotis : ils passèrent donc à côté de ses profondeurs. Ainsi, ce ne fut que lorsque les modernistes commencèrent à affronter les formes

et ombres du monde de la voie rapide qu'il devint possible de voir ce monde dans toute son ampleur [18].

Moses fut-il en mesure de comprendre ce symbolisme ? C'est difficile à dire. Dans les rares interviews qu'il donna pendant les années qui séparent sa retraite forcée [19] de sa mort à 92 ans, il pouvait encore tempêter contre ses détracteurs, débordant d'esprit, d'énergie et de projets phénoménaux, refuser, comme M. Kurtz, d'être écarté (« je mettrai quand même mes idées à exécution – je reviendrai. Je vous montrerai ce qu'on peut faire […] Je… »). Inlassablement conduit sur ses routes de Long Island, dans sa limousine (l'une des rares prérogatives qu'il avait conservées de ses années au pouvoir), il rêvait d'une corniche océanique longue de cent cinquante kilomètres, fouettée par les vagues, ou du plus long pont du monde, reliant Long Island et Rhode Island par-dessus le détroit qui les sépare.

Ce vieillard possédait une incontestable grandeur tragique ; mais il n'est pas tout à fait certain qu'il ait jamais atteint la connaissance de soi qui est censée accompagner une telle grandeur. Répondant à *The Power Broker* de Robert Caro, Moses nous lança à tous un appel plaintif : ne suis-je pas l'homme qui déblaya la Vallée de cendres, et offrit à l'humanité de la beauté en ses lieu et place ? C'est vrai, et nous devons lui en être reconnaissants. Et pourtant, il ne balaya pas vraiment les cendres, ne fit que les déplacer. Car les cendres font partie de nous, aussi droites et lisses que soient nos plages et nos autoroutes, aussi vite que nous roulions – ou soyons conduits – aussi loin que nous pénétrions dans Long Island.

18 Pour une version un peu plus récente de cet affrontement, de sensibilité très différente, mais de puissance intellectuelle et visionnaire équivalente, se référer à « For the Union Dead » de Robert Lowell, 1964.

19 Un compte-rendu détaillé de cette affaire peut se trouver dans R. Caro, *op. cit.*, p. 1132–1144.

Les années 1960 : un grand cri dans la rue

– L'histoire, dit Stephen, est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller.

Du terrain de jeu un grand cri s'éleva. Coup de sifflet à roulette : but. Et si ce cauchemar vous renvoyait un coup de pied en traître ?

– Les voies du Créateur ne sont pas les nôtres, dit M. Deasy. Toute l'histoire humaine s'avance vers un seul et unique but, la manifestation de Dieu.

D'un coup de pouce Stephen montra la fenêtre, et dit :

– C'est ça Dieu.

Hourra ! Ouèèèè ! Youppiiiii !

– Quoi donc ? demanda M. Deasy.

– Un grand cri dans la rue, répondit Stephen, en haussant les épaules.

— James Joyce, *Ulysse*, 1918–1920

Je suis pour un art qui vous donne l'heure, qui vous avise où se trouve telle ou telle rue. Je suis pour un art qui aide les vieilles dames à traverser la rue.

— Claes Oldenburg

Le monde de la voie rapide, l'environnement moderne qui fit son apparition après la Seconde Guerre mondiale, sera à l'apogée de sa puissance et de sa confiance en soi dans les années 1960, dans l'Amérique de la Nouvelle Frontière, de la Grande Société, de la mission Apollo sur la lune. Je me suis attaché à Robert Moses, agent et incarnation new-yorkaise de ce monde, mais le Secrétaire à la défense, McNamara, l'amiral Rickover, le directeur de la NASA Gilruth et bien d'autres menaient des combats semblables, avec une énergie et une cruauté comparables, bien au-delà du Hudson et, en fait, de la planète Terre. Les développeurs et les zélotes du monde de la voie rapide le présentèrent comme le seul monde moderne possible : s'opposer à eux et à leurs travaux revenait à s'opposer à la modernité elle-même, à combattre l'histoire et le progrès, être un luddite, un rêveur, effrayé

par la vie et l'aventure, le changement et la croissance. Cette stratégie était efficace parce qu'en fait, la vaste majorité des hommes et femmes modernes ne veulent pas résister à la modernité : ils ressentent son excitation et croient à ses promesses, y compris lorsqu'ils se trouvent eux-mêmes dans son chemin.

Avant de pouvoir combattre efficacement les Molochs du monde moderne, il fallait développer un vocabulaire moderniste d'opposition. C'est ce que Stendhal, Büchner, Marx et Engels, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoïevski et Nietzsche faisaient il y a un siècle ; c'est ce que Joyce et Eliot, les dadaïstes et les surréalistes, Kafka, Zamiatine, Babel et Mandelstam firent plus tôt dans ce siècle. Or, parce que l'économie moderne est capable de redéploiement et d'autotransformation infinis, l'imagination moderniste aussi doit aussi sans cesse se réorienter et renouveler. L'une des tâches cruciales pour les modernistes des années 1960 consistait à affronter le monde de la voie rapide ; une autre, à montrer que ce n'était pas là le seul monde moderne possible, qu'il y avait d'autres, de meilleures directions possibles pour l'esprit moderne.

J'ai fait appel à « Howl » d'Allen Ginsberg à la fin du dernier chapitre pour indiquer comment, vers la fin des années 1950, les modernistes commençaient à affronter et combattre le monde de la voie rapide. Mais un tel projet ne pouvait aller très loin, tant que les nouveaux modernistes ne pouvaient donner naissance à des perspectives positives d'autres modes de vie modernes. Ginsberg et les siens n'étaient pas en position de le faire. *Howl* démasquait brillamment le nihilisme diabolique tapi au cœur de nos sociétés bien installées et révélait ce que Dostoïevski appelait un siècle plus tôt le « désordre apparent, qui est dans son essence un ordre bourgeois au plus haut degré ». Ginsberg n'avait qu'un nihilisme de son cru à suggérer comme solution de rechange face aux louanges célestes du Moloch. « Howl » s'ouvrait sur un nihilisme désespéré, une vision d'« initiés à tête d'ange […] les plus grands esprits de ma génération détruits par la folie, affamés hystériques nus, / se traînant à l'aube dans les rues nègres à la recherche d'une furieuse piqûre ». Il se terminait par un nihilisme sentimental et idiot, une vaste affirmation gratuite : « Le monde est sacré ! L'âme est sacrée ! […] La langue et la queue et la main et l'anus sacrés ! / Tout est

sacré ! tout le monde est sacré ! partout est sacré ! », etc., etc. Mais si les modernistes émergents des années 1960 voulaient avoir une chance de renverser le monde de Moses et Moloch, il leur fallait davantage à offrir.

Ils le trouveraient rapidement, quelque chose qui sera une source de vie, d'énergie et d'affirmation, tout aussi moderne que le monde de la voie rapide, mais radicalement opposée aux formes et gestes de celui-ci. Et ce, en un lieu où très peu de modernistes des années 1950 auraient songé à le chercher : la vie quotidienne de la rue. C'est la vie que Stephen Dedalus de Joyce pointe du doigt et invoque contre l'histoire officielle enseignée par M. Deasy, représentant de l'Église et de l'État : Dieu est absent de cette histoire cauchemardesque, insinue Stephen, mais présent dans les cris apparemment aléatoires et vagues qui montent de la rue. Wyndham Lewis était outré par cette conception de la vérité et du sens, qu'il qualifiait désobligeamment d'« ordinarisme ». Mais c'était exactement l'idée de Joyce : sonder les profondeurs inexploitées de l'ordinaire des villes. Depuis l'époque de Dickens, Gogol et Dostoïevski jusqu'à la nôtre, l'humanisme moderniste a toujours été cela.

S'il y a une œuvre qui exprime parfaitement le modernisme de la rue dans les années 1960, c'est le remarquable livre de Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines*. On a souvent reconnu le rôle joué par le travail de Jacobs dans l'évolution de la planification urbaine et locale. Il est réel et admirable, mais ne renvoie qu'à une petite partie du contenu du livre. En citant longuement Jacobs dans les quelques pages qui suivent, je veux évoquer la richesse de sa pensée. Je crois que son livre a joué un rôle crucial dans le développement du modernisme : son message était qu'une bonne part de la signification que les hommes et femmes modernes cherchaient désespérément se trouve en fait à portée de main, non loin de la surface et de l'immédiateté de leurs vies : tout était là, tout bonnement, si seulement nous pouvions apprendre à creuser[20].

20 Cf. J. Jacobs, *op. cit.* Les passages qui suivent sont tirés des pages 60–62. Pour une discussion critique intéressante des idées de Jacobs, cf., par exemple, H. Gans, « City Planning and Urban Realities » in *Commentary*, février 1962, réimprimé dans *The Urban Prospect*, San Diego, Harcourt, 1966 et R. Starr, *The Living End. The City and its Critics*, New York, Coward-McCann, 1966.

Jacobs développe sa vision avec une simplicité trompeuse : tout ce qu'elle fait, c'est de parler de sa vie quotidienne. « Tous les jours, la partie de la Rue Hudson où j'habite est le théâtre d'un ballet aux figures complexes. » Elle poursuit en retraçant vingt-quatre heures de la vie de sa rue et, bien sûr, de sa propre vie dans cette rue. Sa prose est souvent simple, presque maladroite. Cependant, elle travaille en réalité à l'intérieur d'un genre important dans l'art moderne : le montage urbain. En traversant les vingt-quatre heures de son cycle de vie, il est probable que nous fassions l'expérience d'un sentiment de déjà-vu. N'avons-nous pas déjà vu cela quelque part ? Oui, en effet, si nous avons lu, entendu ou vu *La Perspective Nevski* de Gogol, l'*Ulysse* de Joyce, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, *L'Homme à la caméra* de Vertov, *Au bois lacté* de Dylan Thomas. De fait, plus nous connaissons cette tradition, plus nous apprécierons ce qu'en fait Jane Jacobs.

Jacobs commence son montage tôt le matin : elle sort ses poubelles dans la rue et balaye les emballages de friandises jetés par les jeunes lycéens en route pour l'école. Elle en éprouve une satisfaction rituelle et, alors qu'elle balaie :

> J'observe le déroulement des autres rites de la matinée : M. Halpert en train de décadenasser des bras de la blanchisserie, amarrée pendant la nuit à une porte de cave, le gendre de Joe Cornacchia en train d'empiler les cageots vides de la charcuterie, le coiffeur en train de sortir sa chaise pliante sur le trottoir, M. Goldstein en train de disposer les rouleaux de fil de fer qui font savoir que la quincaillerie est ouverte, enfin, la femme du gardien en train de déposer sur le perron de l'immeuble son petit garçon joufflu de 3 ans, avec sa petite mandoline ; depuis cette situation privilégiée, il apprend l'anglais que sa mère ne sait pas parler.

Mêlés à ces visages connus et amicaux, passent des centaines d'étrangers : des mères de famille avec landau, des adolescents échangeant des ragots et comparant leurs coiffure, de jeunes secrétaires et d'élégants couples d'âges mûrs sur le chemin du travail, des travailleurs venant de quitter leur rotation nocturne et s'arrêtant au bar du coin.

Jacobs les contemple et les apprécie tous : elle expérimente et évoque ce que Baudelaire appelait « l'universelle communion » accessible à l'homme ou à la femme qui sait comment « prendre un bain de multitude ».

Bientôt, il est temps pour elle de se ruer au travail « et d'échanger mes salutations rituelles avec M. Lofaro, le marchand de fruits, petit et râblé avec son tablier blanc, qui se tient à l'entrée de sa boutique un peu plus haut dans la rue, les bras croisés, bien planté sur ses jambes, l'air aussi solide que la terre elle-même. Nous nous saluons d'une inclination de tête ; tous deux nous jetons rapidement un coup d'œil aux deux extrémités de la rue, puis nous nous regardons de nouveau et échangeons un sourire. Nous avons accompli ce rituel de nombreux matins pendant plus de dix ans, et nous savons tous les deux ce qu'il signifie : tout va bien. » Ainsi vont les choses, alors que Jacobs nous fait traverser sa journée et sa nuit, ramenant les enfants de l'école à la maison et les adultes du travail, amenant une foule de nouveaux personnages – hommes d'affaires, dockers, bohémiens jeunes et vieux, solitaires disséminés –, alors qu'ils vont et passent dans la rue, en quête de nourriture, de boisson, de jeu, de sexe ou d'amour.

Petit à petit, la vie de la rue reflue, mais sans jamais s'arrêter. « Je le connais ce ballet de nuit et ses différents tableaux, notamment parce que je me suis souvent réveillée, longtemps après minuit, pour m'occuper d'un bébé ; assisse dans le noir, j'ai regardé passer les ombres en écoutant les bruits monter de la rue. » Elle s'accorde à ces sons. « Quelquefois, il y a de l'aigreur dans l'air, de la colère même ou bien de la tristesse […] vers trois heures du matin, des chants, de très beaux chants. » Est-ce une cornemuse, là dehors ? D'où peut bien venir le joueur, et où va-t-il ? Elle ne saura jamais ; mais la conscience même de ce que sa rue est d'une richesse inépuisable, qui dépasse son pouvoir d'imagination (comme de celui de n'importe qui), l'aide à bien dormir.

Cette célébration de la vitalité, la diversité et la plénitude de la vie urbaine est en fait, comme j'ai essayé de le montrer, l'un des plus vieux thèmes de la culture moderne. À travers l'époque de Haussmann et Baudelaire et même jusqu'au xx^{e} siècle, cette idylle

urbaine s'incarna dans la rue, qui devint le symbole essentiel de la vie moderne. De la « Main Street » des petites villes aux « Great White Way » et « Dream Street » métropolitaines, la rue a été vécue comme le milieu où la totalité des forces modernes matérielles et spirituelles pouvaient se rencontrer, s'affronter, se mélanger et déterminer leurs significations et leurs destinées dernières. C'était ce qu'avait à l'esprit le Stephen Dedalus de Joyce quand il suggérait, sibyllin, que Dieu se trouvait là dehors, dans le « cri dans la rue ».

Or, les bâtisseurs du « mouvement moderne », dans l'architecture et l'urbanisme de l'après-Première Guerre mondiale se retournèrent radicalement contre cette idylle moderne : ils marchèrent au cri de bataille du Corbusier, « il faut tuer la rue ». C'était leur vision moderne qui triomphait dans la grande vague de reconstruction et de redéveloppement qui commença après la Seconde Guerre mondiale. Pendant vingt ans, les rues furent (au mieux) laissées passivement à l'abandon, et souvent (comme dans le Bronx) activement détruites. L'argent et l'énergie furent recanalisés vers les nouvelles autoroutes et le vaste système des parcs industriels, centres commerciaux et banlieues-dortoirs auxquels les autoroutes donnaient alors accès. Ensuite, paradoxalement, en l'espace d'une génération, la rue, qui avait toujours servi à exprimer la modernité dynamique et progressiste, symbolisa tout ce qui était miteux, agité, apathique, stagnant, éculé, obsolète – tout ce que le dynamisme et le progrès de la modernité étaient censés abandonner[21].

Dans ce contexte, la radicalité et l'originalité de l'œuvre de Jacobs devraient apparaître clairement. « Sous un désordre apparent [de la] ville ancienne », dit-elle (et « ancien » signifie ici : moderne du XIX^e^ siècle, les résidus de la ville de l'époque haussmannienne) :

21 À New York, ce paradoxe prit un tour particulièrement ironique. Aucun politicien américain n'incarna probablement l'idylle et les espoirs de la ville moderne aussi bien qu'Al Smith, qui utilisa comme hymne de sa campagne présidentielle de 1928 la chanson populaire *The Sidewalks of New York*, « East Side, West Side, dans toute la ville […] on gambille sur les trottoirs de New York ». Ce fut Smith, cependant, qui nomma et soutint ardemment Robert Moses, le personnage qui fit plus qu'aucun autre pour détruire ces mêmes trottoirs. Les résultats de l'élection de 1928 montrèrent que les Américains n'étaient ni prêts, ni disposés à accepter les trottoirs de New York. D'autre part, il s'avéra que l'Amérique n'était que trop heureuse d'accueillir « les autoroutes de New York » et de se paver à leur image.

> Sous un désordre apparent, là où la ville ancienne fonctionne correctement, il existe un ordre merveilleux autour duquel s'ordonnent la sécurité dans la rue et la liberté dans la cité. Cet ordre est complexe et à sa base, il y a le dédale de la circulation piétonnière qui engendre une suite infinie de témoins et d'observateurs. Bien que cet ordre, fait de déplacements et de changements, soit de la vie et pas de l'art, nous pouvons fantasmer et dire que cette forme d'art propre à la ville peut être comparée à la danse [22].

Nous devons donc nous efforcer de maintenir en vie cet « ancien » environnement, parce que lui seul est capable de nourrir les expériences et valeurs modernes : la liberté de la ville, un ordre qui existe comme mouvement et changement perpétuels, à la fois communion et communication dans le face-à-face fugitif (et cependant intense et complexe) de ce que Baudelaire appelait la famille d'yeux. Pour Jacobs, le mouvement soi-disant moderne a inspiré une « rénovation urbaine », de plusieurs milliards de dollars, dont le résultat paradoxal a été de détruire le seul type d'environnement dans lequel les valeurs modernes pouvaient se réaliser. Le corollaire pratique de tout ceci – paradoxal de prime abord, mais en fait parfaitement cohérent – est que dans notre vie urbaine, nous devons préserver l'ancien par souci du moderne et résister au nouveau. Par cette dialectique, le modernisme trouve une complexité et une profondeur nouvelles.

En lisant *Déclin et survie des grandes villes américaines*, on trouve de nombreuses prophéties et prémonitions pertinentes quant à la direction qu'allait prendre le modernisme dans les années à venir. Ces thèmes ne furent en général pas relevés quand le livre paru et, de fait, Jacobs elle-même a très bien pu ne pas les remarquer ; pourtant, ils sont là. Jacobs choisit comme symbole de la fluidité vibrante de la vie de rue l'activité de la danse :

> Nous pouvons […] dire que cette forme d'art propre à la ville peut être comparée à la danse [et surtout à] un ballet aux figures compliquées dans lequel les solistes et les groupes jouent des rôles distincts qui par miracle se complètent les uns les autres pour former un ensemble bien ordonné.

22 J. Jacobs, *op. cit.*, p. 60.

En fait, cette image était très trompeuse : les années d'entraînement et de discipline intensive que requiert cette sorte de danse, ses structures et techniques de mouvement précises, sa chorégraphie complexe, étaient à des années-lumière de la spontanéité, de l'ouverture et du sentiment démocratique de la rue selon Jacobs.

Il y a une certaine ironie à constater qu'au moment même où Jacobs assimilait la vie de la rue à la danse, la vie de la danse moderne s'efforçait d'assimiler la rue. Durant toutes les années 1960 et 1970, Merce Cunningham et d'alors jeunes chorégraphes comme Twyla Tharp et les membres de Grand Union bâtirent leur travail autour de mouvements et de figures de non-danse (ou, comme ce fut appelé plus tard, d'« antidanse ») ; l'aléatoire et le hasard étaient souvent incorporés à la chorégraphie, de telle manière que les danseurs ne savaient pas au départ comment leur danse allait finir ; la musique était parfois interrompue, pour laisser la place au silence, aux parasites radio ou aux bruits aléatoires de la rue ; les objets trouvés jouaient un rôle central dans la scène – et parfois aussi les sujets trouvés, comme lorsque Twyla Tharp fit venir une bande de graffeurs de rue pour couvrir les murs, en contrepoint de ses danseurs qui couvraient le sol ; parfois les danseurs se déplaçaient directement dans les rues de New York et sur ses ponts et ses toits, interagissant spontanément avec ceux-ci ou les choses qui se trouvaient là.

Cette nouvelle intimité entre la vie de la danse et la vie de la rue n'était qu'un aspect du grand bouleversement en cours dans les années 1960 dans quasiment toutes les sortes d'art américain. Au sud du Lower East Side, à l'autre bout de la ville depuis le quartier de Jacobs, même si elle n'en avait pas connaissance au moment de finir son livre, des artistes créatifs et aventureux s'appliquaient à élaborer un art qui nous devait nous amener, comme Allen Kaprow le disait en 1958, à nous « préoccuper et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42e rue[23] ». Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman,

23 A. Kaprow, *L'Art et la Vie confondus* (1958), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 38–39.

Red Grooms, George Segal, Claes Oldenburg et d'autres prenaient non seulement leurs distances avec le langage de l'expressionnisme abstrait, omniprésent dans les années 1950, mais également avec la platitude et les limitations de la peinture en tant que telle.

Ils expérimentèrent une variété impressionnante de formes artistiques : incorporation et la transformation de matériaux non artistiques, des déchets, de débris, et d'objets ramassés dans la rue ; environnements à trois dimensions, combinaisons d'architecture, de peinture et de sculpture – et parfois aussi danse et théâtre – évocations de la vie réelle distordues (généralement, de manière expressionniste), mais parfaitement identifiables ; « happenings », qui quittaient les ateliers et les galeries, débordaient dans la rue pour affirmer leur présence, initiant des actions qui pouvaient simultanément inclure la vie spontanée et ouverte de cette même rue et l'enrichir. *Burning Building* de Red Grooms (1959) et *The Street : A Metamorphic Mural* (1960) de Claes Oldenburg, depuis longtemps démontés, mais préservés sur pellicule, figurent parmi les œuvres les plus stimulantes de cette période. Dans une note relative à *The Street*, Oldenburg annonce avec une ironie douce-amère typique de son art : « La ville est un paysage dont il est bon de jouir – ce qui est diablement nécessaire si vous y vivez. » Sa recherche de cette jouissance urbaine le conduisit dans des directions toutes particulières : « La crasse possède une profondeur et une beauté. J'aime la suie et le cramé. » Il aimait « la saleté urbaine, les méfaits publicitaires, la maladie du succès, la culture populaire ».

L'essentiel, disait Oldenburg, était de « chercher la beauté où l'on n'était pas censé la trouver[24] ». Cette dernière injonction avait constitué un mot d'ordre moderniste largement suivi depuis l'époque de Marx et Engels, Dickens et Dostoïevski, Baudelaire et Courbet. Il trouva un écho particulier dans le New York des années 1960 : à la différence de l'« Empire City » (exubérante autant sur le plan physique que métaphysique) source d'inspiration de précédentes générations de modernistes, la trame de cette New York était en train de se défaire. Mais cette transformation même, par laquelle la ville apparaissait

24 Note à l'exposition *The Street*, cité dans B. Rose, *Claes Oldenburg*, New York, MOMA/New York Graphic Society, 1970, p. 46.

ruinée et archaïque, spécialement au regard de ses concurrentes plus « modernes », de la périphérie et du Sud des États-Unis, lui procurait une intensité et un éclat particuliers pour les nouveaux créateurs de l'art moderne.

« Je suis pour un art, écrivait Oldenburg en 1961, qui soit politique-érotique-mystique, qui ne reste pas assis sur son cul dans un musée. Je suis pour un art qui s'attaque aux saloperies du quotidien et qui sort vainqueur. Je suis pour un art qui vous donne l'heure, qui vous dise où se trouve telle et telle rue. Je suis pour un art qui aide les vieilles dames à traverser la rue[25]. » Remarquable prophétie des métamorphoses du modernisme dans les années 1960, alors qu'une bonne part de ce qui se faisait de plus intéressant en art (et dans une grande variété de genres) porterait *sur* la rue et, en même temps, se déroulerait parfois directement *dans* la rue. Dans les arts visuels, j'ai déjà mentionné Oldenburg, Segal, Groom, etc. ; Robert Crumb rejoindra cette cohorte vers la fin de la décennie.

Pendant ce temps, Jean-Luc Godard, dans *À bout de souffle, Vivre sa vie, Une femme est une femme*, transforma la rue de Paris en personnage actif et central, captura sa lumière changeante et son rythme, fluide ou saccadé, d'une manière qui surprit tout le monde et ouvrit tout une nouvelle dimension dans le cinéma. Des poètes aussi divers que Robert Lowell, Adrienne Rich, Paul Blackburn, John Hollander, James Merrill, Galway Kinner, placèrent la rue de la ville (en particulier, mais pas exclusivement, celles de New York) au centre des paysages de leur imagination : on peut dire en effet que les rues firent irruption dans la poésie américaine à un moment décisif, juste avant qu'elles ne le fassent dans nos questions politiques.

Les rues jouèrent aussi un rôle symbolique et dramatique crucial dans la musique populaire toujours plus sérieuse et sophistiquée des années 1960 : chez Bob Dylan (la 42e rue après une guerre nucléaire dans « Talkin' World War Three Blues », « Desolation Row »), Paul

25 Déclaration pour le catalogue de ses « Environments, Situations, Spaces », exposition, 1961, cité dans *ibid.*, p. 190–191. Cette déclaration, merveilleux alliage entre Whitman et Dada, se retrouve aussi dans J. Russell, S. Gablik, *op. cit.*, p. 97–99.

Simon, Leonard Cohen (« Stories of the Street »), Peter Townshend, Ray Davies, Jim Morrison, Lou Reed, Laura Nyro, pour une grande partie des paroliers de la Motown, Sly Stone et bien d'autres encore.

À la même période, une multitude de performers surgirent dans les rues, jouant et chantant toute sorte de musique, dansant, jouant ou improvisant des pièces, créant happenings, ambiances et fresques, saturant les rues d'images et de sons « politiques-érotiques-mystiques », se mêlant à la « saloperie du quotidien » et, parfois du moins, sortant vainqueurs, se mystifiant ou mystifiant tous les autres quant à savoir quelle en était la sortie « par le haut ». Ainsi le modernisme reprit-il son dialogue séculaire avec l'environnement moderne, avec le monde que la modernisation avait façonné [26].

La Nouvelle Gauche naissante tira les leçons de ce dialogue et, finalement, y contribua considérablement. Nombre de manifestations et d'affrontements des années 1960 constituèrent des œuvres d'art cinétique et environnemental remarquables, à la création desquelles prirent part des millions d'anonymes. On l'a souvent souligné, mais il faut aussi souligner que les artistes furent en l'occurrence les pionniers – ici, comme ailleurs, les législateurs secrets du monde. Avec leurs projets, ils montraient que des endroits mal connus et délabrés s'avéraient (ou pouvaient être changés en) de remarquables espaces publics ; que les rues « XIXe siècle » de l'Amérique urbaine, tellement inadaptées au trafic agité du XXe, étaient un milieu idéal pour l'agitation des cœurs

26 On ne peut pas affirmer que la rue, absente de tout le modernisme des années 1950, soit devenue, dans tous les médias, un ingrédient actif dans le modernisme des années 1960. Même dans les misérables années 1950, la photographie continuait à s'alimenter de la vie dans les rues, comme elle l'avait fait depuis ses débuts. (Notons aussi les débuts de Robert Frank et de William Klein.) La deuxième meilleure scène de rue de la fiction américaine fut écrite dans les années 1950 – même si elle était située dans les années 1930 : la 125e rue, avant et pendant l'émeute de Harlem de 1935, dans *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison. La meilleure scène ou série de scènes fut écrite dans les années 1930 : la partie Est de la 6e rue, qui débouche sur le fleuve, dans *L'Or de la terre promise* de Henry Roth. La rue devient une présence vitale dans les sensibilités très différentes de Frank O'Hara et d'Allen Ginsberg à l'extrême fin de la décennie, dans des poèmes comme « Kaddish » de Ginsberg et « Le jour où Lady Day est morte » d'O'Hara, parus tous deux en 1959, l'année-charnière. Il faut relever de telles exceptions, mais je ne crois pas qu'elles invalident mon raisonnement selon lequel un grand changement était en cours.

et esprits de ce même xx^{e} siècle. Ce modernisme donnait une richesse et un éclat particuliers à une vie publique toujours plus décapante et dangereuse à mesure que la décennie s'écoulait.

Plus tard, quand les radicaux de ma génération s'assirent devant des trains de soldats, interrompirent l'activité de centaines de mairies et de centres de conscription, éparpillèrent et brûlèrent des billets de banque sur le plancher de la Bourse, firent léviter le Pentagone, mimèrent des monuments commémoratifs au milieu du trafic, à l'heure de pointe, lâchèrent des milliers de bombes à fragmentation en carton sur le siège de la société qui fabriquait les véritables bombes, et firent d'innombrables autres choses, brillantes ou stupides, nous savions que les expérimentations des artistes modernes de notre génération nous avaient montré la voie : montré comment recréer ce dialogue public qui, depuis les antiques Athènes et Jérusalem, avait été la plus authentique raison d'être de la ville. Le modernisme des années 1960 contribuait ainsi à renouveler la ville moderne, battue en brèche et désertée, au moment même où il se renouvelait lui-même.

Il y a un autre thème prophétique crucial dans le livre de Jacobs, que personne ne semble avoir relevé à l'époque. *Déclin et survie des grandes villes américaines* nous offre la première perspective féminine de la ville pleinement énoncée depuis Jane Addams. En un certain sens, la perspective de Jacobs est encore plus totalement féminine : elle écrit depuis une domesticité intensément vécue qu'Addams ne connaissait que de seconde main. Elle ne connaît son quartier avec un tel luxe de détails que parce qu'elle le sillonne tout la journée à la façon dont le font normalement les femmes, spécialement quand elles deviennent mères, mais que les hommes connaissent à peine, à moins qu'ils ne deviennent chômeurs chroniques. Elle connaît tous les commerçants, et les vastes réseaux sociaux informels qu'ils entretiennent, parce que c'est sa responsabilité de tenir le ménage. Elle dépeint l'écologie et la phénoménologie des trottoirs avec une fidélité et une sensibilité troublantes, parce qu'elle a passé des années à piloter des enfants (d'abord en landau et en poussette, ensuite sur patins à roulettes et vélo) dans ses eaux troubles, tout en trimballant ses lourds cabas de courses, tout en parlant aux voisins et s'efforçant de tenir le

gouvernail de sa vie. Une bonne part de son autorité intellectuelle provient de sa compréhension parfaite des structures et processus de la vie quotidienne. Elle fait sentir à ses lecteurs que les femmes savent ce que signifie de vivre dans les villes, rue par rue, jour après jour, beaucoup mieux que les hommes qui l'organisent et la construisent [27].

Jacobs ne recourt jamais à des expressions comme « féminisme » ou « droits des femmes » – en 1960, peu de mots auraient pu être plus éloignés des préoccupations de l'époque. Cependant, en déployant une perspective féminine sur un enjeu public central, et en rendant cette perspective riche et complexe, incisive et captivante, elle ouvre la voie à la grande vague d'énergie féministe qui déferle à la fin de la décennie. Les féministes des années 1970 s'attacheront à réhabiliter le monde domestique, monde « caché de l'histoire », créé et maintenu à travers les âges par les femmes. Elles feraient également valoir que nombre des motifs, des tissus, des broderies, ornements traditionnels créés par des femmes, possédaient non seulement une valeur esthétique à part entière, mais également le pouvoir d'enrichir et d'approfondir l'art moderne. Pour qui faisait la rencontre du personnage Jacobs, l'auteure de *Déclin et survie,* à la fois tendrement domestique et activement moderne, cette possibilité allait de soi. Ainsi alimenta-t-elle non seulement un renouveau du féminisme, mais également une prise de conscience masculine de plus en plus répandue que, oui, les femmes avaient quelque chose à nous apprendre sur la ville et la vie que nous partagions et que nous avions appauvri nos vies aussi bien que les leurs en ne les écoutant pas jusqu'alors.

La pensée et l'action de Jacobs préfiguraient une nouvelle grande vague d'activisme communautaire et d'activistes dans toutes les dimensions de la vie politique. Ces activistes ont très souvent été des épouses et des mères, comme Jacobs, et ont assimilé le langage – célébration de la famille et du quartier, défense contre les forces extérieures qui en menacent l'existence – qu'elle s'est appliquée à créer. Mais au travers de certaines de leurs actions, on perçoit qu'un

27 Contemporaine de l'œuvre de Jacobs et comparable quant à sa texture et sa richesse, on trouve la fiction urbaine de Grace Paley (dont les histoires ont pour cadre le même quartier) et, à un océan de distance, Doris Lessing.

langage commun et une tonalité sentimentale peuvent dissimuler des perspectives diamétralement opposées sur ce qu'est et ce que devrait être la vie moderne. Tout lecteur attentif de *Déclin et survie* constatera que Jacobs célèbre la famille et le quartier selon des termes typiquement modernistes : sa rue idéale est traversée par des étrangers, de gens de classes, groupes ethniques, âges, croyances et styles de vie différents ; sa famille idéale est une famille dans laquelle les femmes vont travailler, les hommes passent beaucoup de temps à la maison, les deux parents travaillent dans de petites unités facilement gérables près de leur domicile, de sorte que les enfants peuvent découvrir et grandir dans un monde où les deux sexes sont présents et où le travail joue un rôle central dans la vie quotidienne.

La rue et la famille de Jacobs sont des microcosmes de toute la diversité et de la plénitude du monde moderne comme totalité. Mais pour certaines personnes qui semblent à première vue parler son langage, la famille et tout ce qui est local se révèlent des symboles d'un antimodernisme radical : au nom de l'intégrité du quartier, toutes les minorités raciales, les déviations sexuelles et idéologiques, les livres et films controversés, les modes musicales et vestimentaires minoritaires doivent être tenus à l'écart ; au nom de la famille, la liberté économique, sexuelle et politique de la femme doit être anéantie – elle doit rester à sa place dans le voisinage, littéralement 24h/24. Telle est l'idéologie de la Nouvelle droite, un mouvement intimement contradictoire, mais très puissant, aussi vieux que la modernité elle-même, un mouvement qui emploie chaque technique de publicité moderne et de mobilisation de masse pour retourner les gens contre les idéaux modernes de vie, de liberté et de poursuite du bonheur pour tous.

Ce qui est pertinent et dérangeant ici est que les idéologues de la Nouvelle Droite se sont plus d'une fois placés sous le patronage de Jacobs. Ce lien est-il totalement usurpé ? Où y a-t-il quelque chose chez Jacobs qui la dispose à être ainsi dévoyée ? Il me semble que derrière le texte moderniste, il existe un sous-texte antimoderniste, une sorte de contre-courant de nostalgie favorable à une famille et à un quartier où le moi pourrait s'intégrer solidement, *ein' feste Burg*, un refuge solide contre tous les courants dangereux de liberté et

d'ambiguïté qui emportent tous les hommes et femmes modernes. Jacobs, comme tant de modernistes, de Rousseau et Wordsworth jusqu'à D. H. Lawrence et Simone Weil, évolue dans une sorte de clair-obscur où la ligne de démarcation entre le modernisme le plus riche et complexe et la plus pure mauvaise foi de l'antimodernisme moderniste est ténue et insaisissable, si toutefois elle existe.

La perspective de Jacobs présente une difficulté d'un autre ordre. Parfois sa vision semble positivement bucolique : elle souligne, par exemple, que dans un quartier animé combinant boutiques et résidences, activité permanente sur les trottoirs, surveillance de la rue facilitée depuis les maisons et magasins, il ne saurait y avoir de criminalité. Quand on lit cela, on s'interroge sur la planète que Jacobs peut avoir en tête. Si l'on revisite sa conception du voisinage de façon plus critique, on voit le problème. Le panorama des habitants de son quartier ressemble à une fresque murale, version New Deal des années 1930 ou à la version d'un équipage de bombardier de la Seconde Guerre mondiale selon Hollywood : chaque race, chaque religion et chaque couleur de peau collaborent pour préserver la liberté de notre Amérique. On pourrait presque entendre la liste de noms de famille typiques : « Holmstrom, O'Leary, Scagliano, Levy, Washington… » Mais attendez – voilà le problème : il n'y a pas de « Washington » dans l'équipage de Jacobs, c'est-à-dire pas de Noirs dans son voisinage. C'est ce qui fait paraître bucolique sa vision du quartier : c'est la ville avant que les Noirs n'y viennent. Son monde s'étend des robustes ouvriers blancs, en bas, aux Blancs de professions libérales, en haut. Au-dessus, rien ni personne. Mais ce qui importe ici davantage, c'est qu'il n'y a rien ni personne en dessous – la « famille d'yeux » de Jacobs ne comporte pas de pièces rapportées.

Au cours des années 1960 cependant, des millions de Noirs et d'hispaniques prendront le chemin des villes américaines – précisément au moment où les emplois qu'ils cherchaient et les opportunités dont avaient bénéficié les précédents immigrants pauvres se faisaient rares ou disparaissaient. (Ce phénomène fut symbolisé par la fermeture du chantier naval de Brooklyn, jadis le plus grand employeur de la ville.) Nombre d'entre eux se retrouvèrent désespérément pauvres,

chômeurs chroniques, déclassés à la fois racialement et économiquement, un énorme lumpenprolétariat sans perspective ni espoir. Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant que la rage, le désespoir et la violence se soient répandus comme un fléau et que des centaines de quartiers urbains précédemment stables se soient complètement désintégrés dans toute l'Amérique. Bien des quartiers, y compris le West Village de Jacobs, demeurèrent relativement intacts et firent même place à des Noirs et des hispaniques dans leurs « familles d'yeux ». Mais il était clair à la fin des années 1960 qu'au milieu des disparités de classe et des polarités raciales dont était traversée la vie urbaine américaine, aucun quartier nulle part, même le plus animé et le plus sain, ne saurait demeurer vierge de toute criminalité, de la violence aveugle, de la rage et de la crainte généralisée. La foi que plaçait Jacobs dans le caractère bénin des bruits montant de la rue au milieu de la nuit ne pouvait demeurer, au mieux, qu'un rêve.

Quelle lumière la vision de Jacobs jette-t-elle sur la vie dans le Bronx ? Même si elle passe à côté de certaines ombres dans la vie du quartier, elle excelle à capturer son éclat, aussi bien intérieur qu'extérieur, un éclat que le conflit de classe ou de race pourrait bien compliquer, mais pas détruire. Tout natif du Bronx qui parcourt Hudson Street avec Jacobs reconnaîtra, avec douleur, nombre de ces rues qui furent les nôtres. Nous nous rappelons comment nous nous sommes mis à l'unisson de leur scénographie, leurs sonorités et leurs senteurs, et nous sommes sentis en harmonie avec elles – même en sachant, peut-être mieux que Jacobs, qu'il y avait là aussi beaucoup de dissonance. Mais une grande partie de ce Bronx, notre Bronx, a disparu aujourd'hui, et nous savons que plus jamais nous ne nous sentirons autant chez nous ailleurs. Pourquoi a-t-il disparu ? Devait-il disparaître ? Y avait-il quoi que ce soit que nous pussions faire pour le maintenir en vie ? Les fragments où Jacobs mentionne le Bronx manifestent le snobisme ignorant d'une résidente de Greenwich Village : sa théorie, cependant, affirme clairement que des quartiers misérables, mais vivants comme le centre du Bronx, devraient être capables de trouver les ressources intérieures pour durer et se maintenir. La théorie est-elle correcte ?

C'est ici qu'entrent en jeu Robert Moses et sa voie rapide : il transforma un possible déclin à long terme en une catastrophe subite ; en détruisant un grand nombre de quartiers de l'extérieur, il anéantit à tout jamais la possibilité de savoir s'ils se seraient écroulés ou renouvelés eux-mêmes de l'intérieur. Mais Robert Caro, travaillant dans une perspective jacobsienne, plaide en faveur de la force intérieure du Bronx central, si seulement il avait été livré à lui-même. En deux chapitres de *The Power Broker*, tous deux intitulés « One Mile », Caro décrit la destruction d'un quartier distant d'un *mile* du mien, soit un peu moins de deux kilomètres. Il commence par tracer un charmant panorama de ce quartier, mélange sentimental, mais bien reconnaissable, entre la Hudson Street de Jacobs et le *Violon sur le toit*. La puissance d'évocation de Caro nous prépare au choc et à l'horreur de voir apparaître Moses à l'horizon dans son inexorable avancée. On apprend que la voie rapide Cross-Bronx aurait pu contourner légèrement ce quartier. Même les ingénieurs de Moses pensaient que la redirection était faisable. Mais le grand homme ne voulait rien entendre : il mit en œuvre toutes les formes de force et de fraude, d'intrigue et de manipulation dont il disposait, résolu de manière obsessionnelle à réduire ce petit monde en poussière (quand Caro lui demanda vingt ans plus tard comment il se faisait qu'un des meneurs de la protestation populaire se soit subitement rétracté, Moses livra cette réponse sibylline, mais jubilatoire : « Il a pris une hache sur la tête[28]. »). La prose de Caro se fait incandescente, et extrêmement dévastatrice, quand il expose la dégradation qui se propage depuis la voie rapide, bloc par bloc, année après année, pendant que Moses, réincarnation d'un général Sherman agissant à sa guise cette fois-ci dans les rues du nord, semait la terreur de Harlem jusqu'au détroit de Long Island.

Tout ce que dit ici Caro semble vrai. Et pourtant, et pourtant, ce n'est pas toute la vérité. Il faut nous interroger davantage. Que se serait-il passé si les habitants du Bronx des années 1950 avaient maîtrisé les outils conceptuels, le vocabulaire, s'ils avaient joui d'une vaste

28 Cité dans R. Caro, *op. cit.*, p. 879.

sympathie de la part du public, s'ils avaient eu le flair pour la publicité et la mobilisation de masse que les résidents de bien des quartiers américains assimileraient dans les années 1960 ? Que se serait-il passé si, comme les voisins de Jacobs dans le bas de Manhattan quelques années plus tard, nous étions parvenus à empêcher la construction de l'effroyable route ? Combien d'entre nous se trouveraient encore dans le Bronx aujourd'hui, prenant soin de lui et se battant pour lui ? Certains d'entre nous, certainement. Mais, je ne pense pas tant que ça, et de toute façon – dur à dire – pas moi. Parce que le Bronx de ma jeunesse était comme possédé, inspiré par le grand rêve moderne de la mobilité. Bien vivre signifiait s'élever sur l'échelle sociale, et cela impliquait de déménager ; vivre une vie près de son foyer d'origine, ce n'était pas vivre. Nos parents, qui s'étaient hissés (dans tous les sens du terme) depuis le Lower East Side, y croyaient dur comme fer, comme nous, même si cela devait leur briser le cœur de nous voir partir. Même les radicaux de ma jeunesse ne remettaient pas ce rêve en question – et le Bronx de mon enfance était plein de radicaux – : leur seul grief était que le rêve ne se réalisait pas complètement, que les gens ne pouvaient pas se déplacer assez rapidement, assez librement ou de manière assez égale. Mais quand vous voyez la vie de cette façon, aucun quartier ni environnement ne peut être rien de plus qu'une scène le long du chemin de la vie, un tremplin pour des vols plus élevés et de plus vastes orbites que la vôtre. Même l'actrice Molly Goldberg, la déesse terrestre du Bronx juif, dut quitter les lieux. (Après que Philip Loeb, qui jouait le mari de Molly, eut été mis sur liste noire et dut quitter les ondes – avant de bientôt quitter volontairement notre monde.) Comme l'a dit Leonard Michaels, « nous avions la mentalité des types de quartier qui foutent le camp aussi vite que possible de leurs quartiers ». Il nous était impossible d'arrêter les engrenages d'un rêve américain qui nous emportait nous aussi, même si l'on savait qu'ils pouvaient nous broyer. Durant les décennies du boom d'après-guerre, l'énergie désespérée d'une telle vision, la pression économique et psychique frénétique à s'élever et à déménager ruinait des centaines de quartiers comme le Bronx, même sans un Moses, un Moïse qui prendrait la tête de l'exode et sans la manne de son autoroute.

Impossible pour les garçons et les filles du Bronx d'éviter la bougeotte : c'était inscrit en nous et en dehors de nous. Moses pénétra tôt notre âme. Mais il était au moins possible de réfléchir aux directions à prendre, et à quelle vitesse, et à quel coût humain. Une nuit de 1967, à une réception académique, on me présenta un natif du Bronx plus âgé, devenu un fameux futurologue et créateur de scénarios de guerres nucléaires. Il venait juste de revenir du Vietnam et je militais contre la guerre, mais comme je voulais éviter de faire des remous à ce moment-là, je l'interrogeai plutôt sur ses années dans le Bronx. Notre conversation fut plaisante, jusqu'à ce que je lui dise que la route de Moses s'apprêtait à éliminer toute trace de nos enfances. Bien, dit-il, le plus tôt sera le mieux ; ne comprenais-je pas que la destruction du Bronx accomplirait l'impératif moral de base du Bronx lui-même ? Quel impératif moral ? demandai-je. Il rit en me braillant au visage : « Vous voulez connaître la moralité du Bronx ? "Barre-toi, espèce de *schmok*, barre-toi !" » Pour une fois dans ma vie, je fus, abasourdi, réduit au silence. C'était la vérité brutale : j'avais quitté le Bronx, comme lui, et comme nous étions tous conduits à le faire, et, à présent, le Bronx s'effondrait non seulement à cause de Robert Moses, mais aussi à cause de nous tous. C'était vrai, mais fallait-il en rire ? J'opérai un repli en direction de chez moi quand il commença à disserter sur le Vietnam.

Pourquoi le rire du futurologue me donne-t-il envie de pleurer ? Il tournait en dérision ce qui me frappait comme l'un des plus sinistres faits de la vie moderne : le dédoublement de personnalité et la blessure au cœur des hommes et femmes qui, comme lui et moi, pliaient bagage, étaient tout aussi réels et profonds que les élans et les rêves qui nous poussaient à partir. Son rire portait en lui toute la confiance facile de notre culture officielle, la conviction citoyenne que l'Amérique saurait dépasser ses contradictions internes simplement en prenant la route pour s'en éloigner.

En y songeant, j'ai compris plus clairement ce que mes amis et moi faisions en bloquant le trafic pendant toute cette décennie. Nous essayions d'ouvrir les plaies internes de notre société, de montrer qu'elles étaient toujours là, fermées, mais jamais guéries, qu'elles s'infectaient et s'aggravaient, qu'elles empireraient à moins d'être

traitées rapidement. Nous savions que l'existence scintillante des gens empruntant la voie rapide était tout aussi mutilée que les vies, fracassées et enterrées, de ceux qui se trouvaient sur le chemin. Nous le savions, parce que nous apprenions à peine à emprunter la même voie, et à en aimer le rythme. Mais cela signifiait que notre projet était traversé dès le départ par des paradoxes. Nous nous employions à aider d'autres personnes et d'autres peuples – Noirs, hispaniques, Blancs pauvres, Vietnamiens – à se battre pour leurs foyers, alors même que nous désertions le nôtre. Nous qui savions si bien ce que signifiait d'arracher ses racines pour l'avoir éprouvé, nous nous jetions nous-mêmes contre un État et un système social qui semblaient arracher ou faire exploser les racines du monde entier. En faisant blocage, nous entravions notre propre chemin. Tant que nous comprenions nos propres divisions, elles inspirèrent à la Nouvelle Gauche un profond sens de l'ironie, une ironie tragique qui devait hanter toutes nos mises en scène politiques, comédies, mélodrames et farces surréalistes. Notre théâtre politique visait à montrer au public qu'il participait lui aussi à une tragédie américaine en cours ; nous tous, tous Américains, tous modernes, plongions la tête la première suivant une trajectoire excitante mais désastreuse. Individuellement et collectivement, il fallait nous interroger sur qui nous étions et ce que nous voulions être, vers quoi nous nous précipitions, et quels en étaient les coûts humains. Mais il était impossible d'y réfléchir sous la pression du trafic qui nous emportait tous : c'est pourquoi il fallait arrêter le trafic.

Ainsi s'écoulèrent les années 1960, le monde de la voie rapide se préparant à une expansion et une croissance toujours plus gigantesques, mais attaquées par une multitude de cris passionnés dans la rue, des cris individuels qui pourraient devenir un appel collectif, jaillissant au cœur du trafic, mettant les moteurs géants à l'arrêt, ou du moins les ralentissant radicalement.

Les années 1970 : Bringing It All Back Home

> Je suis un patriote – du 14e District, Brooklyn, où je fus élevé. Le reste des États-Unis n'existe pas pour moi, sauf en tant qu'idée, histoire, ou littérature […]
> Dans mes rêves, je reviens au 14e District comme le paranoïaque retourne à ses obsessions […]
> Le plasma du rêve est fait de la douleur des séparations.
> — Henry Miller, *Printemps noir*, 1936

> T'arracher toi-même par les racines ; prendre ton dernier repas dans ton vieux quartier […]
> Relire les instructions sur ta paume ; trouver là comment la ligne de vie, brisée, garde le cap.
> — Adrienne Rich, « Shooting script »

> La philosophie est proprement nostalgie – aspiration à être partout chez soi.
> — Novalis, *L'Encyclopédie*

J'ai représenté les conflits des années 1960 comme une lutte entre formes opposées de modernisme, que j'ai décrit symboliquement comme le « monde de la voie rapide » et celui du « cri dans la rue ». Nombre d'entre nous, ayant manifesté dans ces rues, se sont pris à espérer, même quand les camions de police nous fonçaient dessus, qu'une nouvelle synthèse allait naître de toutes ces luttes, un nouveau mode de modernité dans lequel nous pourrions tous évoluer en harmonie, dans lequel nous pourrions tous nous sentir chez nous. Cet espoir était l'un des signes vitaux des années 1960. Il ne dura pas longtemps. Avant même la fin de la décennie, il était clair qu'aucune synthèse dialectique n'était en vue, et qu'il nous fallait mettre tous ces espoirs sur « pause », une longue pause, si l'on voulait supporter les années à venir.

Ce n'était pas seulement que la Nouvelle Gauche s'effondrait : que nous ayons perdu ce tour de main qui nous permettait d'être à la fois sur la route et en travers du chemin et qu'on se retrouve ainsi

en panne comme tous les braves modernismes des années 1960. Le problème était plus profond que cela : il devint clair rapidement que le monde de la voie rapide, sur l'initiative et le dynamisme duquel nous avions toujours compté, était lui-même en train de tomber en panne. Le grand boom économique qui avait dépassé toutes les attentes pendant un quart de siècle après la Seconde Guerre mondiale touchait à sa fin. La combinaison entre inflation et stagnation technologique (imputable largement à la guerre du Vietnam, qui ne prenait jamais fin), associée à une crise énergétique mondiale en plein essor (en partie redevable à notre succès spectaculaire) allait frapper dur – même si personne ne pouvait, au début des années 1970, savoir à quel point.

La fin du boom n'inquiéta pas tout le monde – les très riches étaient plutôt bien protégés, comme ils le sont toujours –, mais l'idée qu'on se faisait du monde moderne et de ses possibilités devait être remaniée. Les perspectives d'expansion et de croissance se rétrécissaient de manière abrupte : après avoir été inondées pendant des décennies d'une énergie assez bon marché et assez abondante pour régénérer le monde indéfiniment, les sociétés modernes devraient apprendre rapidement désormais comment utiliser des énergies en diminution afin de protéger leurs ressources réduites et préserver le monde entier du délabrement. Pendant la décennie prospère qui suivit la Première Guerre mondiale, le parangon de la modernité était le feu vert ; pendant le boom spectaculaire qui suivit la Seconde Guerre mondiale, son symbole central fut le système autoroutier fédéral, au sein duquel le conducteur pouvait se rendre d'une côte à l'autre sans jamais croiser aucun feu de signalisation. Mais les sociétés modernes des années 1970 furent contraintes de vivre dans l'ombre de la limite de vitesse et du panneau « stop ». Dans ces années de mobilité réduite, les hommes et femmes modernes devaient partout réfléchir profondément à la distance qu'ils entendaient parcourir et à la direction qu'ils souhaitaient emprunter, et chercher de nouveaux moyens de se déplacer. C'est de ce processus de réflexion et de recherche – qui ne fait que commencer – que les modernismes des années 1970 sont issus.

Pour montrer comment les choses ont changé, je veux brièvement revenir au grand débat sur la signification de la modernité dans

les années 1960. L'une des dernières contributions intéressantes à ce débat, et qui en constitue sans doute une sorte de mémorial, s'intitule « Histoire littéraire et modernité littéraire », du critique littéraire Paul de Man. Pour de Man, écrivant en 1969, « la pleine puissance de l'idée de modernité » gît dans le « désir d'anéantir tout ce qui vint précédemment » afin d'atteindre « un point pouvant être appelé un vrai présent, un point d'origine qui marque un nouveau départ ». De Man utilisa comme pierre de touche de la modernité l'idée nietzschéenne (développée dans *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, 1873) que l'on a besoin d'oublier le passé obstinément afin d'accomplir ou de créer quoi que ce soit dans le présent. « L'impitoyable oubli de Nietzsche, l'aveuglement avec lequel il se jette dans une action allégée de toute expérience la précédant, saisit l'esprit authentique de la modernité. » Dans cette perspective, « la modernité et l'histoire sont diamétralement opposées l'une à l'autre [29] ». De Man ne donnait aucun exemple contemporain, mais son scénario pouvait recouvrir facilement toutes sortes de modernistes ayant travaillé au cours des années 1960 selon une grande variété de techniques et de genres.

Il y avait Robert Moses, bien sûr, taillant son monde de voies rapides à travers les villes, effaçant toute trace de la vie qui s'y trouvait auparavant ; Robert McNamara, bétonnant les jungles du Vietnam pour des villes et aéroports instantanés, et transportant des millions de villageois dans le monde moderne (la stratégie de « modernisation forcée » de Samuel Huntington) en bombardant et réduisant en gravats leur monde traditionnel ; Mies van der Rohe, dont les boîtes de verre modulaires, partout identiques, commençaient à dominer chaque métropole, également indifférentes à chaque environnement, comme le monolithe géant qui surgit au milieu du monde primitif dans le *2001* de Stanley Kubrick. Mais il ne faut pas oublier l'aile apocalyptique de la Nouvelle Gauche dans son délire final, autour de 1969–1970, glorifiant l'image de hordes barbares détruisant Rome, écrivant « Abattez les murs » sur tous les murs et allant au peuple avec le slogan « Combattez le peuple ».

29 P. de Man, *op. cit.*, p. 125–141.

Bien sûr, ce n'était pas toute l'histoire. J'ai affirmé plus haut qu'une bonne partie du modernisme le plus créatif des années 1960 consistait en « cris dans la rue », visions de mondes et de valeurs que la marche triomphante de la modernisation était en train de piétiner ou abandonner. Or, les artistes, penseurs et activistes qui contestaient ce monde de la voie rapide tenaient pour acquis son inépuisable énergie et sa marche inexorable. Leurs œuvres et leurs actions représentaient pour eux des antithèses, prises dans un affrontement dialectique avec une thèse qui s'efforçait de réduire au silence tous les cris et de rayer toutes les rues de la carte moderne. La cohérence et l'enthousiasme des années 1960 furent en bonne partie nourrie par cette lutte entre modernismes radicalement opposés.

Dans les années 1970, alors que les moteurs géants de la croissance et de l'expansion économique se grippaient et que le trafic était en passe de s'arrêter, les sociétés modernes perdirent soudainement ce pouvoir de faire disparaitre leur passé. Tout au long des années 1960, la question avait été de savoir si elles devaient ou non le faire ; dans les années 1970, la réponse était à présent qu'elles ne le pouvaient tout simplement pas. La modernité ne pouvait plus se permettre de se jeter « dans une action allégée de toute expérience la précédant » (selon les mots de De Man), dans « l'espoir d'atteindre enfin un point pouvant être appelé un vrai présent […] un nouveau départ ». Les modernes des années 1970 ne pouvaient pas se permettre d'annihiler le passé et le présent afin d'engendrer un nouveau monde ex nihilo ; ils devaient apprendre à trouver un accord avec le monde dont ils disposaient, et voir venir.

Nombre de modernismes du passé se sont trouvés en oubliant ; les modernistes des années 1970 étaient forcés de se trouver en se souvenant. Les modernistes précédents ont balayé le passé afin de prendre un nouveau départ ; les nouveaux départs des années 1970 s'inscrivaient dans des tentatives de retrouver des modes de vie passés, enfouis sans être disparus. Ce projet en lui-même n'était pas neuf ; mais il prit une nouvelle tournure urgente au cours de cette décennie où le dynamisme de l'économie et de la technologie modernes semblait s'effondrer. Au moment où la société moderne semblait perdre sa

faculté de donner naissance au « meilleur des futurs », le modernisme se retrouva fortement enjoint de découvrir de nouveaux modes de vie au moyen de rencontres créatives avec le passé.

Dans cette dernière partie, je tenterai de caractériser plusieurs de ces rencontres, intervenues dans le cadre de techniques et genres divers. Encore une fois, j'organiserai mon commentaire autour de symboles : celui du foyer et celui des fantômes. Les modernistes des années 1970 étaient obsédés par les foyers, par les familles et les quartiers qu'ils avaient quittés afin d'être modernes à la mode des années 1950 et 1960. C'est pourquoi j'ai intitulé cette section « Bringing It all back Home [30] ». Les foyers auxquels s'intéressent les modernistes actuels sont des espaces beaucoup plus personnels et privés que la voie rapide ou la rue. De plus, le regard porté sur le foyer est un coup d'œil « dans le rétroviseur », vers le passé – encore une fois radicalement différent du mouvement en avant des modernistes de l'autoroute ou du libre mouvement tous azimuts des modernistes de la rue : un retour à notre propre enfance, au passé historique de notre société. En même temps, les modernistes n'essayent pas de se mélanger ou de se fondre avec leur passé – c'est ce qui distingue le modernisme du sentimentalisme –, mais ils s'efforcent plutôt de « tout rapporter » au passé, de mettre en rapport avec leur passé les « soi » qu'ils sont à présent devenus, de porter dans ces vieux foyers des visions et valeurs avec lesquels ils peuvent entrer radicalement en conflit – et peut-être de rejouer ces mêmes tragiques luttes qui les ont au départ chassés de leurs foyers. En d'autres termes, le rapport du modernisme avec le passé, quoi qu'il devienne, ne sera pas facile. Mon second symbole est

30 J'ai emprunté ce titre à une œuvre des années 1960, l'album éponyme de Bob Dylan, Columbia, 1965. Ce brillant album, peut-être le meilleur de Dylan, est empli du radicalisme surréel de la fin des années 1960. En même temps, son titre et celui de certaines de ses chansons – « Subterranean Homesick Blues », « It's Alright Ma, I'm Only Bleeding » – expriment un lien intense avec le passé, les parents, le foyer, qui faisait presque entièrement défaut dans la culture des années 1960, mais serait présent de manière centrale une décennie plus tard. Cet album peut être vu aujourd'hui comme un dialogue entre les années 1960 et 1970. Ceux d'entre nous qui ont grandi avec les chansons de Dylan ne peuvent qu'espérer qu'il tire les mêmes enseignements que nous de ses œuvres des années 1960.

implicite dans le titre de ce livre : *Tout ce qui est solide se volatilise*. Cela signifie que notre passé, quoi qu'il ait été, a pris place au cours d'un processus de désintégration ; nous souhaitons ardemment nous en emparer, mais il est sans fondement et insaisissable ; nous cherchons derrière nous quelque chose de solide sur quoi nous appuyer et on se retrouve à embrasser des fantômes. Le modernisme des années 1970 était un modernisme à fantômes.

L'un des thèmes centraux de la culture des années 1970 était la réhabilitation de la mémoire et de l'histoire ethniques comme partie intégrante de l'identité personnelle. Cela a été un développement frappant dans l'histoire de la modernité. Les modernistes d'aujourd'hui ont cessé d'affirmer, contrairement à ce que faisaient si souvent leurs homologues du passé, qu'il nous faudrait abandonner l'idée d'être Juifs, ou Noirs, ou Italiens, ou quoi que ce soit, afin d'être modernes. Si l'on peut dire que des sociétés dans leur ensemble sont capables d'apprendre, les sociétés modernes des années 1970 semblent avoir appris que l'identité ethnique – non seulement la leur mais celle de tout un chacun – était essentielle à la profondeur et à la plénitude du soi rendus accessibles par la vie moderne et qu'elle promet à tous. C'est cette prise de conscience qui a suscité un tel engouement pour les programmes audiovisuels *Roots* d'Alex Haley et *Holocaust* de Gerald Green l'année d'après : non seulement les plus grandes audiences de l'histoire de la télévision, mais un public actif et véritablement ému. Les réactions à *Roots* et *Holocaust,* non seulement en Amérique, mais partout dans le monde, montrent que, indépendamment des qualités faisant actuellement défaut à l'humanité, nous sommes doués d'une grande faculté d'empathie. Malheureusement, des programmes comme *Roots* et *Holocaust* ne possèdent pas la profondeur capable de transformer l'empathie en véritable analyse. Ils présentent des versions idéalisées à outrance du passé familial et ethnique, dans lequel tous les ancêtres sont beaux, nobles et héroïques, et toute la douleur, la haine et les problèmes proviennent de groupes d'oppresseurs « extérieurs ». Cela participe moins à une conscience ethnique moderne qu'au genre traditionnel de l'idylle familiale.

Mais dans les années 1970, on trouvait déjà cela sous une forme authentique. L'exploration de la mémoire ethnique la plus impressionnante de cette période et en cela unique fut, je crois, *Les Fantômes chinois de San Francisco* de Maxine Hong Kingston. Pour Kingston, ce ne sont pas les racines qui constituent l'image essentielle du passé familial et ethnique, mais les fantômes[31]. L'imagination de Kingston est saturée d'histoire et de folklore chinois, de mythologie et de superstition. Elle transmet un sens aigu de la beauté et de l'intégralité de la vie villageoise chinoise – la vie de ses parents – avant la révolution. En même temps, elle nous donne à voir les horreurs de cette vie : le livre commence avec le lynchage d'une tante enceinte et continue avec une série cauchemardesque de sévices, d'abandons, de trahisons et de meurtres, imputables à la mécanique sociale. Elle se sent hantée par les esprits des victimes passées, dont elle porte le poids en écrivant leur histoire ; elle partage avec ses parents le mythe d'une Amérique comme terre de fantômes, des multitudes d'ombres blanches à la fois surréelles et douées de puissances magiques. Elle craint ses parents eux-mêmes comme des fantômes – 30 années ont passé, mais elle n'est toujours pas sûre de connaître les véritables noms de ces immigrés, et reste dès lors incertaine du sien propre –, hantée par des cauchemars ancestraux dont elle mettra une vie entière à se réveiller ; elle se voit devenir un fantôme, perdre sa réalité corporelle alors même qu'elle apprend à évoluer avec assurance dans leur monde, « il y a des choses de fantômes que j'arrive à faire mieux que les fantômes » – à écrire des livres comme celui-là.

Kingston parvient à créer des scènes individuelles – réelles ou mythiques, passées ou présentes, imaginées ou directement vécues – avec une lumineuse clarté et une remarquable franchise. Mais la relation entre les différentes dimensions de son être n'y est jamais intégrée ou résolue : alors que nous dérivons d'un niveau à l'autre, nous sentons que son œuvre et sa vie évoluent encore, qu'elle

31 *Les Fantômes chinois de San Fransisco* (1975–1976), Paris, Gallimard, 1979. Les thèmes de ce livre ont été développés, avec plus de documentation historique mais moins d'intensité personnelle, dans une sorte de suite, *Les Hommes de Chine* (1980), Paris, Gallimard, 1986.

y travaille toujours, déplaçant sa cohorte de fantômes dans l'espoir de découvrir un ordre qui fasse sens et auquel se raccrocher enfin. Son identité personnelle, sexuelle et ethnique demeure insaisissable jusqu'au bout – précisément comme les modernistes ont toujours montré que l'identité moderne devait l'être – mais elle fait preuve d'un grand courage et d'imagination en confrontant ses fantômes et en luttant pour découvrir leurs véritables noms. Elle demeure divisée, éparpillée selon une dizaine de directions, à la façon d'un masque cubiste, ou de la *Jeune fille devant un miroir* de Picasso ; mais, inscrite en cela dans leur tradition, elle transforme la désintégration en une nouvelle forme d'ordre, constitutive de l'art moderne.

La trilogie du Performance Group, *Three Places in Rhode Island*, élaborée entre 1975 et 1978, a donné lieu à une confrontation tout aussi puissante avec le foyer et les fantômes. Ces trois pièces sont organisées autour de la vie de l'un des membres de la troupe, Spalding Gray ; elles mettent en scène son évolution comme personne, comme personnage, comme acteur, comme artiste. La trilogie est une sorte de *Recherche du temps perdu* dans la tradition de Proust et Freud. La deuxième pièce, et la plus marquante, *Rumstick Road*[32], jouée pour la première fois en 1977, se concentre sur le malaise et la désintégration graduelle de la mère de Gray, Elisabeth, dont le point culminant est son suicide en 1967. La pièce rejoue les tentatives que fait Gray pour comprendre sa mère, sa famille et lui-même comme enfant et comme adulte, de vivre avec ce qu'il sait et avec ce qu'il ne saura jamais.

Cette quête angoissée possède deux antécédents mémorables, le long poème d'Allen Ginsberg, « Kaddish » (1959), et le court roman de Peter Handke, *Le Malheur indifférent* (1972). Ce qui rend *Rumstick Road* particulièrement frappant et ce pourquoi il porte la marque distinctive des années 1970 est la façon d'utiliser les techniques d'interprétation de groupe et des formes d'art multimédia des années 1960 pour ouvrir de nouvelles profondeurs de l'espace intérieur personnel.

32 Le scénario de *Rumstick Road* est réimprimé, avec des didascalies d'Elizabeth LeCompte et quelques vagues photos, dans *Performing Arts Journal* III, 2 (automne 1978). *The Drama Review* #81 (mars 1979) comporte des remarques sur les trois pièces par Gray et James Bierman, avec d'excellentes photos.

Rumstick Road incorpore et intègre de la musique en direct et enregistrée, de la danse, la projection de diapositives, de la photographie, du mouvement abstrait, des éclairages complexes (y compris des stroboscopes), des sons et des images sur bande, afin d'évoquer des modes de conscience et d'être, qui se recoupent tout en étant distincts. L'action consiste dans une série d'adresses directes faites par Gray au public : mises en scène de ses rêveries et rêves (dans lesquels il joue parfois l'un des fantômes qui le hantent) ; interviews enregistrées avec son père, ses grand-mères, de vieux amis et voisins de Rhode Island, avec le psychiatre de sa mère (au cours duquel il mime ses mots à mesure qu'ils sortent de l'enregistreur) ; une série de diapositives montrant sa famille et sa vie au fil des années (Gray représentant à la fois un personnage dans l'image et une sorte de narrateur et commentateur à façon métathéâtrale d'*Our Town*) ; une partie de la musique à laquelle Elisabeth Gray tenait le plus, accompagnée par de la danse et une narration.

Tout ceci se déroule dans un cadre extraordinaire. La scène est divisée selon trois compartiments égaux ; l'action se déroule toujours simultanément dans deux d'entre eux et parfois dans les trois. Au centre, à l'avant-scène, une cabine de contrôle audiovisuelle où se trouve un régisseur de l'ombre ; immédiatement sous la cabine, un banc qui sert parfois de divan de psychiatre, sur lequel Gray joue tour à tour le rôle d'un thérapeute (ou d'un « superviseur ») et divers patients. À la gauche du public, dans un renfoncement, se trouve un agrandissement de la maison familiale des Gray sur Rumstick Road, où se déroulent de nombreuses scènes ; parfois le mur devient blanc et la pièce se transforme en espace mental intérieur de Gray, où se jouent diverses scènes menaçantes ; mais même quand l'image de la maison est absente, son aura perdure. À la droite du public se trouve une autre vaste pièce avec l'image d'une grande fenêtre, représentant la chambre de Gray dans la vieille maison. Dominant cette chambre pendant la plus grande partie de la pièce se trouve une immense tente gonflable, un dôme rouge éclairé de l'intérieur, à la fois magique et menaçante dans ce qu'elle évoque (le ventre d'une baleine ? un utérus ? un cerveau ?) ; une bonne part de l'action se déroule à l'intérieur

ou autour de cette tente, qui apparaît comme un personnage fantômatique à part entière. Vers la fin de la pièce, après que Gray et son père ont fini par parler de la mère et de son suicide, ils soulèvent la tente ensemble et la font passer par la fenêtre, hors de la pièce : elle est toujours visible et étrangement lumineuse, comme la Lune, mais se trouve à présent plus loin, en perspective.

Rumstick Road suggère qu'il s'agit là du genre de libération et de réconciliation possible pour les êtres humains de notre monde. Pour Gray comme pour nous, dans la mesure du moins où nous pouvons nous identifier à lui, la libération n'est jamais totale ; mais elle est réelle et acquise : il n'a pas seulement regardé dans l'abîme, mais il y est entré et a ramené ses profondeurs vers la lumière pour notre bénéfice. Les autres comédiens l'ont aidé : leur intimité et leur réciprocité, bâties au travers d'années de pratique commune, sont absolument essentielles pour son travail, pour découvrir et affronter ce qu'il est, pour être lui-même. Leur production collective met en scène la façon dont les collectifs théâtraux ont évolué au cours de la décennie passée. Dans l'atmosphère intensément politique des années 1960, lorsque des troupes comme le Living Theatre, l'Open Theatre et le San Francisco Mime Troupe comptaient parmi ce que le théâtre américain avait de plus stimulant, leurs vies et leurs productions collectives apparaissaient comme des moyens d'échapper au piège de la vie privée et de l'individualité bourgeoise, comme des modèles de la société communiste du futur. Durant les années 1970, relativement apolitiques, ils sont passés de sectes communistes à des sortes de communautés thérapeutiques, dont la force collective permet à chacun de ses membres de se saisir des profondeurs de sa vie individuelle. Des œuvres comme *Rumstick Road* montrent les orientations créatives que cette évolution pourrait suivre.

L'un des thèmes centraux du modernisme des années 1970 était l'idée écologique de recyclage : trouver de nouvelles significations et potentialités dans des choses et formes de vie anciennes. C'est dans la sorte de quartiers délabrés que Jane Jacobs célébrait au début des années 1960 que le recyclage le plus créatif eut lieu au cours des années 1970. La différence d'une décennie à l'autre tient à ce que les

projets qui apparaissaient comme des alternatives amusantes à l'heure du boom des années 1960 sont maintenant vus comme des priorités absolues. C'est précisément à l'endroit où le cycle de vie de Spalding Gray a été pour la première fois montré au public qu'a eu lieu notre recyclage urbain le plus spectaculaire, dans le quartier du sud de Manhattan connu aujourd'hui comme SoHo. Ce secteur d'ateliers, d'entrepôts et de petites usines du XIXe siècle entre Houston et Canal Street était littéralement anonyme : il n'avait pas de nom il y a encore 10 ans. Après la Seconde Guerre mondiale et le développement du monde de la voie rapide, ce quartier était largement considéré comme obsolète et les planificateurs des années 1950 l'avaient voué à la destruction.

Il fut prévu de le raser pour l'un des projets les plus chers à Robert Moses, la voie rapide du Lower Manhattan. Cette route aurait traversé Manhattan de part en part, de l'East River au Hudson, et détruit ou enfermé de grandes parties du South and West Village, de Little Italy, Chinatown et du Lower East Side. Alors que les projets de voie rapide montaient en puissance, nombre d'industriels quittèrent la zone, anticipant sa démolition. Mais alors, au début et au milieu des années 1960, une remarquable coalition de divers groupes, généralement adversaires, jeunes et vieux, radicaux et réactionnaires, Juifs, Italiens, Blancs, Portoricains et Chinois, luttèrent avec ferveur pendant des années et finalement, à leur surprise, remportèrent la victoire et rayèrent de la carte le projet de Moses.

Ce triomphe épique contre Moloch engendra une soudaine abondance de lofts de premier choix à des loyers inhabituellement bas, ce qui se révéla idéal pour la population d'artistes new-yorkais, qui grossissait rapidement. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, des milliers d'artistes y emménagèrent et, en quelques années, convertirent cet espace anonyme en principal centre de production d'art au monde. Cette étonnante transformation conféra aux rues sinistres et délabrées de SoHo une vitalité et une intensité sans égal.

Une bonne part de l'aura de ce quartier tient à l'interaction entre ses rues et ses constructions modernes (au sens du XIXe siècle) et l'art moderne (au sens de la fin du XXe) qui est élaboré et présenté là. On

pourrait aussi l'envisager comme une dialectique entre ancien et nouveau mode de production de ce quartier : des usines qui produisent du câble, de la corde, des cartons et de petites pièces de moteurs et de machines, qui collectent et recyclent du papier, des chiffons et de la ferraille, et des productions artistiques qui collectent, compriment, connectent et recyclent ces matériaux à leur façon, d'une façon qui leur est toute particulière.

SoHo devint également l'arène de la libération des femmes et des artistes, qui firent massivement irruption sur la scène, avec une confiance en elles et un talent jamais vus auparavant, et luttèrent pour assoir leur identité dans un quartier qui se battait pour établir la sienne. Leur présence individuelle et collective est au cœur de l'aura de SoHo. Au début d'une soirée d'automne, je vis une charmante jeune femme dans une robe lie-de-vin très chic, revenant clairement d'« Uptown », plus au nord (un spectacle ? une bourse ? un boulot ?), et grimpant les grands escaliers menant à son loft. D'un bras, elle portait un grand cabas de provisions, d'où dépassait une baguette, et de l'autre, reposant délicatement sur son épaule, un ensemble de châssis de 1,5 m de long : parfaite expression, me semblait-il, de la sexualité et de la spiritualité modernes de notre époque. Mais juste au coin de la rue, hélas, rôde une autre figure moderne archétypique, le promoteur, dont les spéculations frénétiques des années 1970 ont fait faire beaucoup d'argent à SoHo et chassé de leurs foyers nombre d'artistes qui n'auraient jamais songé à pouvoir payer les fortunes que leur présence contribuait à générer. Ici, comme sur tant scènes modernes, se déroulent les ambiguïtés du développement.

Juste en dessous de Canal Street, la limite du cœur de SoHo, le promeneur se dirigeant vers le nord ou le sud, ou sortant du métro à Franklin Street, peut être surpris d'apercevoir ce qui semble d'abord un bâtiment fantôme. C'est une grande masse verticale tridimensionnelle, vaguement façonnée comme les gratte-ciels qui l'entourent ; seulement, en s'approchant, on découvre, pour peu qu'on change de point de vue, qu'elle semble bouger. À un moment, elle paraît pencher comme la tour de Pise ; déplacez-vous vers la gauche, on dirait qu'elle tombe vers l'avant, sur vous ; tournez-vous encore un peu, et la voilà

qui glisse tel un navire sur Canal Street. C'est la nouvelle sculpture d'acier de Richard Serra, nommée *TWU* en hommage au syndicat des transports en commun, en grève lorsque l'œuvre fut installée au printemps 1980. Elle consiste en trois immenses rectangles d'acier, chacun d'environ 3 mètres de large et d'environ 10 mètres de haut, formant un H pointu. Elle est aussi solide qu'une sculpture peut l'être, bien qu'elle soit, sous certains aspects, fantomatique : par sa capacité à changer de forme en fonction du point de vue ; ses métamorphoses de couleur, passant d'un bronze-or lumineux selon un certain angle ou à un certain moment, à un gris de plomb menaçant, un instant ou un mouvement plus tard ; sa façon d'évoquer la carcasse d'acier de tous les gratte-ciels qui l'entourent, de la spectaculaire poussée vers le ciel que l'architecture et l'ingénierie modernes ont rendue possible, de la promesse expressionniste autrefois délivrée par ces bâtiments, quand ils étaient au stade de squelettes, trahie par la plupart d'entre eux à leur achèvement. Quand on arrive à portée de main de la sculpture, on se blottit dans les angles que forment son H et on se sent à l'intérieur d'une ville dans la ville, percevant l'espace urbain alentour et au-dessus de nous dans une clarté et un éclat particuliers, et pourtant protégés des chocs de la ville par la masse et la force de la pièce.

TWU est installée sur une petite place triangulaire où il n'y a rien d'autre – hormis un petit arbre, apparemment planté au même moment que celle-ci et orienté vers elle, dont les branches sont frêles et le feuillage pourtant luxuriant, et qui produit une unique fleur blanche, grande et charmante, à la fin de l'été. Cette œuvre est située quelque peu à l'écart des chemins battus, mais sa présence commence à en créer un nouveau, qui attire comme un aimant les gens dans son orbite. Une fois sur place, ils regardent, touchent, s'appuient, se blottissent, s'assoient. Parfois, ils cherchent à participer plus activement à l'œuvre et inscrivent leurs noms et leurs idées sur ses faces – on y a récemment écrit « NO FUTURE » en lettres d'un mètre de haut ; en outre, les surfaces inférieures sont devenues une sorte de kiosque, placardées d'innombrables indicateurs, agréables ou non, de notre époque.

Certaines personnes sont contrariées par ce qu'elles considèrent comme la profanation d'une œuvre d'art. Il me semble toutefois que tout ce que la ville a ajouté à *TWU* lui a apporté ses profondeurs particulières, qui ne seraient jamais apparues si la sculpture était restée intacte. Les couches de signes, régulièrement arrachées ou brûlées (que ce soit par la ville, par Serra lui-même, par des spectateurs prévenants, je ne peux le dire), mais perpétuellement renouvelées, ont créé une nouvelle configuration, dont le contour dentelé évoque une silhouette de la ville de 3 mètres de hauteur, beaucoup plus sombre et dense que l'espace au-dessus. La densité et l'intensité du niveau inférieur (la partie que les gens peuvent atteindre) ont transformé cette section en une parabole de l'érection de la ville moderne elle-même. Les gens vont sans cesse plus haut, s'efforçant de laisser leurs marques – se tiennent-ils sur les épaules les uns des autres ? –, et il y a même, à 4 ou 5 mètres de haut, quelques giclées de peinture rouge et jaune, spectaculairement lancées d'en bas – s'agit-il de parodies de l'« action painting » ?

Mais aucun de ces efforts ne peut être davantage qu'un reflet dans le grand ciel de bronze de Serra se dressant au-dessus de nous tous, un ciel rendu plus glorieux que jamais, par opposition avec le monde plus sombre que nous construisons en dessous. *TWU* suscite un dialogue entre nature et culture, entre le passé et le présent de la ville – et son futur, ses bâtiments encore au stade de poutres, au potentiel encore infini –, entre l'artiste et son public, entre nous tous et l'environnement urbain qui relie nos lignes de vie. Ce dialogue était ce dont était composé le meilleur du modernisme des années 1970.

Ici, je veux utiliser ce modernisme pour nouer un dialogue avec mon propre passé, mon propre foyer perdu, mes propres fantômes. Je veux retourner où cet essai a commencé, vers mon Bronx vivant et florissant hier encore, ruines et déserts de cendre aujourd'hui. Le modernisme peut-il redonner vie à ces dépouilles ? Littéralement, bien sûr que non : c'est seulement par un investissement fédéral massif, accompagné d'une implication populaire active et énergique, qu'on pourrait réellement ressusciter le Bronx. Mais la vision et l'imagination modernistes peuvent donner à nos villes intérieures et mutilées

une raison de vivre, peuvent permettre ou contraindre la majorité des non urbains à voir quel est leur intérêt dans le devenir de la ville, mettre en avant son abondance de vie et de beauté, aujourd'hui enterrées, mais pas pour autant défuntes.

En me confrontant au Bronx, je veux utiliser et mêler deux techniques distinctes qui ont fait florès dans les années 1970, l'une inventée tout récemment, l'autre assez ancienne, mais élaborée et développée tardivement. La première technique s'appelle « Earthworks » ou « Earth art ». Elle remonte aux débuts des années 1970 et son esprit le plus créatif fut Robert Smithson, qui disparut tragiquement à trente-cinq ans dans un accident d'avion en 1973. Smithson était obsédé par les ruines d'origine humaine : terrils, décharges, mines à ciel ouvert abandonnées, carrières épuisées, bassins et courants pollués, le tas d'ordures qui occupait Central Park avant l'intervention d'Olmsted. Au début des années 1970, Smithson sillonna le pays en tous sens, essayant en vain d'intéresser les bureaucrates gouvernementaux et les dirigeants d'entreprise à l'idée qu'« une solution pratique pour l'utilisation des espaces dévastés serait le recyclage de la terre et de l'eau sous forme "d'Earth art" […] L'art peut devenir une ressource faisant office de médiation entre écologistes et industriels. L'écologie et l'industrie ne sont pas des voies à sens unique. Elles devraient au contraire être des intersections. L'art peut contribuer à la dialectique nécessaire entre eux[33]. » Smithson était forcé de couvrir de longues distances dans les étendues sauvages du Midwest et du Southwest ; il mourut avant de voir un immense terrain vague s'ouvrir dans le Bronx, un canevas idéal pour son art, pratiquement sur son palier. Mais sa pensée regorge d'idées sur le procédé à suivre. Il est essentiel, dirait-il certainement, d'accepter le processus de désintégration comme un cadre pour de nouvelles sortes d'intégration, d'utiliser les décombres en guise de matériau pour ériger de nouvelles formes

33 « Untitled Proposals, 1971–1972 » *in* N. Holt (dir.), *The Writings of Robert Smithson. Essays and Illustrations*, New York, NYU, 1979, p. 220–221. Pour les visions urbaines de Smithson, cf. ses essais dans le même ouvrage, « Ultra-Moderne », « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape ».

et énoncer de nouvelles affirmations ; sans ce cadre et ce support, il ne saurait y avoir aucune croissance réelle[34]. La seconde technique que je veux employer est la fresque murale. Les fresques fleurirent à l'époque de la WPA, commandées pour figurer des idées politiques et généralement radicales. Elles firent un retour en force dans les années 1970, souvent financées par l'argent fédéral du CETA. Bien dans la ligne de l'esprit de la décennie, certaines fresques ont récemment mis davantage l'accent sur l'histoire locale et communautaire que sur l'idéologie mondiale. De plus – et il semble que ce soit une innovation des années 1970 –, ces fresques furent souvent exécutées par des membres de la communauté dont elles évoquent l'histoire, de telle sorte que les gens peuvent être à la fois le sujet, l'objet et le public de l'art, unissant théorie et pratique dans la meilleure tradition moderniste. La fresque communautaire la plus ambitieuse et intéressante des années 1970 pourrait bien être le *Great Wall* de Judith Baca, en cours de réalisation à Los Angeles. Les fresques communautaires et les œuvres de land art fournissent les techniques pour mon rêve moderniste personnel : la Fresque du Bronx.

La Fresque du Bronx, telle que je l'imagine, serait peinte sur la brique et le béton des murs qui courent tout le long des 12 kilomètres de la voie rapide Cross-Bronx, de sorte que tout trajet en voiture à travers celui-ci deviendrait un voyage dans ses profondeurs enfouies. Aux endroits où la route se trouve presque au niveau du sol ou au-dessus, et où les murs reculent, le spectacle qu'aurait le conducteur de l'existence passée du Bronx laisserait place un panorama de son actuelle déchéance. La fresque représenterait des vues en coupe de rues, de maisons, même de pièces pleines de personnes telles qu'elles étaient avant que la voie rapide ne les traverse.

34 Finalement, au soir des années 1970, certaines autorités locales et commissions artistiques réagirent, et on commença à construire certaines des œuvres impressionnantes de land art. Cette nouvelle possibilité comporte aussi de vastes problèmes, fait entrer les artistes en conflit avec les écologistes et les expose à l'accusation de créer une beauté purement cosmétique qui déguise la rapacité et la brutalité des intérêts privés et des politiques. Pour une analyse lucide de la façon dont les artistes ont introduit ces enjeux et y ont réagi, cf. K. Larson, « It's the Pits » in *Village Voice*, 2 septembre 1980.

Mais elle remonterait au-delà, jusqu'aux premières années de notre siècle, au plus fort de l'immigration juive et italienne, lorsque le Bronx s'étendait le long de lignes d'un métro alors en expansion rapide et (pour reprendre les termes du *Manifeste communiste*) que des populations entières surgissaient du sol : jusqu'à ces dizaines de milliers d'ouvriers du textile, d'imprimeurs, de bouchers, de peintres en bâtiment, de fourreurs, de syndicalistes, de socialistes, d'anarchistes, de communistes. Ici, D. W. Griffith, dont le vieux bâtiment du Biograph Studio est toujours debout, solide, mais décrépi et négligé, au bord de la voie rapide ; là, Cholem Aleikhem, contemplant le Nouveau Monde et disant qu'il est bon, et mourant sur Kelly Street (le bloc même où naquit Bella Abzug) ; et voici Trotski sur la 164e rue Est, attendant sa révolution (interpréta-t-il vraiment le rôle d'un Russe dans d'obscurs films muets ? on ne le saura jamais). Ensuite, une bourgeoisie modeste mais énergique et confiante, surgissant dans les années 1920 près du Yankee Stadium, se promenant sur le Grand Concourse pour un bref moment au soleil, trouvant son idylle dans les bateaux-cygnes de Crotona Park et, non loin, les « co-ops », un vaste réseau de logements ouvriers, construisant leur nouveau monde de manière coopérative à côté des parcs du Bronx et de Van Cortlandt. Passons à la dure période des années 1930, à ses files de chômeurs, l'aide aux démunis, la WPA (dont le splendide monument, le tribunal du comté du Bronx, s'élève juste au-dessus du Yankee Stadium), l'explosion des passions et des énergies radicales, les échauffourées entre trotskistes et staliniens, les magasins de bonbons et des cafétérias bruissant de palabres jusqu'à l'aube ; ensuite, à l'enthousiasme et à l'impétuosité des années d'après-guerre – une nouvelle abondance, des quartiers plus animés que jamais (au moment où de nouveaux mondes commencent à s'ouvrir au-delà du quartier, les gens achètent des voitures, commencent à se déplacer) ; aux nouveaux immigrés du Bronx en provenance de Porto Rico, de Caroline du Sud, de Trinidad – nouvelles couleurs de peau et de vêtements dans la rue, une nouvelle musique, de nouveaux rythmes, de nouvelles tensions et passions ; et finalement, à Robert Moses et son effroyable route, qui fracasse la vie du Bronx au plus intime, transformant l'évolution en

régression, l'entropie en catastrophe, et donnant naissance aux ruines sur lesquelles cette œuvre d'art est bâtie.

La Fresque devrait être exécutée dans un certain nombre de styles radicalement différents, afin d'exprimer la variété étonnante de visions imaginatives qui sont nées de ces rues en apparence uniformes, de ces immeubles d'habitation, de ces cours de récréation, de ces boucheries kasher, de ces boutiques alléchantes et de ces étals de bonbons. Barnett Newman, Stanley Kubrick, Clifford Odets, Larry Rivers, George Segal, Jerome Weidman, Rosalyn Drexler, E. L. Doctorow, Grace Paley, Irving Howe seraient tous là ; avec George Meany, Herman Badillo, Bella Abzug et Stokely Carmichael ; John Garfield, le Sidney Falco de Tony Curtis, la Molly Goldberg de Gertrude Berg, Bess Myerson (un monument iconique dédié à l'assimilation, la Miss America du Bronx de 1945) et Anne Bancroft ; Hank Greenberg, Jake La Motta, Jack Molinas (a-t-il été le plus grand athlète du Bronx, son pire escroc, ou les deux ?) ; Nate Archibald ; A. M. Rosenthal du *New York Times* et sa sœur ; la dirigeante communiste Ruth Witt ; Phil Spector, Bill Graham, Dion and the Belmonts, The Rascals, Lauro Nyro, Larry Harlow, les frères Palmieri ; Jules Feiffer et Lou Meyers ; Paddy Chayefsky et Neil Simon ; Ralph Lauren et Calvin Klein, Garri Winogrand, George et Mike Kuchar ; Jonas Salk, George Wald, Seymour Melman, Herman Kahn – ceux-là et tant d'autres.

Les natifs du Bronx seraient incités à revenir et à trouver leur place dans le tableau : le mur de la voie rapide est assez grand pour tous ; alors qu'il se remplirait, sa densité approcherait celle du Bronx à son apogée. Ce serait une riche et étrange expérience de passer en voiture tout le long et le traverser. Les conducteurs pourraient se sentir captivés par les personnages, par les ambiances et fantasmes de la fresque, les fantômes de leurs parents, de leurs amis, même leurs propres fantômes, sirènes qui les inciteraient à plonger dans les abîmes du passé. D'un autre côté, un si grand nombre de ces mêmes fantômes les inciteraient à passer leur chemin et pousser plus loin, mourant d'envie de s'élancer dans un futur au-delà des murs du Bronx et de se jeter dans le courant du trafic en direction de la sortie. La Fresque du Bronx prendrait fin avec la voie rapide, là où elle se

raccorde à la route de Westchester et de Long Island. La fin, la limite entre le Bronx et le monde serait marquée d'une arche cérémonielle géante, dans la tradition des monuments colossaux conçus par Claes Oldenburg dans les années 1960. Cette arche serait circulaire et gonflable, évoquant à la fois un pneu d'automobile et un bagel. Gonflée à bloc, elle aurait l'air dure et indigeste en tant que bagel, mais idéale comme pneu pour une fuite rapide ; ramollie, elle paraîtrait dangereuse comme un pneu qui fuit, mais, en tant que bagel, elle inviterait à passer à table.

J'ai dépeint le Bronx d'aujourd'hui comme un théâtre du désastre et de désespoir. On y trouve tout cela, certainement, mais aussi bien davantage. Quittez la voie rapide, et dirigez-vous vers le sud pendant environ un kilomètre et demi, ou un peu moins d'un kilomètre au nord, vers le zoo ; parcourez les rues dont les noms sont situés aux intersections de l'âme – Fox, Kelly, Longwood, Honeywell, Southern Boulevard – et vous trouverez des blocs qui ressemblent tant à ceux que vous avez quittés il y a si longtemps et que vous pensiez avoir disparu pour toujours, que vous vous demanderez si vous voyez des fantômes – ou si vous êtes vous-même un fantôme hantant ces rues concrètes, en compagnie des spectres de votre ville intérieure. Les visages et les enseignes sont hispaniques, mais la vitalité et la convivialité – vieillards au soleil, femmes portant des cabas, enfants qui jouent au ballon dans la rue – sont si familières qu'on peut sans difficulté avoir l'impression de n'être jamais parti.

Nombre de ces pâtés de maisons paraissent si apaisants par leur aspect ordinaire, qu'on se prend à s'y fondre, se laissant aller à une quasi-somnolence, avant de tourner un coin de rue et que tous les ravages – un bloc de masses noires, calcinées, une rue de gravats et de verre où nul ne va – surgissent devant nous et nous éveille brutalement. Il est alors possible de comprendre ce qu'on a vu précédemment dans la rue. Il a fallu les plus extraordinaires efforts pour sauver ces rues ordinaires de l'extinction, pour recommencer ici la vie quotidienne à partir de zéro. Ce travail collectif est issu d'une fusion entre les financements gouvernementaux, le labeur – cela s'appelle

de « l'apport en industrie » – et l'esprit des gens[35]. C'est une entreprise risquée et précaire – nous pouvons en pressentir les risques en contemplant l'horreur derrière le coin de la rue – qui exige, pour être menée à bien, une énergie, une vision et un courage dignes de Faust.

L'art moderne est actif dans cette rénovation. Parmi les agréables rues revenues à la vie, on trouve une énorme sculpture d'acier, une narration verticale de plusieurs étages jusqu'au ciel. Elle évoque la forme de deux palmiers reposant l'un sur l'autre de façon suggestive et formant une arche d'entrée. Il s'agit du « Puerto Rican Sun » de Rafael Ferrer, le dernier-né des arbres dans la forêt de symboles new-yorkaise. L'arche nous conduit aux parcelles d'un jardin communautaire, le Fox Street Community Garden. Cette œuvre est à la fois imposante et réjouissante ; avec le recul, nous pouvons admirer son alliage de formes massives et de courbes sensuelles, à la façon de Calder. Mais l'œuvre de Ferrer prend une résonance et une profondeur particulières par sa relation au lieu. Dans ce quartier majoritairement portoricain, et généralement caribéen, elle évoque un paradis perdu tropical. Réalisée avec des matériaux industriels, elle semble indiquer que la joie et la sensualité qu'on peut trouver ici en Amérique du Nord, dans le Bronx, sont censées provenir – et de fait, elles en viennent – de la reconstruction industrielle et sociale. Fabriquée en noir, mais entièrement recouverte de larges taches et bandes de couleur abstraites-expressionnistes (rouge vif, jaune et vert d'un côté, face à l'ouest, et rose, bleu ciel et blanc du côté où le soleil se lève), elle symbolise comment, de bien des façons, différentes, mais toutes également valables, les habitants du Southern Bronx donnent vie à ce monde en mettant en œuvre les formes nouvelles qui sont les leurs. Ces gens, à la différence des spectateurs de la *TWU* de Serra, ont laissé le passage de Ferrer vierge de tout graffiti ; il est pourtant l'objet de regards pleins de fierté dans la rue. Il peut aider les gens qui traversent une passe pénible de leur histoire – et de la nôtre – à saisir où ils vont

35 Cf. le volume *Devastation/Resurrection. The South Bronx,* préparé par le Bronx Museum of the Arts à l'hiver 1979–1980. Ce volume rend compte de manière excellente à la fois des mécanismes de l'*urbicide* et des débuts de la reconstruction.

et qui ils sont. J'espère que cela les aide ; je sais que cela m'aide. Et il me semble que c'est l'objet même du modernisme [36].

Je pourrais continuer de parler plus longuement d'œuvres modernistes enthousiasmantes des dix dernières années. Au lieu de cela, je pensais finir par le Bronx, par une rencontre avec certains de mes propres fantômes. En achevant ce livre, je vois comment ce projet, qui a consommé une si grande part de mon temps, se fond dans le modernisme de notre temps. J'ai déterré certains des esprits modernes du passé, tentant d'ouvrir une dialectique entre leur expérience et la nôtre, espérant aider mes contemporains à donner naissance à une modernité du futur qui sera plus aboutie et moins asservie que les vies modernes que nous avons connues jusqu'ici.

Faut-il qualifier de modernistes des œuvres qui se préoccupent autant du passé ? Pour bien des penseurs, tout le projet moderniste consiste à faire table rase de tous ces blocages, de sorte que le soi et le monde puissent être recréés. D'autres pensent que les formes vraiment caractéristiques de l'art et de la pensée contemporains ont effectué un saut quantique au-delà de toutes les diverses tendances du modernisme et conquis le droit de s'appeler « postmodernes ». Je veux répondre à ces affirmations contradictoires, mais complémentaires en réexaminant la conception de la modernité qui a présidé à l'amorce de ce livre. Être moderne, disais-je, c'est faire l'expérience de la vie personnelle et sociale comme d'un maelström, c'est trouver son monde et soi-même en permanente désintégration et en permanent renouveau, perpétuellement dans le trouble et l'angoisse, dans l'ambiguïté et la contradiction : c'est faire partie d'un univers où tout ce qui est solide se volatilise. Être un modern*iste*, c'est en quelque sorte se trouver comme chez soi dans le maelström, adopter ses rythmes, suivre ses courants à la recherche des formes de réalité, de beauté, de liberté, de justice que rend possible son cours passionné et périlleux.

36 Cf. C. Ratcliff, « Ferrer's Sun and Shade » in *Art in America*, mars 1980, p. 80–86, pour un commentaire inspiré de cette œuvre. Mais Ratcliff ne remarque pas que le lieu même où se trouve l'œuvre – Fox street dans le South Bronx – dispose d'une dialectique interne propre, qui se mêle à la dialectique de l'oeuvre.

Le monde moderne a radicalement changé de bien des façons au cours des deux derniers siècles ; mais la situation du moderniste, qui tente de survivre et de créer au milieu du maelström, est restée en substance la même. Cette situation a donné naissance à un langage et une culture de dialogue, qui unit les modernistes du passé, du présent et du futur, et permet à la culture moderniste de vivre et prospérer même dans l'époque la plus effroyable. À travers ce livre, j'ai essayé non seulement de décrire la vie de dialogue du modernisme, mais de la prolonger. Or, la primauté du dialogue dans le modernisme tel qu'il existe actuellement implique que les modernistes n'en ont jamais fini avec le passé : ils doivent aller de l'avant à jamais hantés par lui, déterrant ses fantômes et le recréant, alors même qu'ils refont leur monde et eux-mêmes.

Si le modernisme devait jamais se débarrasser de ses restes dépareillés et des articulations malaisées qui le rattachent au passé, il perdrait tout son poids et sa profondeur et il serait irrémédiablement emporté par le maelström de la vie moderne. Ce n'est qu'en maintenant vivants les liens qui le lient aux modernités du passé – des liens à la fois intimes et contradictoires – qu'il peut aider les modernes du présent et du futur à être libres.

Cette façon de comprendre le modernisme devrait nous permettre de clarifier certains paradoxes de la mystique « postmoderne » contemporaine[37]. J'ai affirmé que le modernisme des années 1970 se distinguait par son désir et sa capacité à se souvenir, se souvenir d'une si grande partie de ce que les sociétés modernes – indépendamment de leurs idéologies ou de la nature de leurs classes dominantes – voudraient oublier. Mais quand les modernistes contemporains perdent contact avec leur propre modernité et la nient, ils ne se font que l'écho de l'automystification de la classe dominante, selon laquelle cette dernière aurait vaincu les problèmes et périls du passé, et, ce faisant, ils se séparent et nous séparent d'une source fondamentale de leur propre force.

Il y a une autre question gênante qu'il faut poser au sujet des modernistes des années 1970 : envisagés dans leur ensemble, est-ce

37 Pour un bref commentaire, cf. la note 25 de l'introduction du présent ouvrage.

qu'ils comptent ? J'ai montré comment un certain nombre d'individus et de petits groupes ont affronté leurs propres fantômes et comment, de ces combats intérieurs, ils produisirent du sens, de la dignité et de la beauté pour eux-mêmes. Tout cela est bien beau ; mais ces explorations personnelles, familiales, locales et ethniques peuvent-elles donner lieu à une conception plus large ou à un espoir collectif pour nous tous ? J'ai essayé de décrire certaines des initiatives diverses de la décennie passée de manière à mettre en évidence leur noyau commun et à permettre à une partie de la multitude de groupes et de personnes isolés que nous sommes en train de prendre conscience qu'ils possèdent plus d'affinités qu'ils ne le croient. Mais quant à savoir si ces liens humains seront effectivement mis en œuvre et si cela conduira à quelque forme d'action communautaire ou collective, je ne peux le dire. Peut-être que les modernes des années 1970 se contenteront de la lumière intérieure artificielle de leurs dômes gonflés. Ou peut-être, un jour dans le futur proche, ils jetteront ces dômes à travers leurs images de fenêtres, ouvriront leurs fenêtres les uns aux autres, et travailleront à une politique d'authenticité qui nous rassemblera tous. Si cela devait se produire, cela marquerait le point où le modernisme des années 1980 se mettrait en branle.

Il y a vingt ans, à la fin d'une autre décennie apolitique, Paul Goodman préfigurait une grande vague de projets radicaux qui commençait à peine à poindre. Quelle était la relation de ce radicalisme émergent, y compris le sien, à la modernité ? Goodman affirmait que si les jeunes gens de l'époque prenaient, en grandissant, une « direction absurde » qui n'allait pas déboucher sur une vie honorable ou même sensée, la source du problème n'était pas « l'esprit des temps modernes », mais plutôt, disait-il, « c'est que cet esprit ne s'est pas lui-même suffisamment réalisé [38] ». Le programme des possibilités modernes que Goodman rassembla sous le titre de « révolutions manquées » est aussi aujourd'hui aussi ouvert et urgent que toujours. Dans ma présentation des modernités d'hier et d'aujourd'hui, j'ai

38 P. Goodman, *Direction absurde* (1960), Mane, Robert Morel, 1971, p. 313.

tenté d'indiquer certaines voies où le modernisme pourrait demain continuer à se réaliser.

Et après-demain ? Ihab Hassan, l'idéologue du postmodernisme, déplore ce refus obstiné de disparaître que manifeste la modernité :

> Quand l'Époque moderne s'achèvera-t-elle ? Une période a-t-elle jamais attendu si longtemps ? La Renaissance ? Le Baroque ? Le classicisme ? Le romantisme ? L'âge victorien ? Peut-être seulement le sombre Moyen Âge. Quand le modernisme cessera-t-il, et qu'est-ce qui viendra ensuite[39] ?

Si l'argument général de ce livre est correct, alors ceux qui attendent la fin de l'âge moderne ont du pain sur la planche. L'économie moderne va continuer à croitre, selon toute vraisemblance, bien qu'en empruntant probablement de nouvelles directions, s'adaptant aux crises énergétiques et environnementales chroniques que son succès a engendrées. Les futures adaptations nécessiteront une grande agitation sociale et politique ; mais la modernisation a toujours prospéré sur le trouble, dans la « permanence de l'instabilité et du mouvement » où, comme dit le *Manifeste communiste*, « tous les rapports sociaux immobilisés dans la rouille […] se volatilisent ». Dans un tel climat, la culture du modernisme continuera de développer de nouvelles conceptions et d'expressions de vie : car les mêmes élans économiques et sociaux qui transforment sans cesse le monde qui nous entoure, en bien comme en mal, transforment aussi les vies intérieures des hommes et des femmes qui le peuplent et le font tourner. Le procès de modernisation, même s'il nous exploite et tourmente, insuffle la vie à nos énergies et nos imaginations, nous pousse à saisir et à affronter le monde que construit la modernisation et à lutter pour le faire nôtre. Je crois que nous, et ceux qui viendront après nous, continuerons de nous battre pour nous sentir chez nous en ce monde, alors même que les foyers que nous avons bâtis, la rue moderne, l'esprit moderne, continuent à se volatiliser.

39 *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, *op. cit.*, p. 40.

L'idylle de l'espace public

Ce texte constitue une exploration et un exposé de ce que je nomme « l'idylle de l'espace public ». Il s'agit d'une des principales idées s'inscrivant dans ce que les historiens ont qualifié d'ère des révolutions. La majeure partie de ce qui suit concerne la Grèce antique, en particulier les Athéniens. George Grote, l'ami de John Stuart Mill, évoque, dans son *History of Greece* (1846–1856) en plusieurs volumes, l'agora, le premier « espace démocratique » du monde, qui s'est développé entre le VI^e^ et le IV^e^ siècles AEC. Après qu'Athènes et toutes les autres cités grecques eurent été conquises par Alexandre le Grand au cours des années 330 et 320, l'idée même d'espace démocratique disparut, pour ne plus reparaître dans la culture occidentale (ou dans les autres) avant l'époque moderne[1]. Qu'est-ce que « l'époque moderne » ? La Renaissance italienne ? Shakespeare ? Les Lumières du XVIII^e^ siècle ? L'ère des révolutions ? J'aborde cette incertitude et cette controverse plus après. Depuis 1776 et 1789, l'idée d'espace public a joué un rôle central non seulement en Occident, mais dans le monde entier. Nombre de difficultés et d'excitations perçues pour la première fois sur l'agora athénienne ont refait surface à l'époque moderne. Mais au cours de l'intervalle qui les sépare, long de plus de 2000 ans, la culture occidentale a connu de nombreuses péripéties et a beaucoup évolué.

Athènes : « Notre cité est accueillante à tous »

Avant d'évoquer l'« espace public », je veux le distinguer des nombreux grands espaces sur lesquels les gens se sont rassemblés depuis qu'il existe des sociétés humaines. Sur de tels espaces, des dominants ont regroupé leurs subordonnés et leur ont donné des ordres sur la conduite à tenir. On trouve un des premiers aperçus de tels

1 Pour un exposé fascinant de la réputation d'Athènes au cours des siècles, cf. J. Roberts, *Athens on Trial. The Antidemocratic Tradition in Western Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

regroupements dans le « Chant II » de L'*Iliade*[2], dans un passage qu'on nomme « l'assemblée ». Les armées grecques ont mis le siège devant Troie depuis très longtemps (dix ans) et les survivants sont meurtris et amers. On comprend que seuls les nobles commandants prennent la parole dans de tels rassemblements. Mais Thersite, un simple soldat, et « le plus laid de ceux qui étaient venus sous Ilion », comme l'écrit Homère (eût-il été beau, le poète aurait-il montré plus de déférence pour ses récriminations ?), a le cran de s'exprimer et déclare tout haut des choses que certains aristocrates pensent tout bas, comme le suggère Homère. Il met Agamemnon au défi : « de quoi te plains-tu ? de quoi as-tu besoin encore ? Tes baraques sont pleines de bronze, tes baraques regorgent de femmes, butin de choix que nous, les Achéens, nous t'accordons. » Il exhorte les autres soldats : « retournons donc chez nous avec nos nefs, et laissons-le là, en Troade, à cuver ses privilèges. » C'est le premier moment dramatique de la scène. Le deuxième intervient avec la réplique d'Ulysse au défi lancé : il le réduit au silence. « Tu pourrais donc, quand tu discours, avoir moins les rois à la bouche, et leur lancer moins d'outrages. » Il culmine dans la violence : « de son sceptre, il le frappe au dos, aux épaules. » Thersite « ploie l'échine, et de grosses larmes coulent de ses yeux », il saigne. Le troisième moment dramatique est la réaction des soldats, « malgré tout leur déplaisir, les autres à le voir ont un rire content ». Pour un lecteur moderne, ce passage est déroutant. Qu'est-ce qui fait rire ici ? Qu'un homme ordinaire ait eu l'audace de s'élever trop haut ? « Une fois détruite Ilion aux bonnes murailles », déclare Ulysse, les Grecs pourront rentrer chez eux et pas avant. (Ironie de l'histoire, même après leur victoire, Ulysse sera un des rares à rentrer chez lui.) Dans l'intervalle, affirme-t-il, tout homme qui soulèvera à nouveau cette question sera mis à mort sur-le-champ. Les menaces, la cruauté, l'adhésion des hommes à celle-ci (leur « rire content » devant l'humiliation de leur semblable), tout cela semble disposé pour les situer dans un espace cosmique. Le sentiment qu'ont les soldats de partager un même rang inférieur leur procure-t-il une certaine aisance

2 Homère, *Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, 1938.

existentielle ? Cette aisance (c'est lui qui est battu, pas nous) rappelle-t-elle certains de nos souvenirs d'enfance, les cours d'école que nous aimons croire avoir laissées derrière nous en grandissant ? L'« assemblée » prend fin, et les Grecs ordinaires se tiendront tranquilles pour les quelques cinq prochains siècles.

Mais alors, dès le début du VI^e^ siècle AEC, en particulier à Athènes, les gens acquerront une conscience nouvelle, un *aplomb* nouveau, et une nouvelle forme de pouvoir. À partir des Lois de Solon édictées en 594 AEC, ils institueront une nouvelle forme politique qu'on nommera démocratie, « le pouvoir du peuple ». Et surtout ils s'affirmeront dans un grand espace en plein air, un grand marché que les Grecs nommaient l'agora. Les archéologues ont fouillé des dizaines d'agoras antiques : la structure de centre commercial transparaît particulièrement à Athènes, où sur l'agora se trouvaient des milliers d'échoppes et où des familles vivaient sur leur lieu de travail[3]. Nombre de gens, à la fois des ennemis des Grecs et des Grecs eux-mêmes, méprisaient ces endroits. D'après Hérodote, Cyrus le Grand, roi des Perses au VI^e^ siècle, déclara au cours des années 540 : « je n'ai jamais encore redouté des gens qui ont au milieu de leur ville un endroit pour se réunir [agora] et se tromper mutuellement par des serments[4]. » Nous verrons que Platon, deux siècles plus tard, se montrait encore plus méprisant. Mais ces agoras permettaient aux gens d'apparaître publiquement, de disposer d'un pouvoir non négligeable, et de commencer à se poser en sujets autonomes. L'agora était le premier stage dans l'apprentissage de l'action pour des masses de gens. C'est là que la démocratie vit le jour, connut de terribles bouleversements, mais se prolongea pendant plus de deux siècles.

Il y a dans ce texte une histoire générale, qui met l'accent sur le V^e^ siècle et le début du IV^e^ AEC. Au cours de cette période, Athènes

3 On trouve les meilleures comparaisons de plans et de descriptions de l'agora athénienne avec celles des autres cités grecques chez R. Wycherley, *How the Greeks Built Cities. The Relationships of Architecture and Town Planning to Everyday Life in Ancient Greece*, New York, Norton, 1976. M. I. Finley débat avec intelligence de cette structure dans *Démocratie antique et démocratie moderne* (1973), Paris, Payot, 2006.

4 Hérodote, *L'Enquête*, Paris, Gallimard, 1964, Livre I, section 153, p. 122.

devint l'une des plus grandes villes du monde, avec une population de près de 300 000 personnes (elle plongea bien en dessous de ce chiffre, du fait des guerres et des épidémies incessantes qui frappaient la ville). Les années 480 virent le grand triomphe militaire d'Athènes, au cours de ce qu'on nomme les « Guerres médiques » (rapportées par Hérodote), lorsqu'elle prit la tête d'une coalition de cités grecques face à une armée largement surnuméraire et devint pour une brève période le centre d'une Grèce unifiée. Au cours des IVe et Ve siècles, Athènes vit le développement d'une puissante culture de l'écrit, dans le domaine de l'histoire, des tragédies et comédies et en philosophie. Au milieu du Ve siècle, sous la direction de Périclès, mais toujours avec les suffrages et le soutien du peuple, elle créa un environnement bâti spectaculaire, comprenant le Parthénon [5]. Mais elle déploya aussi un impérialisme militaire dont les appétits étaient sans bornes. Elle se plongea, ainsi que toute la Grèce, dans un conflit horriblement destructeur, que les historiens nomment la « Guerre du Péloponnèse » (racontée surtout par Thucydide), de 431 à 404. Cela commença par un conflit entre Athènes et Sparte ; à la fin, Athènes était l'ennemie de l'ensemble du monde grec. Nombreux étaient les Athéniens qui estimaient impossible de jamais perdre une guerre – de la même façon que de nombreux Américains le pensaient dans les années 1960 – mais à la fin du Ve siècle, en 404, Sparte occupa Athènes. Les Spartiates détruisirent la démocratie athénienne et mirent en place les « Trente », un gouvernement d'oligarques athéniens. Mais les Athéniens étaient résilients : ils créèrent une sorte de « front populaire », une alliance de gens d'idées et de valeurs politiques différentes. Ils se débarrassèrent des Spartiates (ils n'éliminèrent pas Sparte comme puissance, mais ils la chassèrent de leurs vies quotidiennes) et donnèrent un nouveau souffle à la démocratie athénienne. (Aristote qualifia cela de « démocratie extrême ».) Mais la défaite avait suscité une forte amertume. Les citoyens demandaient, fielleusement, « Qui a causé notre défaite ? » Qui a entretenu la guerre pendant des décennies ? Qui ne pouvait

5 Dans le Livre VI des *Politiques* (Paris, Flammarion, 2015), Aristote souligne le raffinement du peuple athénien en matière d'architecture et de sculpture.

trouver de moyens d'arrêter de combattre et de vivre en paix ? La réponse n'était nul autre qu'eux-mêmes.

En 399, le tribunal du peuple jugea, déclara coupable et exécuta Socrate, un de ses plus éminents citoyens. Il les mit en garde : cela constituerait un traumatisme de leur histoire. Ils ne comprirent probablement pas, mais il avait bien entendu raison. De multiples générations de penseurs ont débattu de l'affaire. La plupart sont d'accord avec Hegel : il s'agissait d'une désastreuse erreur historique. Quelques-uns, Nietzsche et Georges Sorel étant les plus connus, se sont glissés dans le rôle de témoins à charge modernes. Voilà Nietzsche, qui dans *La Naissance de la tragédie* (1872), explique le manque de clarté des accusateurs de 399 :

> Quel est cet homme qui, à lui seul, ose nier l'essence même de la Grèce, celle qui dans Homère, dans Pindare, dans Eschyle, dans Phidias et dans Périclès, dans la Pythie et Dionysos, – dans les abîmes les plus insondables comme sur la cime la plus haute, – s'est assuré notre adoration stupéfaite ? Quelle est cette force démoniaque qui se permet l'audace de renverser ce philtre magique dans la poussière[6] ?

Dans la perception que j'ai de Socrate, je souligne comment sa confrontation avec la ville est en réalité l'épanouissement du « génie grec ». Les interlocuteurs de Socrate issus de la classe dominante désapprouvent souvent sa fréquentation « des cordonniers, des foulons, des cuisiniers et des médecins » qui prospéraient sur l'agora[7]. La vie de la cité eut été bien moins grecque sans lui !

La fin du v^e^ siècle ne fut pas fatale qu'à Socrate. Euripide fit ce que ses disciples avaient exhorté Socrate à faire : il quitta la ville et resta en vie. Juste avant la mort de Socrate, en 406, Athènes vota

6 F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1871–1872), Paris, Gallimard, 1977, p. 85. Plus tard, dans *La généalogie de la morale* (1887), Nietzsche célèbre le frisson suscité par une violence sans conscience (« sans cruauté, pas de fête »), mais estime que la violence de la Grèce antique constituait une menace d'autodestruction sur l'évolution, et en vient à penser que toutes les formes socratiques de « répugnance à la vie », dont il dresse un catalogue, ont en fait pu contribuer à maintenir notre espèce en vie (Troisième traité, §28).

7 Callicles, dans *Gorgias* in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940, p. 490–491.

l'exécution d'un groupe de ses propres amiraux, y compris l'un des fils de Périclès, tout juste après leur spectaculaire victoire navale sur les Spartiates à la bataille des Arginuses. (De nombreux marins avaient péri au cours d'une tempête. Les stratèges déclarèrent que toute manœuvre en vue de les secourir aurait pu entraîner la perte de toute la flotte[8].) Au même moment, Phidias, le grand sculpteur du Parthénon et à la tête de l'immense projet de construction, fut jeté en prison à cause des immenses dépenses supplémentaires que les travaux occasionnaient ; en prison il mourut. Le tournant du siècle constitua un moment dramatique pour Athènes, un moment au cours duquel la victoire était aussi dangereuse que la défaite.

Mon texte s'intéresse tout d'abord de près à l'*Antigone* de Sophocle, une tragédie jouée pour la première fois en 441 AEC. C'était l'époque des grands travaux de Périclès, dont le Parthénon, une enceinte fortifiée, des sculptures et le théâtre de Dionysos. Pour Plutarque, ces projets faisaient partie de ce qu'on nommera à l'époque moderne un programme de « travaux publics », qui procurèrent un emploi à des milliers d'Athéniens, tout en créant l'un des environnements les plus splendides du monde. La plus grande partie du financement des ouvrages provenait des tributs qu'Athènes forçait ses alliés à lui payer, et suscitait une inimitié générale et durable, mêlée d'effroi. Le Parthénon et son environnement spectaculaire furent l'un des premiers endroits où les Grecs explorèrent les significations de l'espace public, les ambiguïtés et les controverses qui l'entourent, et élaborèrent une conception d'un espace public approprié à la démocratie[9].

Antigone se déroule dans une Thèbes mythique. Thèbes, un lieu essentiel de la tragédie grecque, était perçue comme une sorte d'« anti-Athènes », une ville dont les habitants étaient représentés en prisonniers du passé, et incapable de devenir la « nouvelle zone de

8 Dans son *Apologie* [32b], Socrate mentionne sa désobéissance à l'ordre de prendre part à l'arrestation des amiraux. Il n'en fut pas inquiété. Mais l'amertume de la guerre a très bien pu rejaillir dans les conséquences amères de la défaite. Cf. *Apologie de Socrate* in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*

9 La vie de Périclès, rédigée au I^er^ siècle, est le meilleur récit antique. Plutarque, *Vies parallèles*, Paris, Gallimard, 2001. Plutarque y évoque aussi Phidias.

futur » qu'Athènes pensait (ou espérait) être [10]. Nous retrouvons cette polarité à travers l'ensemble de la tragédie grecque : auparavant, dans la dernière pièce d'Eschyle, *Orestie, les Euménides* (458 AEC), et par la suite, dans *Œdipe à Colone* (401 AEC). Dans *Antigone*, Créon est le nouveau roi de Thèbes, censément installé par « les dieux » pour rétablir la paix. Un des fils d'Œdipe et frère d'Antigone, Polynice, a ourdi un coup d'État et tenté de s'emparer de la ville, mais l'autre fils d'Œdipe, son frère aîné Étéocle, l'en a empêché. Les fils jumeaux d'Œdipe se sont entretués. On n'apprend jamais quels furent les troubles qui divisèrent la famille et la ville, mais la première décision politique de Créon, dans le but de restaurer la paix, sape tragiquement la mission du souverain et perpétue l'agitation. Il décide qu'une partie de la famille d'Antigone sera célébrée, l'autre subira encore davantage l'opprobre public [11]. Le corps de Polynice est exposé devant le palais ; il ne doit pas être inhumé, ce qui pourrait étouffer le conflit, mais laissé en public, pourrissant, pour que les oiseaux et les chiens le profanent et finalement s'en repaissent [29–30, 206–207]. Sa sœur Antigone s'oppose à cette décision. Avec Ismène, sa sœur, elle estime que « Hadès n'en veut pas moins voir appliquer les rites » [519], que tous les morts doivent être traités de la même façon. On dit qu'Antigone s'attire la sympathie populaire, mais le soutien public qu'elle reçoit ne fait qu'attiser la farouche détermination de Créon contre elle [12]. Dans *Antigone*, le conflit entre hommes et femmes est mis en scène comme forme fondamentale du conflit tragique. Une grande partie de la pièce constitue un débat entre « elle » et « lui ». Ici, comme dans de nombreuses tragédies, une partie du tragique provient de ce que les héros sont tous deux implacables. À la fin, elle est tuée, il doit

10 Les notions d'« anti-Athènes » et de « zone de futur » sont au cœur du brillant essai de F. Zeitlin, « Thebes. Theater of Self and Society in Athenian Drama » in P. Euben (dir.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Oakland, University of California Press, 1986, p. 101–141.

11 Sophocle, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 2013. Les chiffres entre parenthèses sont les numéros de ligne.

12 Créon dénigre nombre des arguments essentiels qu'Antigone, ainsi que son propre fils Hémon, avancent. Plus loin dans la pièce, trop tard pour les personnages principaux, quand ces mêmes arguments sont repris par Tirésias le prêtre, Créon écoute, le prend au sérieux et répond de façon censée.

abdiquer, et malgré le frisson suscité par le chant lumineux du coryphée, « il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme » [332–372], Thèbes est plus que jamais agitée.

Les femmes sont souvent mises à l'index dans la culture politique de la Grèce antique [13]. Lorsque Créon ordonne l'exécution d'Antigone et d'Ismène, il déclare qu'« il convient de tenir ces femmes prisonnières au lieu de les laisser courir » [578–579]. Voilà ses paroles, mais *Antigone* nous force à envisager la force existentielle et le rôle de premier plan joué par les femmes. La question n'est pas de savoir qui a raison et qui a tort. L'idée citoyenne la plus forte de cette pièce est que, au-delà des raisons et des torts de telles arguties, toute ville qui n'écoute pas les femmes, qui refuse de les comprendre, qui ne les prend pas au sérieux, qui cherche à les oblitérer de l'espace politique, est vouée à sa perte.

L'agora pervertie par Créon retourne l'espace public non seulement contre un coupable, mais contre toute sa famille. Cette conception fatale de l'espace public a hanté l'histoire politique. Dans ma jeunesse, elle figurait en bonne place dans les riches heures du maoïsme, quand l'appartenance à la mauvaise famille était considérée comme un crime, souvent une faute capitale qui amenait un châtiment public. Cela a toujours cours dans les sociétés fracturées et au cours des guerres civiles, partout sur la planète. Les politiques de la terreur servent à terrifier non seulement des individus, mais aussi des familles et des populations entières. Antigone ne défend jamais son frère pour son attaque de Thèbes, ou ne critique Créon pour son antagonisme. Là où il a tort, dit-elle, c'est de prolonger la peine capitale, en l'appliquant même après la mort. Elle dit que la politique – y compris la politique stupide et mauvaise – fait partie de l'identité humaine.

Il est important de garder à l'esprit qu'Antigone est une femme. Cela paraît idiot de le dire, mais il existait un cliché au XIX^e^ siècle, toujours vivace quand j'étais à l'université, selon lequel les femmes

13 L'endroit le plus connu où se manifeste une telle diffamation publique se trouve à la fin de l'éloge funèbre délivrée par Périclès en 430. Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, t. II, Paris, Gallimard, 1964, en particulier p. 160 pour la mention des femmes.

grecques étaient totalement exclues de l'espace public, qu'elles n'entretenaient aucun lien avec celui-ci. Les lecteurs de Platon ou de la comédie grecque voient comme cela est absurde. L'agora était le marché central de la ville, pour la nourriture, les vêtements, tout. Bannir les femmes du marché les aurait tenues non seulement à l'écart de la politique, mais de la vie domestique. La Grèce interdisait nombre de choses aux femmes, mais jamais d'aller faire leurs emplettes. Une chose sur laquelle l'archéologie est très claire : les agoras, en particulier celle d'Athènes, étaient des centres commerciaux géants, et des milliers de familles, travaillant dans des échoppes, y vivaient sur leur lieu de travail. Il est difficile d'imaginer Antigone, fière de sa position aristocratique, allant faire des courses. (Il est plus facile d'imaginer Ismène y aller pour assurer le repas.) Même si l'on admire son courage, son mépris sans bornes pour ceux qui l'aiment, sa sœur, son fiancé, nous indique qu'elle est une personne impossible. Mais Sophocle nous montre que même les gens dénués de personnalité démocratique peuvent s'avérer être des héros démocratiques : Antigone comprend l'idée d'une agora démocratique mieux que le politicien qui la fait assassiner[14].

Antigone comme Créon sont, par orgueil, incapables de changement. Il me semble que le personnage le plus sympathique et le plus intéressant est Hémon. Le fils de Créon, fiancé d'Antigone, passe souvent inaperçu : il souffre le martyre et est déchiré par son amour pour les deux. Il évoque plus un personnage du théâtre moderne qu'antique – comme Ophélie dans *Hamlet*. Comme elle, lui aussi meurt suicidé. Une des scènes les plus fortes de la pièce est la confrontation [628–780] de près de 150 vers entre le père et le fils. Créon

14 Une femme ayant joué un rôle important dans la politique et la pensée politique athénienne, dont Antigone peut être la préfiguration, fut Aspasie de Milet, compagne de Périclès, mère d'un de ses fils et rédactrice de discours. (Cf. le *Ménexène* de Platon pour la façon dont elle est vue par Socrate.) Après la mort de Périclès en 429, elle fut attaquée, arrêtée et jugée pour des crimes subversifs dont la nature demeure obscure, mais elle fut acquittée par le jury démocratique (cf. Plutarque, *op. cit.*). On sait peu de choses de la vie d'Aspasie, mais dans l'expression publique de la rage à son endroit certains lecteurs modernes sont assez vieux pour se souvenir de la Guerre froide et les vagues de rage lancées contre Eleanor Roosevelt.

dénigre Hémon, affirmant qu'il ne devrait pas se laisser égarer par son désir pour Antigone, « pour le plaisir que peut te donner une femme » [649–650]. Il qualifie son fils d'« esclave d'une femme » [756]. La seule issue est de lui obéir : « c'est elle [l'anarchie, la désobéissance] qui perd les États, qui détruit les maisons, et qui, au jour du combat, rompt le front […] » [671–674]. Un roi doit être obéi, « et dans ce qui est juste, et dans ce qui ne l'est pas » [667]. Mieux vaut avoir tort que de céder le pas à une femme ? Les lecteurs modernes ne sont pas les premiers à constater qu'il énonce la loi d'une façon tragiquement perverse.

> [N]e céder jamais à une femme, à aucun prix. Mieux vaut, si c'est nécessaire, succomber sous le bras d'un homme, de façon qu'on ne dise pas que nous sommes vaincus par les femmes. [678–680]

Hémon déclare que « la raison est un don des dieux aux hommes » [683]. Si tel est le cas, le tragique chez Créon est de ne savoir utiliser ce don. Les démocratiques Athéniens ont pu se réjouir, certains rire, de voir cet autocrate défait. Et pourtant au cours du v^e^ siècle, durant leur désastreuse guerre de trente ans contre Sparte, qu'ils perdirent faute d'avoir su laisser tomber et vivre en paix, cela s'avéra être leur tragédie, la tragédie de la classe dominante démocratique d'Athènes. Hémon dit à Créon :

> Ton visage intimide le simple citoyen, alors qu'il s'agit de propos que tu n'aurais nul plaisir à entendre. Mais, je puis, moi, les écouter dans l'ombre […] [690–695]

(Antigone a déjà souligné cela, 504–505.) L'arrogance de Créon envers ses sujets rend impossible l'existence d'un espace public dans la ville : l'espace est divisé, l'extérieur régi par les dominants (avec des cadavres frais exposés en plein air) et « l'ombre » pour les sujets qui ont peur de s'exprimer. Par rapport à l'histoire de la pensée politique, il y a quelque chose de sidérant avec les propos d'Hémon. Si l'on pense au monde de l'*Iliade*, on se souvient que cette ombre est précisément ce qu'Ulysse et ses amis, et les classes dominantes traditionnelles en général, tiennent pour acquis comme l'endroit où ceux-ci doivent demeurer. Hémon bombarde son père de puissantes métaphores, et la confiance avec laquelle il s'exprime lui attire nombre de sympathies

athéniennes. (Pas tous les Athéniens. Pas Platon, mais au cours des deux ou trois générations qui le sépare d'*Antigone*, les cieux athéniens se sont assombris.) Sophocle, écrivant à un grand tournant de l'histoire d'Athènes, nous donne une idée de la distance que la ville doit parcourir dans son évolution pour devenir démocratique :

> Va, ne laisse pas régner seule en ton âme l'idée que la vérité, c'est ce que tu dis, et rien d'autre. Les gens qui s'imaginent être seuls raisonnables […] tu ne trouveras en eux que le vide. Pour un homme, pour un sage même, sans cesse s'instruire n'a rien de honteux. Et pas davantage cesser de s'obstiner. Vois, au bord des torrents, comme l'arbre qui sait plier conserve bien sa ramure, tandis que celui qui s'obstine à résister périt arraché avec ses racines.

La capacité à s'ouvrir et à plier permet de perdurer autant à la vie biologique, aux arbres, qu'aux choses fabriquées de main d'homme.

> Et, de même, le marin qui tend trop fortement l'écoute et prétend n'en rien lâcher voit son bateau se retourner et naviguer la quille en l'air. [705–723]

Voilà un fils qui supplie son père : « Allons, cède, à ta colère accorde un peu d'apaisement. » Il serait bel et bon que l'homme « possède en tout la science innée », mais en fait nous ne l'avons pas. Il est honorable d'admettre la vérité, « il est bon d'apprendre quelque chose de qui vous apporte de bonnes raisons ». Créon s'adresse au coryphée, au peuple, insultant : « ce serait nous alors qui irions, à notre âge, apprendre la sagesse d'un garçon de son âge, lui ! » Hémon plaide qu'il ne s'agit pas que de lui, mais de « tout le peuple de Thèbes », tout autant que le fils, pense qu'il commet une grosse erreur. Créon demande, avec mépris : « Thèbes aurait donc à me dicter mes ordres ? […] Ce serait alors pour un autre que je devrais gouverner le pays ? » La réponse de Hémon représente une des premières définitions de la démocratie : « Il n'est point de cité qui sont le bien d'un seul […] tu serais bien fait pour commander tout seul dans une cité vide ! » [731–739]

À cet endroit la poésie de Sophocle se fait pensée politique complexe. Hémon donne une justification biologique de la démocratie urbaine. Le commandement d'un seul, déclare-t-il, n'est pas viable :

il écrase la vie, il force les villes au déclin. Les humains ne peuvent vivre durablement que si nos dirigeants peuvent apprendre à s'ouvrir, à plier et à faire avec les pressions et les gens qui les entourent, et si les gens apprennent à plier ensemble et à apprendre les uns des autres. Quand une ville dicte à un dirigeant la façon de commander, le dirigeant ferait bien d'écouter, ferait bien d'apprendre « quelque chose de qui apporte de bonnes raisons » [723]. Si l'agora est trop étriquée pour contenir tout le monde, la ville s'effondrera, deviendra une sorte de désert. L'apprentissage est un impératif biologique : si une ville devient un lieu où les gens ne peuvent plus s'écouter et ne peuvent plus apprendre les uns des autres, elle prend le chemin de l'effondrement. Dans *Antigone*, l'idée démocratique n'était pas la propriété d'Athènes ; elle avait vu le jour même dans la redoutée « anti-Athènes ». La tragédie thébaine est celle d'un monarque qui ne peut s'ouvrir et plier devant son propre peuple, est incapable d'agir d'une façon qui surmonte la tragédie et offre un avenir à la ville. La première génération des démocrates en vint à penser que la démocratie n'était pas seulement une vertu, une forme de la « bonne vie[15] » : elle représentait un impératif pressant pour toute ville qui souhaitait simplement rester vivante.

L'ouverture est le thème central de l'éloge funèbre de Périclès, un moment d'autocélébration datant de 430 AEC, qui est une des choses les plus connues et les plus lumineuses jamais écrites à propos d'Athènes. « Nous nous distinguons […] de nos adversaires », est-il censé avoir déclaré, en particulier de Sparte volontairement repliée sur elle-même.

> Notre cité est accueillante à tous et jamais nous ne procédons à des expulsions d'étrangers pour éviter qu'on ne recueille certains renseignements, ou qu'on ne soit témoin de certains faits dont la divulgation pourrait rendre service à nos ennemis[16].

15 Dans *Les Politiques* d'Aristote, au Livre III, chapitre V, sections 10 et 11 (*op. cit.*), l'idée de « bonne vie » est à l'origine de l'érection des villes. La démocratie en est une des formes premières, et Aristote livre des jugements complexes sur toutes les possibilités qu'il en perçoit.

16 Thucydide, *op. cit.*, p. 154.

On peut rapporter cette politique d'ouverture à une économie ouverte, basée sur l'échange, dans laquelle « telle est la puissance de notre cité que les biens de toute la terre y affluent. Nous en arrivons à consommer les productions des autres peuples comme si elles étaient autant que celles de l'Attique, notre bien propre. » Et cela est lié, d'une façon qui n'est pas immédiatement évidente, à l'idée de la démocratie que se faisaient Périclès et sa génération, une politique qui « sert les intérêts de la masse des citoyens et pas seulement d'une minorité », pour laquelle « en ce qui concerne le règlement de nos différends particuliers, nous sommes tous égaux devant la loi ». À Athènes, dit-il, « c'est en fonction du rang que chacun occupe dans l'estime publique que nous choisissons les magistrats de la cité, les citoyens étant désignés selon leur mérite […] quand un homme sans fortune peut rendre quelque service à l'État, l'obscurité de sa condition ne constitue pas pour lui un obstacle. » L'idée semble être que l'ouverture procure à un maximum de gens l'opportunité de montrer ce dont ils sont capables et ce qu'ils ont à offrir et ouvre Athènes à une masse de gens intelligents, forts, beaux, venus de tout le monde grec. Il est fascinant de voir combien d'Athéniens de premier plan sont arrivés dans la ville adultes, souvent des réfugiés des villes où ils avaient grandi. Paradoxalement, le grand nombre de pertes qu'entraînaient les incessantes guerres athéniennes devint une source d'ouverture : il leur fallait des guerriers, et ils accordaient la citoyenneté à des catégories qui en étaient précédemment exclues (souvenez-vous des « Harlem's Hellfighters », le 369^{e} régiment d'infanterie composé d'Afro-Américains, engagé durant la Première Guerre mondiale). Les parents de Socrate, un tailleur de pierre et une sage-femme, faisaient partie du dernier groupe à obtenir la citoyenneté. Périclès pensait que l'ouverture sociale d'Athènes créait une certaine tolérance entre les Athéniens :

> Nous nous gouvernons dans un esprit de liberté et cette même liberté se retrouve dans nos rapports quotidiens, d'où la méfiance est absente. Notre voisin se passe-t-il quelque fantaisie, nous ne lui en tenons pas rigueur et nous lui épargnons les marques de réprobation qui, si elles ne causent aucun dommage matériel, sont pourtant fort pénibles à voir.

Cette atmosphère de tolérance mutuelle générait un environnement dans lequel les gens prennent « la vie sans contrainte [17] ».

Il nous faut imaginer le sentiment généralisé d'un lien entre l'ouverture sociale de la ville et son amour de la démocratie. Au tournant du siècle, lorsqu'Athènes mettra à mort Socrate et de nombreux autres, ces prétentions laisseront entendre des échos cruellement ironiques. (Périclès, dans son oraison funèbre, est censé avoir déclaré que « nous avons laissé partout des monuments impérissables de nos entreprises, de nos échecs comme de notre succès [18] ».) Mais l'ironie était mordante parce que les gens étaient réellement soudés par des liens démocratiques. La « tragédie grecque » s'explique en partie comme celle d'une ville qui se nourrissait réellement de démocratie et qui œuvra aussi réellement à la détruire.

Paradoxalement, ils échouèrent : jusqu'aux années 320, une démocratie affaiblie, mais authentique, perdura. Les grandes idées développées à Athènes au cours du v^e^ siècle ont dû continuer à occuper les conversations et on sait que la philosophie a continué à exister, mais *pas en public*. L'Académie de Platon et le Lycée d'Aristote étaient des institutions privées pour des étudiants avancés. Le grand vide au cœur de l'Athènes du IV^e^ siècle était une agora expurgée de toutes discussions sérieuses. Et la pensée sérieuse ? Il y avait toujours beaucoup de gens intelligents. Ce qui avait changé, c'était que l'espace dédié à la pensée et au dialogue, autrefois ouvert à tous, semble avoir été clos.

Des décennies plus tard, dans les années 330 et 320, les armées d'Alexandre le Grand liquidèrent non seulement la démocratie, mais aussi toutes les autres formes politiques grecques. La plupart des lecteurs modernes n'ont que faire de ces autres formes, parce qu'elles nous excluent, nous les gens – elles nous voient avec le même regard qu'Ulysse portait sur Thersite, des objets passifs dont le devoir est de demeurer dans l'ombre, se taire et obéir. Mais la démocratie grecque est pour nous d'un intérêt vital, parce qu'elle a fait valoir une capacité que *nous*, les gens ordinaires, avons de prendre place dans l'espace

17 « Oraison funèbre prononcée par Périclès » in Thucydide, *op. cit.*, p. 152–155.
18 *Ibid.,* p. 157.

public, d'y contribuer et de l'améliorer : d'être des sujets autonomes, d'agir et de développer des idées et de prendre des décisions, non seulement pour nous-mêmes, mais pour tous.

L'auteur qui a le mieux explicité les liens entre ouverture et démocratie a été nommé par les historiens « le Vieil Oligarque ». Au cours du v^e^ siècle, il a rédigé un pamphlet, *La Constitution d'Athènes*[19]. Personne ne connaît son identité, mais il fut le premier auteur à s'attacher à la question de l'espace public. Le principal espace public d'Athènes était son agora, complètement différent de celui de sa propre ville (Laquelle ? Thèbes ? On ne sait vraiment pas). Il est fasciné par le laisser-aller de l'agora athénienne. Ici, les gens « s'habillent simplement », la distance sociale est minimisée, et on ne distingue même pas les maîtres des esclaves. Il remarque ainsi que, « quant aux esclaves et aux métèques, ils jouissent à Athènes d'une très grande licence ; il n'y est pas permis de les frapper » – que les maîtres n'ont pas le droit de battre leurs esclaves – « et l'esclave ne se range pas sur ton passage ».

> Je vais te dire la raison de cette coutume nationale. S'il était d'usage que l'homme libre puisse frapper l'esclave, le métèque ou l'affranchi, il prendrait très souvent l'Athénien pour un esclave et le frapperait. En effet, par ses vêtements, le peuple ne se distingue pas des esclaves et des métèques et son apparence extérieure n'est pas meilleure. [En outre] leurs esclaves mènent une existence confortable et […] certains d'entre eux vivent largement.

Le Vieil Oligarque trouve Athènes sidérante. Comment une ville peut-elle former un tout homogène sans une hiérarchie sociale explicitement visible ? Il en conclut que les espaces informellement définis, tels que l'agora athénienne, et les activités pacifiques comme les achats peuvent mettre les gens à l'aise les uns avec les autres et alimenter des liens pacifiques entre eux[20].

19 Cf. C. Leduc, *La Constitution d'Athènes attribuée à Xénophon*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1976. p. 5–246.

20 *Ibid.*, §10.

Puis il déclare :

> Il faudrait, pourrait-on dire encore, ne pas donner également à tous le droit de parole et de décision, mais seulement aux plus habiles et aux hommes qui en ont, par excellence, la capacité. Mais c'est en quoi, également, les Athéniens adoptent une excellente mesure […] si c'étaient les honnêtes gens et les riches qui avaient le droit de parole et de décision, ce serait bien pour ceux de leur classe, mais pas pour les hommes du peuple. Tandis que, comme il en est actuellement, le méchant qui en a envie se lève, parle et découvre ce qui est bon pour lui et ceux de sa classe […] les Athéniens se rendent compte que son ignorance, son inculture et sa bienveillance leur sont plus utiles que la valeur, la sagesse et la malveillance de l'honnête homme.

Les Athéniens comprennent aussi que « la cité a besoin des métèques pour une foule de métiers et pour la marine. Voilà donc ce qui justifie la liberté de parole […] accordée aux métèques[21]. »

Pour lui, les cités démocratiques sont fortes parce qu'elles apprennent à leurs citoyens à exceller dans les formes de comportements contradictoires. Dans ses *Politiques*, Aristote le formule ainsi : « On loue le fait d'être capable aussi bien de commander que d'obéir, et il semble que d'une certaine manière l'excellence d'un bon citoyen soit d'être capable de bien commander et de bien obéir[22]. » Intuition formidable, de voir tout d'abord que la citoyenneté démocratique exigeait des sentiments, compétences et actions contradictoires et, deuxièmement, qu'une vaste agora faisant place à tous, des gens qui s'habillaient simplement, se ressemblaient – même les maîtres et les esclaves ! –, des gens différents, des marchandises venues de partout était bien la façon d'enseigner aux gens à penser et agir démocratiquement. « En ce qui concerne le régime des Athéniens, je n'approuve pas le comportement qu'il entraîne », écrit le Vieil Oligarque, mais il est suffisamment intelligent et possède assez d'imagination pour dire que « puisqu'ils se sont prononcés pour le régime démocratique,

21 *Ibid.*, §12.
22 Aristote, *op. cit.*, p. 231–232.

j'estime, personnellement, qu'ils assurent parfaitement le salut de la démocratie[23] ». Ce ramassis négligé, cette population urbaine bigarrée, qui apprend à un maximum de gens à vivre selon des formes contradictoires – voilà toutes les prouesses de l'agora athénienne.

L'agora de Créon diffère radicalement de celle d'Athènes, désordonnée mais débordante. Elle ressemble bien plus au modèle imaginé par Hippodamos de Milet, le premier planificateur urbain. Dans ses *Politiques*, Aristote évoque Hippodamos, qui vécut longtemps, était d'apparence et d'accoutrement bizarres, mais jouissait d'un pouvoir considérable dans sa ville natale et, en plusieurs décennies, parvint à faire accepter dans tout le monde grec diverses variations de son modèle[24]. La ville devait ainsi être divisée en zones fonctionnelles, les différentes classes vivre séparément : elle serait alors propre et ordonnée de toutes les façons qu'Athènes ne l'était pas. Aristote traite Hippodamos avec respect, mais souligne que dans tous ses modèles la démocratie est balayée, les citoyens deviennent « à peu de choses près les esclaves de ceux qui possèdent les armes »[25]. Le public d'*Antigone* pensait-il à Milet quand Créon paraissait en scène ? Peut-être, même si la Grèce des v^e^ et iv^e^ siècles offrait nombre de modèles autoritaires. Ils avaient en commun des frontières rigides et un zonage strict. Leurs classes dominantes étaient plus douées que les Athéniens pour serrer la vis sur l'activité suprême de l'agora, la « flânerie ». N'importe quel Grec ayant contemplé Milet au cours du temps ne manquait pas de voir le problème. Aristote, qui n'était pas un grand fan du *demos* athénien,

23 C. Leduc, *op. cit.*, partie III, §1.

24 Aristote, *op. cit.*, Livre II, chapitre 8, p. 187–193.

25 Aristote est l'auteur de la plus belle ligne de l'histoire de la théorie démocratique. Quand les gens sont réunis, « quand se sont mis ensemble […] une sorte d'homme unique aux multiples pieds, aux multiples mains et avec beaucoup d'organes des sens » est créé et cette personne collective est plus avisée, fait preuve d'un meilleur jugement, que même les citoyens les plus intelligents individuellement : « la multitude est meilleur juge » (*ibid.*, Livre III, chapitre 11, p. 253–254). Et pourtant Aristote n'aime pas cette nouvelle personne publique. Il préfère des versions précédentes de la cité, dans lesquelles la plupart des citoyens étaient des paysans, et ne se rendaient pas beaucoup en ville. Dans cette « cité idéale », pense-t-il (*ibid.*, Livre VII, chapitre 12, p. 494), comme dans le modèle de Hippodamos, l'agora est scindée en deux, et la politique s'élève au-dessus du marché. Seuls les citoyens sont admis dans l'agora supérieure, « politique » : la grande majorité en est exclue.

faisait pourtant l'éloge de son raffinement en matière d'architecture et de culture[26]. Apparemment, les Athéniens adressèrent un « non merci » à Hippodamos. Dans *How the Greek Built Cities*, Wycherley affirme qu'ils « mélangèrent consciencieusement les éléments de leurs vies ». Les Athéniens se battaient beaucoup entre eux, mais ils étaient chez eux dans l'espace démocratique. Ils ne voulaient pas devenir une version militarisée de Milet. Ils préféraient le désordre. Et pour nous, il est logique d'appeler ce grand désordre le premier espace démocratique du monde.

À la fin du v^e^ siècle AEC, après la désastreuse défaite d'Athènes et le cauchemar de l'occupation spartiate en 403–402, se produisit ce que je pense légitime de qualifier de réaction maccarthyste. Des comportements qui avaient jusqu'alors été parfaitement légitimes à Athènes devinrent tout à coup suspects. Les citoyens s'interrogeaient : « Qui nous a fait perdre ? » et observaient tous ceux qui se trouvaient alentour, mais pas eux-mêmes : ils ne pouvaient affronter leur incapacité à vivre en paix. Au lieu de se calmer et de prendre le temps de s'examiner, ils continuèrent à faire la guerre, comme Créon, tournant alors leur rage les uns contre les autres. Dans ce climat, Socrate fut jugé sur la base de vagues mais mortelles accusations. Il est impossible de lire les nombreux dialogues de Platon, publiés notamment sous le titre *Les Derniers Jours de Socrate*, sans constater à quel point il fut choqué. Des générations d'étudiants ont planché sur ses plaidoiries, critiqué ses mauvaises relations publiques, émis le souhait d'avoir pu assurer sa défense – sans comprendre l'idée que dans l'Athènes démocratique, qui jusqu'alors ne s'était pas retournée contre ses propres citoyens, on tenait pour acquis que chaque citoyen pouvait s'adresser directement et en toute franchise à la cour. Socrate était connu pour ses nombreuses critiques de la démocratie, mais aussi pour son sens de l'ironie comique. Quand la comédie d'Aristophane *Les Nuées*, une satire de Socrate et de ses disciples, fut jouée en 423, au début de la longue guerre, Socrate, en manière de plaisanterie, vint saluer en compagnie de l'acteur qui l'incarnait sur scène. Le vrai Socrate a-t-il

26 *Ibid.*, Livre III, chapitre 11.

jamais déclaré, comme le héros de la *République* de Platon, que « notre État », la cité idéale, ne pourrait « naître et voir la lumière du jour » tant que « les philosophes ne seront pas rois, ou que ceux qu'on appelle aujourd'hui rois et souverains, ne seront pas vraiment et sérieusement philosophes » ? On ne le saura jamais, mais c'est possible. S'il l'a fait, au moins une partie de son auditoire aura-t-elle ri et pensé « ouais, je voudrais bien voir ça ! » Mais alors, le ciel d'Athènes changea. Que s'est-il passé ? Comment le décrire ? Faudrait-il dire, *la comédie est devenue hors-la-loi,* ou peut-être, *la comédie s'est changée en tragédie* ? On pourrait dire les deux.

Socrate critiquait la démocratie, mais quand il eut des ennuis, il se présenta sous un jour ultradémocratique : la forme démocratique du dialogue est son ouverture. Il explique cela dans un des dialogues de Platon, qui a pour titre *Euthyphron*. Il se situe à la toute fin de la vie de Socrate, en 399, dans une rue d'Athènes non loin du tribunal populaire. Socrate est en route pour une audience du jugement dans lequel il risque sa vie. (Remarquons qu'il est accusé de crimes capitaux, mais qu'il n'est pas prisonnier : il parcourt toujours les rues en homme libre.) Il rencontre Euthyphron, qui revient du tribunal. Celui-ci exprime son admiration pour Socrate et pense qu'ils sont tous deux semblables. En fait, comme on le comprend, c'est un cuistre superficiel. Socrate, toujours poli, lui explique la différence entre eux – et pose le caractère public de sa façon de penser :

> Les Athéniens s'embarrassent assez peu qu'un homme soit habile, pourvu qu'il renferme son savoir en lui-même ; mais dès qu'il s'avise d'en faire part aux autres, alors ils se mettent tout de bon en colère […]
>
> Je crains fort que les Athéniens ne [se] soient aperçus [que] l'amour que j'ai pour les hommes me porte à leur enseigner tout ce que je sais.

Les mots-clés ici sont « enseigner » « tout ce que je sais » « faire part aux autres [de son savoir] ». Dans son *Apologie*, il déclare être ouvert à tous et « laisse également le riche et le pauvre [l']interroger[27] ».

27 *Apologie de Socrate*, *op. cit.*, §33.

Socrate est disponible à tous dans l'espace public. Il s'agit d'une avancée majeure vers l'éducation démocratique : gratuite, visible, à la disposition de tous, et se rangeant à l'idée que les élèves peuvent devenir aussi habiles que le maître. (Des milliers d'années plus tard, la mission de l'université de la ville de New York, CUNY, où j'ai passé la majeure partie de ma vie, ressemble beaucoup à cela : travailler dans la tradition socratique, s'efforcer de la maintenir vivante. Avec quel succès ? Seuls nos étudiants pourraient répondre.) On pourrait s'interroger : enseigne-t-il vraiment « tout ce qu'il sait » ? Qui le fait ? Peut-on le faire, même si on le veut ? (Peu importe.) Mais songez à tous les dialogues platoniciens ; rappelez-vous que la majeure partie de ce matériau, même si l'on ne saura jamais dans quelle proportion, est en réalité socratique ; rappelez-vous que Socrate clamait haut et fort qu'il ne se ferait jamais payer pour parler, que tout ce qu'il avait à dire était pour lui un bien public : que ses dialogues, en particulier ceux des « derniers jours », sont emplis d'incertitude et d'ambivalence – en mettant au défi la ville qu'il aime de le blesser ou de le tuer, rend-il service à Athènes ou cause-t-il du tort aux deux parties ? En exhibant son incertitude et son conflit interne – qu'on le compare, mettons, au triomphalisme christique – Socrate ne nous offre-t-il pas davantage, une subjectivité plus profonde, plus complexe que tout autre dans le monde antique ? On pourrait même dire que ce type *invente* la subjectivité. Mais c'est une forme de subjectivité très démocratique, ouverte à tous, fermée à aucun, là sous le soleil, dans l'espace public athénien. Et il met implicitement tous les autres au défi de se dévoiler autant qu'il le fait. (Est-ce que ce défi est une erreur ? Peut-être. Mais il en est conscient.)

Euthyphron est au tribunal, essayant de faire condamner son père pour meurtre. Il ne se montre pas un témoin très convaincant, mais son accusation pourrait (ou pas) être suivie d'effet. On peut imaginer que si la procédure se déroulait devant une juridiction moderne et que sa plainte était reçue, le tribunal pourrait condamner le père pour homicide involontaire. Mais Socrate ne poursuit pas assez loin avec lui pour le savoir. Il commence par demander à Euthyphron s'il

n'est pas inquiet de commettre une erreur (réponse : non, il ne l'est pas), et ensuite l'interroge pour comprendre quelle est sa conception de la justice, suivant laquelle son père est un meurtrier. Bien entendu, Euthyphron n'énonce rien de cohérent. Puis, pour une fois étonnamment clair dans son propos, il adresse à Socrate un reproche formulé par nombre de ses interlocuteurs au fil du temps :

> Mais, Socrate, je suis, ma foi, hors d'état de te dire ma pensée ! Tout ce que nous avons bien pu proposer s'en va en effet, je ne sais comment, faire constamment demi-tour à notre approche et se refuse à rester là où nous avons bien pu l'installer[28] !

Dans sa réponse, Socrate invoque « Dédale, notre ancêtre », qui inventa l'activité consistant à employer l'esprit pour créer des choses ; créateur de l'artisanat, du labyrinthe, de la sculpture. Certaines de ses statues étaient si « réelles », disait-on, qu'elles se mettaient à bouger, quittaient leur piédestal et se fondaient dans la population réelle. Socrate, fils d'un tailleur de pierres, appartient à la même classe que Dédale :

> Vu ma parenté avec ce personnage, à moi aussi, mes ouvrages parlés détalent et se refusent à rester où on a bien pu les placer ! […] ces mises en place sont de toi, dès lors […] c'est avec toi que les définitions proposées se refusent à rester[29].

Qui est le vrai Dédale ? Et pourquoi cela pose-t-il tout à coup un problème ? Au milieu du siècle, les Athéniens profitaient de l'accueil réservé aux étrangers par leur ville et de sa capacité de croissance ; Dédale était alors un symbole de la confiance qu'ils plaçaient dans leur propre créativité. On retrouve aussi cette perspective dans les dernières grandes tragédies. Froma Zeitlin, à propos d'*Œdipe à Colone* (401), explique que le roi de Thèbes, criminalisé et stigmatisé, peut se réfugier en dernière instance dans son identité athénienne, parce qu'Athènes s'enorgueillissait de son ouverture et que « seulement à Athènes […] l'étranger était admis », et accepté dans cette identité[30]. Mais il s'agit d'une conception de « l'avant », quand les Athéniens

28 Platon, *Euthyphron* in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 365.
29 *Ibid.*, p. 366.
30 F. Zeitlin, *op. cit.*, p. 141.

étaient si fiers de la capacité de leur ville à absorber et grandir. Le procès de Socrate et son exécution surviennent au cours de « l'après », alors que de nombreux Athéniens se tournaient contre tout ce qui avait rendu Athènes spéciale. Dans les dialogues de Platon, il y a plusieurs personnes qui argumentent très fortement contre Socrate. Mais ils ne portent pas de graves accusations contre lui : ils se consacrent aussi intensément que lui à l'idée dialectique d'atteindre la vérité par l'argumentation. Il semble cependant que bien d'autres Athéniens ont eu de plus en plus peur de toute cette entreprise. Ils en vinrent à dire que leurs idées étaient parfaites, et que c'étaient seulement les autres – dans le procès qui allait s'ouvrir, c'était seulement *lui* – qui disposait de quelque pouvoir quasi magique d'embrouiller les choses et de faire détaler ce qui était solide. La conception démocratique de Socrate était que toutes les idées à Athènes sont intrinsèquement instables, les siennes comme celles de tous. Auparavant, Socrate a fait référence au métier de son père (et celui de Dédale), la taille de pierre, comme à un antécédent de sa propre activité. Mais il mentionne aussi sa mère, sage-femme : il souligne qu'il y a « une fécondité, et selon le corps, et selon l'âme[31] ». De nombreuses personnes fécondes ne se rendent pas compte de leur « grossesse ». Socrate est lui certain de pouvoir discerner cet état, de pouvoir aider les personnes enceintes à se découvrir, les aider à pousser, mettre leurs idées au monde, et contribuer à rendre le nouveau-né magnifique. Il estime que la capacité, le potentiel au changement sont profondément inscrits dans la culture que ses parents lui ont enseignée, dans cette ville que Périclès a nommée l'éducatrice de la Grèce[32], et dans l'esprit de Dédale, le premier Athénien créatif de la mythologie grecque. Mais l'interrogation d'après-guerre « Qui nous a fait perdre ? » est aussi postdédaléenne : nombreux sont les Athéniens du IVe siècle qui ne veulent pas être éduqués, qui ne veulent pas laisser voir leur instabilité interne, qui ne veulent pas envisager le changement comme croissance, qui

31 *Le Banquet* in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 741.
32 Thucydide, *op. cit.*, p. 156.

ne veulent pas développer leur for intérieur, qui ne souhaitent pas accoucher.

Après la condamnation de Socrate, sa cellule n'est pas fermée, des vaisseaux sont disponibles et plusieurs personnes le pressent de quitter la ville ; ils affirment (je crois qu'ils ont raison) qu'Athènes est moins désireuse de le mettre à mort que de se débarrasser de lui. Il répond que jamais de toute sa vie il n'a quitté la ville, hormis quand il suivait les armées ; il ne saurait trouver en un autre lieu ce qu'il aime le plus, le niveau de conversation d'Athènes. C'est là qu'il souhaite rester, pour la stimulation. (La possibilité, puis la réalité, de sa mort conduisent la conversation vers des cimes encore plus élevées.) Dans l'*Apologie de Socrate* de Platon, il déclare que l'ouverture de l'agora et son universalité sont des symboles de sa vie à lui. Il rejette les divisions sociales fondamentales qui façonnent la vie quotidienne à Athènes : maîtres vs. esclaves et hommes vs. femmes. Les esclaves jouent un rôle dans son dialogue : ils peuvent s'exprimer, comme tout un chacun. Socrate arrête un jeune messager, un esclave, et entreprend avec lui une conversation sur la géométrie. L'enfant n'a reçu aucune formation, mais Socrate insiste, cela ne compte pas : il possède une ouverture aux idées qui est en fait commune à tous les humains. Ils se mettent à converser et en quelques minutes, le jeune homme fournit un exposé de ce qu'on nomme aujourd'hui le théorème de Pythagore. Dans le *Ménexène* de Platon, Socrate déclare que c'est une femme, Aspasie, qui lui a appris à parler [236–253] ; dans *Le Banquet*, il dit qu'une autre, Diotime, lui a enseigné comment aimer ; dans la *République* [540c], il souligne que la ville doit accepter des femmes parmi ses dirigeants.

Dans l'*Apologie*, Socrate, s'efforçant d'expliquer sa manière particulière de parler, emploie l'image du « taon ». Il dit que les dieux ont fait de lui un taon athénien particulier, qui doit explorer et irriter la ville, l'agacer et la mordre, pour la maintenir éveillée. Il semble que cela soit l'idée du bonheur pour Socrate : être complètement éveillé [33]. Il a besoin d'eux pour pouvoir piquer. Il espère qu'ils ont encore besoin de lui – comme hier encore, dans *Les Nuées*, cela semblait le cas. Il

33 A*pologie de Socrate*, *op. cit.*, p. 167.

redoute qu'ils ne veuillent plus de lui. Se pourrait-il, dans la ville d'après-guerre, que les citoyens ne veuillent plus flâner sur l'agora ? Qu'ils ne souhaitent plus s'accommoder du bourdonnement ? Qu'ils préfèrent le liquider, et s'en « retourner dormir » ? Vivre comme dans un monde prédédalien, avant que les idées ne se soient mises en mouvement, ou quand les Athéniens se sentaient assez vivants pour se mouvoir avec elles ? (Ce n'était pas difficile de tuer Socrate. Mais la vie de ses idées était plus difficile à oublier.)

L'oraison funèbre prononcée par Périclès (rédigée, disait Socrate, par Aspasie)[34] constitue, entre autres, un hymne à l'espace public d'Athènes. Son ouverture aux étrangers permet à n'importe qui de voir et de jouir de tout ce qui s'y trouve. Elle amène des touristes et des étrangers enchantés par l'ouverture de la ville et contribue à attirer des originaux, chassés des villes où ils ont grandi. Les gens peuvent explorer et se développer, et atteindre une certaine complétude. Ce moment historique et ces idées sont aujourd'hui perçus comme la gloire d'Athènes. Mais elle était vulnérable, mise en péril par l'ambiance de la guerre de Trente Ans qui venait juste de débuter, et plus tard, vers la fin, par ce que j'ai nommé le contrecoup maccarthyste. Nombre de gens se sont demandés, amers, « Qui nous a fait perdre ? » Apparemment nul autre qu'eux-mêmes, le corps des citoyens qui étaient, après tout, dans cette époque toujours démocratique, la classe dominante d'Athènes.

Le paradoxe de l'espace public à Athènes est que la cité ne pouvait pas vivre avec le rayonnement que son espace public dégageait et émettait sur toute l'humanité. Le Vieil Oligarque, qui se complaisait dans une phénoménologie de la démocratie, ne pouvait comprendre pourquoi autant de citoyens athéniens étaient si remontés les uns contre les autres : leurs tribunaux doivent « clore par un jugement autant d'actions privées, d'actions publiques, de poursuites pour reddition de comptes que le reste des hommes réunis[35] ». Après avoir tué Socrate, de nombreux Athéniens et de nombreux Grecs, à Athènes

34 *Ménexène* [236b] in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 493.
35 C. Leduc, *op. cit.*, p. 22.

et ailleurs, se demandaient : « Comment cette ville intelligente, complexe, l'éducatrice de la Grèce, a-t-elle pu mettre à mort un de ses plus fervents citoyens ? » Comme je le disais plus haut, Athènes avait pour habitude de tuer les siens. Socrate est non seulement demeuré sur place, mais il a exigé d'être reconnu comme héros pour être resté là. Il y avait « là » un rôle social qui l'impliquait directement comme fauteur de trouble, « mener la vie philosophique ». Cela impliquait, disait-il, qu'il « procède à l'examen de moi-même comme des autres ».

> Tenant le même langage que j'ai coutume de tenir : « O le meilleur des hommes, toi qui es un Athénien, un citoyen de la ville la plus considérable, de celle qui, pour le savoir et la puissance, a le plus beau renom, tu n'as pas honte d'avoir le souci de posséder la plus grande fortune possible, et la réputation, et les honneurs, tandis que de la pensée, de la vérité, de l'amélioration de ton âme, tu ne te soucies point et n'y penses même pas ! »[36]

Il est fascinant ici, tragique mais compréhensible, de voir comment Socrate est amené à cette dangereuse position par sa conception de la fierté civique. Il pense qu'Athènes jouit d'une immense réputation de « savoir et puissance ». Même si elle a perdu une grande guerre, il estime qu'elle est toujours l'éducatrice de la Grèce. Sa confiance en la ville le place sous la contrainte de mettre la ville sous contrainte. Dans les années 420, les premières de la guerre, il était possible d'apprécier l'auto-examen socratique, partie intégrante de la comédie urbaine en cours. Une génération plus tard, après la guerre, les citoyens vivaient sous la contrainte d'enfants qui leur demandaient plus d'explications qu'ils ne pouvaient leur fournir. On peut comprendre comment certains qui riaient autrefois purent en venir à trouver intolérable cette exigence socratique de justifier leur existence. C'est comme si l'éducatrice de la Grèce avait voulu terminer la classe précipitamment, et que les citoyens-éducateurs avaient perdu toute confiance pour pouvoir reprendre.

Après que Socrate eut été condamné à mort, il lance à la ville un avertissement :

36 *Apologie de Socrate* [29], *op. cit.*, p. 165–166.

> C'est que déjà j'en suis à l'heure où les hommes sont les plus capables de prophétiser, à l'heure où ils vont mourir. Je vous annonce en effet, Citoyens qui avaient voulu que je meure, la venue pour vous, tout de suite après ma mort, d'un châtiment beaucoup plus sévère que celui auquel vous m'avez condamné en voulant que je meure. Car, en faisant cela aujourd'hui, vous avez cru être dorénavant libérés de l'obligation de soumettre à l'épreuve votre façon de vivre. Or, je vous l'annonce, c'est tout le contraire qui arrivera : le nombre augmentera, de ceux qui pratiquent cette mise à l'épreuve envers vous ; à présent je les retenais, mais vous, vous ne vous en rendiez pas compte : ils seront d'autant plus sévères qu'ils seront plus jeunes, et vous vous en serez davantage irrités [37] !

Ils tenaient l'amour qu'il leur portait pour acquis, comme s'il n'y avait aucun problème et rien de particulier à propos de l'amour. Une fois qu'ils l'auront tué, déclare-t-il, ils feront face à une génération de critiques qui ne les aimeront pas et ils verront probablement que c'est encore plus problématique.

Avait-il raison ? Socrate, issu des classes inférieures, semble avoir passé toute sa vie sur l'agora, n'être jamais parti en vacances, n'avoir jamais quitté la ville sinon pour la guerre. Pourtant la majeure partie de ce que nous savons de lui provient de Platon, membre de la classe supérieure, qui l'adorait, mais ne pouvait souffrir la vie de l'agora et qui pourtant ne pouvait le voir et l'accompagner qu'en s'y rendant. Cette angoisse existentielle alimente l'action au cœur des dialogues de Platon. Dans *Les Derniers Jours de Socrate* et bien d'autres textes, il est difficile de dire quand s'arrête Socrate et où commence Platon. Dans une bonne partie des essais les plus connus de Platon, l'écart entre eux apparaît cependant comme un gouffre. On perçoit au départ une sensibilité radicalement critique envers Athènes, mais nettement affective envers elle. Cette tension ressort dans l'argumentation de Socrate avec Thrasymaque au début de la *République*. Alors que nous avançons dans le dialogue, le cocktail émotionnel change.

37 *Ibid.* [39], p. 179.

Au milieu de l'ouvrage, on découvre une écriture qui non seulement s'est départie de toute affection, mais, plus important, représente peut-être la critique de l'espace public la plus perfide jamais rédigée. Platon a toujours joué cartes sur table dans sa haine de la démocratie. Son acrimonie était en partie stupide et ne vaut pas la peine qu'on argumente contre elle. Mais ce qu'il dit à cet endroit est aussi fort aujourd'hui qu'alors ; peut-être davantage, parce que nous avons un plus vaste panorama de ce que l'humanité a traversé. Il y déclare que l'espace public génère de la contrainte, suscite et entretient le conformisme, institue une forme d'être stéréotypée, et menace celui qui s'aventurerait même à envisager une alternative. « Les rochers renvoient le fracas » lors de tout rassemblement public et écrasent quiconque tente de s'éloigner, en pensée, de la clameur de la foule. On est « emporté au fil du courant » à moins de se conformer, à moins de reprendre à son compte la pensée dominante, non seulement quant à ce qu'il faut croire, mais aussi ce qu'il faut être.

> Lorsque […] ensemble ils viennent, multitude compacte, prendre place […] tout ce qui se dit se fait est, à grand fracas, tantôt blâmé, tantôt loué, de façon excessive, avec des hurlements ou des battements de mains, tandis que les rochers avoisinants le lieu où ils se trouvent leur renvoient, doublé par l'écho, le fracas du blâme et de la louange. Dans de telles conditions, quel jeune homme crois-tu capable, comme on dit, de se tenir le cœur en place ? [Quelle chose] résisterait en lui […] emportée au fil du courant là où pourra l'emporter celui-ci ? ne déclarera-t-il pas belles et laides les mêmes choses qu'eux ? ne s'occupera-t-il pas de ce à quoi précisément s'occupent ces gens-là [38] ?

Cela est assez terrifiant et renvoie à toute la littérature moderne sur les contraintes à la conformité sociale : *Un Ennemi du peuple, Le Meilleur des mondes, Les Sorcières de Salem, 1984, Fahrenheit 451*, entre autres nombreux très bons livres dans lesquelles des cultures libres sont écrasées sous ces pressions. Ce que Platon énonce ici semble aller plus loin

38 Platon, *La République* (492) in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1074.

que même les plus anticonformistes écrits de la littérature moderne. Nos écrivains modernes sont au moins en mesure d'imaginer des mondes libres. Platon le pouvait aussi, pour la plus grande part de sa carrière, dont l'apogée fut la création d'une école pour étudiants avancés, la première académie. Au IVe siècle, même après qu'Athènes a tué Socrate, Platon persiste à penser qu'elle demeure l'éducatrice de la Grèce. (Il s'essaya à la Syracuse impériale, mais ce dieu-là échoua.) Pourquoi la libre pensée est-elle absente de cette éducation ? Après tout, où, ailleurs dans le monde, Platon aurait-il pu trouver de la libre pensée, sinon dans l'opposition explosive des idées rendue possible par l'agora athénienne du Ve siècle ? Et où, sinon au cœur de cette conflagration, Socrate et lui auraient-ils pu se rencontrer ? Cette agora et ses confrontations offrent aux gens une forme d'existence plus pleine, bien davantage que les dystopies modernes, parce que les gens ont l'occasion (quoiqu'il soit aussi vrai qu'ils y sont contraints) de *choisir*, entre tel ou tel écho des rochers, entre des perspectives conflictuelles sur le monde. Platon lui-même comprend, peut-être plus nettement que tout autre penseur, comment la confrontation des idées peut au moins parfois conduire à la vérité. Même quand les gens comprennent mal (comme ils le font avec Socrate) dans une société où l'on accorde une telle valeur au dialogue, les anciens modèles sont préservés, comme la plupart des anciennes tragédies, et les gens peuvent devenir plus intelligents en les lisant. Le modèle, si excitant dans les ouvrages de Platon, semble avoir fonctionné, au moins occasionnellement, dans la vie réelle. Platon semble vouloir couper court au choix démocratique et pourtant, personne n'a plus puissamment que lui mis en scène les rythmes du dialogue, représenté celui-ci comme une forme d'amour[39], ou développé ses possibilités humaines. Il est le produit extraordinaire de la démocratie dialectique qu'il ne supporte pas.

J'ai tenté de peindre un portrait à la gloire de l'espace public athénien, mais aussi cherché à montrer son caractère instable,

39 Cf. aussi *Le Banquet*, pour le discours de Socrate et pour le mythe développé par Aristophane des amoureux comme fragments, à la recherche de l'âme sœur en vue de reconstituer l'unité.

précaire, vulnérable. Je me suis concentré sur deux conceptions très différentes de l'agora du v^e^ siècle : un lieu défini et vécu comme mortellement empoisonné ; un lieu qu'un grand philosophe, connaisseur de toutes choses, appelle de ses vœux même au seuil de la mort. Dans cette polarisation, on peut percevoir la différence entre être toujours *chez soi* dans l'espace public et être *radicalement séparé* de celui-ci. On pense souvent l'Athènes du v^e^ siècle comme l'endroit où l'espace public fut défini comme le lieu où les gens pouvaient, comme Socrate, se sentir chez eux. C'est vrai, mais c'est aussi la ville capable de tuer ceux qui s'y sentaient le plus chez eux, et y étaient le plus dévoués, et capable de contraindre les survivants à se sentir, comme Platon, des étrangers. Nous regardons des images du Parthénon ou des Panathénées, nous lisons une page de Sophocle ou Platon, et nous tombons pour toujours amoureux de cet endroit. Mais il nous faut comprendre le caractère fuyant d'Athènes, et saisir l'ambiguïté, les paradoxes, la tendance à l'autodestruction de sa créativité. Ses appétits impériaux dessinèrent la carte du monde et esquissèrent un vocabulaire pour des pôles contradictoires de l'existence. Platon était chez lui aux deux extrémités, à la fois ennemi et chantre suprême du premier grand espace public du monde, l'agora dialectique.

L'exécution de Socrate mit Athènes sur ses gardes vis-à-vis d'elle-même. Au cours des années 390, la ville vota une série de lois qui faisaient valoir sa propre capacité à susciter le débat et s'en enorgueillissaient. À partir de cette époque, la ville ne tuerait plus personne qui ne serait pas rendu coupable d'un crime violent ; elle se montra plus désireuse de comprendre les gens, d'écouter ceux qui parlaient, et ceux qui les faisaient parler. L'idée d'« expiation » ne fait généralement pas partie du vocabulaire hellénique. Mais les lois postsocratiques apparaissent vraiment comme une tentative d'effacer la souillure laissée par Athènes sur son espace public et sur elle-même et d'offrir à cet espace une nouvelle vie, de l'alimenter à nouveau en formulant ce que certains citoyens et penseurs modernes ont appelé les balbutiements d'une déclaration des droits.

Davantage sur l'espace public : grandes lignes

Le reste de ce texte va aller vite, trop vite. Mais il ouvrira diverses pistes. S'il est un mot qui véhicule l'idylle de l'espace public à la fois dans les cultures chrétienne et juive, c'est celui de *Jérusalem*.

La première image de Jérusalem comme lieu particulier provient du récit du règne de Salomon dans le premier *Livre des Rois*. En rêve, Dieu demande à Salomon ce qu'il désire, et est impressionné que celui-ci réponde « un cœur qui ait de l'entendement pour gouverner ton peuple[40] », et non des richesses ou une revanche. Dieu lui procure un « cœur sage et perspicace » et « le discernement ». Au cours de son règne, nous dit la Bible, « Juda et Israël étaient nombreux, autant que le sable qui est au bord de la mer. Ils avaient à manger et à boire[41]. » *Le Livre des rois* offre une énumération sans fin et en détail des projets de construction de Salomon, un Temple et un palais royal se faisant face. Il décrit aussi des projets qui peuvent nous sembler bien plus importants : un déplacement massif de population qui expédie des milliers de Juifs au Liban (à « Tyr ») chaque année, et remplit Jérusalem d'un nombre égal de Libanais, en particulier des gens qualifiés dans la construction. Les nombreux mariages de Salomon ont eux aussi du fait venir non seulement des « étrangères » (il est possible que le plus grand scandale ait impliqué la « fille du Pharaon »), mais des cortèges de serviteurs, tailleurs, artisans, prêtres et – peut-être son idée principale – des non-juifs. Salomon semble s'être inquiété de la petitesse d'Israël et de son manque de ressources et s'est employé à le renforcer en ouvrant les voies de coopération avec d'autres peuples, mieux situés. (Plus tard, quand Dieu s'apprête à détruire Israël pour son impiété, le prophète Amos le convainc de se montrer miséricordieux en lui disant : « Mon Dieu, pardonne […] Il est si petit ! ») Apparemment le projet de Salomon était d'ouvrir des voies de coopération, à la fois sexuelles et professionnelles, plutôt que de laisser Israël dans sa sublime isolation. Tout comme Périclès, il comprenait la force d'une population hétérogène, et chercha à rendre Jérusalem aussi diverse et multiculturelle que possible.

40 *La Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 2015, p. 407.
41 *Ibid.*, p. 408.

Mais les enfants et les successeurs de Salomon sont réputés pour leur manque de « discernement » ; Israël se divise peu à peu et puis est « pris », d'abord par Babylone. Ses avatars post-Salomon sont mis en pièces. Une littérature ultérieure, qui s'étend jusqu'à nos jours, voit dans Jérusalem une ville particulièrement sacrée, parce que « rachetée ». Mais nous ne pouvons comprendre les significations spirituelles de la « rédemption » sans saisir celles de la « damnation ». Parler de Jérusalem, au cours des siècles, prend une tournure spirituelle urgente, une dialectique de la damnation et de la rédemption, et évoque l'idée que la ville incarne l'une comme l'autre.

Le discours sur Jérusalem nous place sur une longueur d'onde bien particulière, partie intégrante d'un drame spirituel : une ville est représentée de façon contradictoire, à la fois comme un cloaque de dépravation et comme une lueur brillant sur les nations, et nous sommes contraints d'imaginer comment une ville peut être les deux. (Toutes les villes sont probablement les deux à la fois, mais peut-être que ceux qui parlent de Jérusalem sont les premiers à élaborer un vocabulaire à cet effet.) La majeure partie du discours qui s'est accumulé au sujet de Jérusalem, depuis le v^e^ siècle AEC jusqu'à 1948, a évoqué la glorieuse cité qui a, pour diverses raisons, été *perdue*. L'idée d'une ville grandiose (bien qu'aussi horrible) se mêle au sentiment de perte. Le Psaume 137, « Là-bas, au bord des fleuves de Babylone, nous restions assis tout éplorés en pensant à Sion », est un des premiers documents de *l'exil*. Il nous indique notre devoir, celui de penser à la cité que nous avons perdue. Le serment, « Si je t'oublie, Jérusalem », annonce ce qui est appelé à devenir une des formes essentielles de l'idylle urbaine : l'idylle de la *nostalgie*.

Le christianisme classique imprime un pli dramatique à l'autocritique urbaine. Après 2 000 ans de culture chrétienne, quiconque s'interroge sur les villes hérite de ce mauvais pli, par la seule vertu de l'endroit où il se trouve. Dans l'Évangile selon Matthieu, juste après le Sermon sur la montagne, Jésus déclare que ceux qui regardent avec convoitise ont déjà commis l'adultère et que « si ton œil droit entraîne ta chute, arrache-le et jette-le loin de toi : car il est préférable pour toi que périsse un seul de tes membres et que ton corps tout entier ne

soit pas jeté dans la géhenne[42] ». Il propose une lecture comparable de la colère comme meurtre. Puis il vilipende ceux qui prient « dans les synagogues ». Contrairement à Saint Paul, il ne les critique pas au nom d'un autre espace public (pour Paul, l'église chrétienne primitive), mais plutôt au nom de *l'absence* d'espace public. Il dit :

> Gardez-vous de pratiquer votre religion devant les hommes pour attirer leurs regards ; sinon pas de récompense pour vous auprès de votre Père qui est aux cieux. Quand donc tu fais l'aumône, ne le fais pas claironner devant toi, comme font les hypocrites dans les synagogues et dans les rues, en vue de la gloire qui vient des hommes […] que ta main gauche ignore ce que fait ta main droite, afin que ton aumône reste dans le secret[43].

Que dit-il ? Que la connaissance de soi (notre main gauche sachant ce que fait la droite) devrait nous valoir un châtiment, mais que l'ignorance de nous-mêmes nous vaudrait du crédit spirituel ?

> Et quand vous priez, ne soyez pas comme les hypocrites qui aiment faire leurs prières debout dans les synagogues et les carrefours, afin d'être vus des hommes […] quand tu veux prier, entre dans ta chambre la plus retirée, verrouille ta porte et adresse ta prière à ton Père qui est là dans le secret. Et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra[44].

C'est un passage remarquable, qui a étonnamment suscité peu de commentaires. Il affirme que tout désir d'être vu ou loué par d'autres hommes, « dans les synagogues et les carrefours » est malsain ; Dieu accordera du respect, déclare Jésus, uniquement à ceux qui verrouillent leur porte. Il en ressort que le geste de *verrouiller la porte* est le paradigme de l'acte spirituel. Le désir d'être avec des gens, d'être aimé par eux, est vicié, corrompu, fallacieux. Le dieu juif exigeait un *miniane*, un quorum de dix hommes, pour que la prière soit valide. Cette version du dieu chrétien se définit par le « secret » : il exige un quorum d'*un seul* et c'est tout. Il se réduit et s'extrait de l'espace public.

42 *Ibid.*, p. 1619.
43 *Ibid.*, p. 1620.
44 *Ibid.*

Il n'est ouvert qu'aux âmes qui ferment leur porte, qui rejettent la communauté avec d'autres hommes et femmes.

Mais enfin, il est impossible de vivre de la sorte ! Saint Paul s'enorgueillissait de son célibat, mais il tenait pour globalement légitime le besoin des autres. Le Jésus de Matthieu, du moins dans ce passage, semble cependant le nier. Peu de gens, où que ce soit, ont fait volontairement de la solitude un modèle de vie. (Le monachisme, à la fois chez les bouddhistes et les chrétiens, peut faire exception ; mais les mouvements monastiques se sont toujours pensés comme *marginaux*.) Et pourtant, au cours des siècles, l'idée que *seule la solitude est authentique* a durablement projeté son ombre, même sur les cœurs de ceux qui pensaient que c'était une absurdité. Quand nous nous trouvons aujourd'hui dans un espace public, même au soleil, cette ombre est partiellement sur nous ; même pour ceux d'entre nous qui sont laïcs, le nuage est presque toujours là.

(Paradoxalement, pourtant, ce nuage est partie intégrante de la culture laïque de la classe moyenne. Le docteur Benjamin Spock, qui écrivit après la Seconde Guerre mondiale, est peut-être le premier spécialiste de la petite enfance à avoir déclaré que tous les enfants méritaient « une chambre à eux », où ils peuvent échafauder leurs existences fantasmées, créer leurs propres mondes. Mes parents ont tout de suite adhéré à cette conception, juste pour déplorer que notre famille ne puisse jamais s'offrir un tel espace habitable. Ma sœur et moi n'y eûmes accès qu'en grandissant et en fondant nos propres foyers. Il est pourtant essentiel de savoir que Spock, fondateur de mouvements antinucléaires et pacifiques et officiellement hors-la-loi à l'époque de la guerre du Vietnam, a toujours affirmé que les gens qui grandissent avec plus d'espace privé étant enfants deviennent de meilleurs citoyens à l'âge adulte.)

Si les utopies platoniques et chrétiennes de séparation radicale nous ont imposé leur mauvais pli, une bonne part de la pensée et de la culture modernes, à commencer par les Lumières, constitue un projet de « dépliage ». Les poètes romantiques modernes de la rue, comme Walt Whitman, les militants des droits civiques qui s'assirent au milieu du trafic comme Martin Luther King, pensaient qu'il était

urgent d'aimer, de vaincre et de le faire ensemble, ouvertement, en public et ils pensaient que cela pouvait nous permettre de chasser nos propres ombres intimes. Si nous apprenons à le faire, du moins si nous essayons, nous pouvons créer une vie publique moderne, nous pouvons saisir nos besoins fondamentaux et la façon dont nous les partageons, nous pouvons organiser nos vies pour vaincre.

Il y a peu, j'évoquais la façon dont Athènes ressentit son exécution de Socrate, comme un traumatisme, et vota une série de lois pour s'assurer que personne d'autre ne serait tué pour s'être exprimé. Il s'agissait d'un grand développement de l'espace public, dans la ville qui possédait déjà le plus grand espace public du monde, et il s'agissait d'un moment important dans l'histoire des droits de l'homme. Mais sous sa première forme, sa portée était limitée. Pour la plupart, les Athéniens ne pensaient pas que ces droits valaient pour tous les êtres humains, mais seulement pour les Athéniens : ils ne les refusaient pas aux autres villes, ils ne pouvaient simplement pas imaginer que les autres villes s'y intéresseraient. Cela ne pouvait changer et le concept de droits universels de l'homme ne pouvait émerger qu'après des siècles de stoïcisme et de christianisme et jusqu'à ce que la science moderne se développe. Le grand bond en avant que l'on nomme les Lumières comportait l'idée d'un *monde public* et une exigence de *droits de l'homme* pour tous, partout. Je ne veux pas dire que cette idée ait été pleinement réalisée où que ce soit, mais aujourd'hui, au XXIe siècle, il est possible que nous ayons atteint le point où elle peut être *imaginée* partout.

Le roman de Montesquieu, *Les Lettres persanes* (1721) est probablement le premier grand livre des Lumières. Rédigé à la fin du long règne de Louis XIV, il manifeste le lien existant entre l'idée de droits de l'homme et les formes d'espace public qui sont apparues dans la ville moderne. Remarquez qu'il s'agit de lettres *persanes* : l'immigration est une caractéristique centrale de cette ville qui, grâce à la diversité démographique, devient un microcosme du monde entier. Une ville-monde exige une certaine adaptation. Comparée aux capitales islamiques que les visiteurs perses connaissent, c'est un tohu-bohu grotesque. Mais ils finissent par percevoir et aimer l'immense vitalité

humaine dont elle déborde et qui est à l'origine de ce tohu-bohu. Ils parcourent les rues en tous sens, stupéfaits de la diversité de la *foule* ; après quelque temps, ils comprennent qu'ils font eux-mêmes partie de cette foule et ils en sont contents. Dans les villes islamiques qu'ils connaissent, la rue est interdite aux femmes. La différence leur saute immédiatement aux yeux : les rues de Paris sont tellement *vivantes*. Des femmes s'approchent pour leur parler. Au départ ils pensent qu'il s'agit de prostituées les racolant, mais les femmes leur disent vouloir simplement discuter et ils évoquent ensemble cette chose nouvelle, inventée par les femmes, mais réunissant les deux sexes, qu'on nomme *conversation*. (Un des thèmes centraux de mon premier ouvrage, *The Politics of Authenticity*.) Plus tard ils sont initiés aux salons parisiens, où ils apprennent à apprécier d'incroyables conversations. Peu à peu ils sont introduits à Versailles et ils découvrent que Paris n'est pas du goût de tout le monde. On leur apprend que la monarchie française, dirigée par Louis XIV, s'est sentie souillée et menacée par cette ville qu'ils trouvent si enchanteresse. Montesquieu déclare que les rois sont plus heureux à Versailles, leur royal parc d'attractions, davantage chez eux parmi les jardins peuplés de statues que dans une ville pleine de gens vivants. Le conflit politique en France, avant et après la Révolution, prenait souvent la forme de « Paris vs. Versailles ». Un des paradoxes propres à l'époque moderne en France est qu'un si grand nombre de bâtiments prestigieux et de lieux de plein air, en particulier dans Paris, aient été érigés par la monarchie pour célébrer la grandeur de l'État, alors que Louis XIV et ses successeurs étaient terrifiés par ces créations, et que les gens ordinaires trouvèrent des moyens de s'y sentir plus chez eux que leurs rois ne le furent jamais. Au cours ce qui devint la Révolution française, l'image du peuple s'emparant de la Bastille s'imposa immédiatement comme une représentation canonique. La pensée des Lumières voyait grand : il ne s'agit pas que de la France, ou d'un endroit en particulier, mais du monde entier. Cela contribua à la naissance d'un monde public et du rêve d'une citoyenneté mondiale.

Dans les années qui nous séparent du début des Lumières, la victoire de Paris est clairement apparue. Même si l'on n'y a jamais

été – moi-même je ne l'avais pas encore visité à 14 ans, quand j'ai vu *Casablanca* – on comprend Humphrey Bogart quand il rappelle à Ingrid Bergman : « Les Allemands [étaient] en vert-de-gris, vous [portiez une] robe bleue[45]. » Nous comprenons ce qu'il veut dire quand il lui dit : « Nous aurons toujours [Paris][46]. » Mais nous savons, comme ils le savent, qu'il faudra une lutte sans fin, peut-être surtout à Paris, pour maintenir vivante la vie de la ville. Les cités modernes ont rarement été sereines. De fait, depuis le milieu du XVIII^e^ siècle, elles ont été explosives et révolutionnaires. Mais les gens qui se rencontrent sur les boulevards modernes ou qui échangent des regards dans les rues modernes, les parcs et le *métro* et qui pensent deviner chez un parfait étranger une âme sœur, deviennent de plus en plus des citoyens du monde, capables d'imaginer le monde, de *porter du bleu*, et de s'imaginer une identité aussi vaste que le ciel.

Un siècle de médias électroniques de masse, enveloppant toujours davantage le monde, a étendu et approfondi cette identité. Quand j'étais enfant, il existait toute une littérature expliquant pourquoi l'électronique avait tué l'envie de voyage. Je me disais que ça n'avait certainement pas tué mon désir et on se rend bien compte aujourd'hui à quel point c'était stupide. L'électronique n'a tué pas l'envie de déplacement de qui que ce soit. Le tourisme est la plus grande industrie mondiale, ses bénéfices éclipsent même ceux de l'armement. Les photographies et les films, la télévision, les ordinateurs et la communication instantanée fournissent au moins aux gens une occasion de voir à quoi ressemblent les espaces publics des autres et leur donnent envie d'y aller. Même si l'on ne peut s'y rendre, nous pouvons lire, voir et sentir comment ces villes lointaines sont les nôtres et c'est essentiel. C'est une chose que nous pouvons ressentir en nous-mêmes – paradoxalement, un désir que l'on ressent de plus en plus en vieillissant, alors qu'il devient plus difficile de voyager. Avant qu'on y pense, cela paraît simple et évident. Mais le monde a connu

45 *You wore blue, the Nazis wore grey* : littéralement, « vous *portiez* du bleu, les Nazis du gris ».

46 *We'll always have Paris* dans le script original, mais le doublage français est « Nous aurons toujours *nos souvenirs* ».

d'importants changements pour que l'espace public puisse s'étendre, pour que les gens puissent « toujours avoir Paris », pour qu'ils soient chez eux non seulement dans les espaces publics qui les entourent, mais aussi à des milliers de kilomètres et bien des années de distance.

Voilà donc l'idylle de l'espace public. Périclès et Salomon ont peut-être été les premiers en la matière – eux en personne, sinon certainement leurs histoires. Les gens de la majeure partie du monde peuvent à présent l'imaginer – si seulement nous pouvions vivre pour le voir mis en œuvre ! Mais nous avons dépassé Athènes sur bien des points essentiels. Nous disposons d'une conception universelle de l'humanité ; nous comprenons maintenant que le désir de vivre dans un espace public est une partie essentielle de la condition humaine. Même dans les endroits ensoleillés, nous vivons tous dans l'ombre et nous pouvons en remercier le christianisme, qui nous a fait sentir à quel point les ténèbres étaient réelles. Nous pouvons aussi remercier les Lumières, pour nous permettre d'imaginer que nous pouvons nous regarder les uns les autres, nous parler les uns les autres, et nous organiser pour faire se lever le soleil. Nos médias de masse nous montrent aujourd'hui des milliers de Russes manifestant à Moscou, déclarant que la Russie est un pays froid qui aura besoin de multiples printemps pour instaurer la modernité, la liberté et la démocratie – et regardez-les se glisser dans le métro, se dirigeant vers d'autres places, alors que des policiers en armes les pourchassent. Ils nous montrent les femmes du Caire, se battant pour pouvoir être et demeurer dans la rue et criant « J'existe ! Nous existons ! » Nous savons qu'ils s'adressent à nous, tout autant qu'aux puissances publiques qui les jugulent. Nous savons quel est leur besoin : d'avoir leur place dans la rue ; d'être publiquement reconnus pour ce qu'ils sont. Nous voulons qu'ils réussissent, quoi que nous craignions qu'ils n'y arrivent pas. Nous comprenons combien les espaces publics et les expressions publiques sont volatiles, même dans les démocraties avancées. Dans tous les États-Unis, l'année dernière, « Occupy Wall Street » a canalisé un certain discours provocateur. Où est-il à présent ? On ne sait pas comment prolonger les expressions, comment maintenir active la conversation qui a débuté si brillamment tout juste hier. C'est un problème endémique

des démocraties modernes : énormément de gens veulent faire partie de notre conversation sur la façon de vivre, et maintenir vivante cette conversation. La lutte pour des *villes ouvertes* est un moment essentiel de la vie démocratique : une lutte pour un espace public que nous pouvons tous partager.

Alcaly, Roger, Mermelstein, David (dir.) : *The Fiscal Crisis of American Cities*, New York, Random House, 1977.

Aleikhem, Cholem : *Un violon sur le toit. Tévié le laitier* (1917), Paris, Albin Michel, 1990.

Anderson, Perry : *L'État absolutiste. Ses origines et ses voies* (1976), t. II, Paris, Maspero, 1978.

Anderson, Stanford (dir.) : *On Streets*, Cambridge (MA), MIT, 1978.

Arato, Andrew, Breines, Paul : *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York, Continuum, 1979.

Arendt, Hannah : *La Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Gallimard, 2012.

Aristote : *Les Politiques*, Paris, Flammarion, 2015.

Avineri, Shlomo : *The Social and Political Thought of Karl Marx*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

Babel, Isaac : *Œuvres complètes*, Paris, Le Bruit du temps, 2011.

Banham, Reyner : *Théorie et design à l'ère industrielle* (1967), Orléans, HYX, 2009.

Barthes, Roland : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Battcock, Gregory (dir.) : *The New Art*, Boston, Dutton, 1966.

Baudelaire, Charles : *Le Peintre de la vie moderne* (1863) in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

— *Le Spleen de Paris* (1869) in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

— *Les Yeux des pauvres* (1869) in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

— *Salon de 1845* in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

— *Salon de 1846* in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

— *Salon de 1859* in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

Baudrillard, Jean : *Le Miroir de la production* (1973), Paris, Le Livre de Poche, 1994.

Beaver, Patrick : *The Crystal Palace. 1851–1936. A Portrait of Victorian Entreprise, Londres*, Hugh Evelyn, 1970.

Bell, Daniel : *Les Contradictions culturelles du capitalisme* (1976), Paris, PUF, 1979.
Benamou, Michel, Caramello, Charles : *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee, Coda Press, 1977.
Bendix, Reinhard : *Kings or People. Power and the Mandate to Rule*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1978.
Benevolo, Leonardo : *Histoire de l'architecture moderne* (1978), t. I, Paris, Dunod, 1987.
Benjamin, Walter : *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013.
Berlin, Isaiah : *Les Penseurs russes* (1978), Paris, Albin Michel, 1984.
Berman, Marshall : *The Politics of Authenticity*, New York, Atheneum, 1970.
Biély, Andreï : *Pétersbourg* (1916), Lausanne, Éd. de l'Âge d'Homme, 1967.
Billington, James : *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Knopf, 1966.
Bradbury, Malcolm, McFarlane, James (dir.) : *Modernism*, New York, Penguin, 1976.
Braudel, Fernand : *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XV^e–XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1967/1979.
— *La Dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, 1985.
Brown, Clarence : *Mandelstam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.
— *Prose of Osip Mandelstam*, Princeton, Princeton University Press, 1967.
Brown, Norman Oliver : *Érôs et Thanatos. La Psychanalyse appliquée à l'Histoire* (1959), Paris, Julliard, 1960.
Brumberg, Abraham : *In Quest of Justice. Protest and Dissent in Soviet Union Today*, New York, Praeger, 1970.
Burke, Edmund : *Réflexions sur la révolution en France* (1790), Paris Hachette, 1989.
Cage, John : *Silence* (1971), Genève, Contrechamps/Héros-Limite, 2012.
Calinescu, Matei : *Faces of Modernity*, Indiana, Indiana University Press, 1977.

Caro, Robert : *The Power Broker. Robert Moses and the Fall of New York*, New York, Knopf, 1974.

Cherniavsky, Michael : *Tsar and People. Studies in Russian Myths*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1961.

Chevalier, Louis : *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris dans la première moitié du XIX^e^ siècle* (1958), Paris, Perrin, 2007.

Choay, Françoise : *The Modern City. The Planning in the Nineteenth Century*, New York, George Braziller, 1969.

Clark, Timothy James : *Le Bourgeois absolu. Les Artistes et la Politique en France de 1848 à 1851* (1973), Villeurbanne, Art éd., 1992.

Commoner, Barry : *La Pauvreté du pouvoir* (1976), Paris, PUF, 1980.

— *L'Encerclement* (1971), Paris, Seuil, 1972.

— *The Politics of Energy*, New York, Knopf, 1979.

Coser, Lewis : *Men of Ideas*, New York, Free Press, 1965.

Dews, Peter (dir.) : *Autonomy and Solidarity. Interviews with Jürgen Habermas*, Londres/New York, Verso/New Left, 1986.

Dickens, Charles : *Dombey et fils* (1846–1848) in *Dossier de la maison Dombey et fils. Temps difficiles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

Dickstein, Morris : *Gates of Eden. American Culture in the Sixties*, New York, Basic Books, 1977.

Dostoïevski, Fiodor : *Crime et châtiment* (1866) in *Œuvres romanesques 1865–1868*, Arles, Actes Sud, 2013.

— *Journal d'un écrivain* (1873), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

— *Les Carnets du sous-sol* (1864) in *Œuvres romanesques 1859–1864*, Arles, Actes Sud, 2015.

— *Le Double* (1846) in *Œuvres romanesques 1846–1849*, Arles, Actes Sud, 2015.

— *Les Frères Karamazov* (1880) in *Œuvres romanesques 1875–1880*, Arles, Actes Sud, 2014.

— *Les Nuits blanches* (1848) in *Œuvres romanesques 1846–1849*, Arles, Actes Sud, 2015.

— *Les Pauvres Gens* (1846) in *Œuvres romanesques 1846–1849*, Arles, Actes Sud, 2015.

— *Notes d'hiver sur impressions d'été* (1863), Arles, Actes Sud, 2001.
— *Songes pétersbourgeois en vers et en prose* (1861) in *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
Durkheim, Émile : *Le Socialisme* (1895), Paris, PUF, 2011.
Egorov, Youri : *The Architectural Planning of St. Petersburg*, Athens (OH), Ohio University Press, 1969.
Eisenstadt, Shmuel Noah : *Tradition, Change and Modernity*, Hoboken (NJ), Wiley, 1973.
Eliot, Thomas Stearns : *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1999.
Ellman, Richard, Feidelson, Charles, *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
Engels, Friedrich : *La Question du logement* (1872), Paris, Éd. Sociales, 1969.
— *La Situation des classes laborieuses en Angleterre* (1845), Paris, Archives Karéline, 2010.
Enzensberger, Hans Magnus : *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
Euben, Peter (dir.) : *Greek Tragedy and Political Theory*, Oakland, University of California Press, 1986.
Evenson, Norma : *Paris. Les Héritiers d'Haussmann. Cent ans de travaux et d'urbanisme 1878–1978* (1979), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1983.
Fanger, Donald : *Dostoevsky and Romantic Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1965.
Fava, Sylvia (dir.) : *Urbanism in World Perspective*, New York, Crowell, 1968.
Ferro, Marc : *La Révolution de 17* (1967), Paris, Albin Michel, 1997.
Fiedler, Leslie : *Collected Essays*, t. II, New York, Stein and Day, 1971.
Finley, Moses I. : *Démocratie antique et démocratie moderne* (1973), Paris, Payot, 2006.
Fishman, Robert : *L'Utopie urbaine au XX^e siècle* (1977), Bruxelles, Mardaga, 1980.

Fitzgerald, Francis Scott : *Gatsby le magnifique* (1925) in *Romans, nouvelles et écrits*, Paris, Gallimard, 2012.

Florinsky, Michael : *Russia. A History and an Interpretation* (1947), New York, Macmillan, 1966.

Foster, Hal (dir.) : *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.

Foucault, Michel : *Histoire de la sexualité*, t. I : *La Volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 2012.

— *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 2011.

Frank, Joseph : *Dostoevsky. The Seeds of Revolt. 1821–1849*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

Freud, Sigmund : *Malaise dans la civilisation* (1930), Paris, PUF, 1971.

Fromm, Erich : *La Peur de la liberté* (1941), Paris, Buchet-Chastel, 1963.

Gans, Herbert : *The Urban Prospect*, San Diego, Harcourt, 1966.

Gay, Peter : *Art and Act*, New York, Harper and Row, 1976.

Gerschenkron, Alexander : *Economic Backwardness in Historical Perspective* (1962), New York, Praeger, 1965.

Gerstenmaier, Cornelia : *The Voices of the Silent* (1971), Londres, Hart, 1972.

Gibian, George, Tjalsma, H. W. : *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde. 1890–1930*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

Giddens, Anthony : *Capitalism and Modern Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

Giedion, Sigfried : *Espace, temps, architecture* (1941), Paris, Denoël, 1990.

Goethe (von), Johann Wolfgang, *Faust* (1808/1832), New York, Norton, 1976.

— *Faust* (1808/1832), Paris, Bartillat, 2009.

Goffman, Erving : *Asiles* (1961), Paris, Minuit, 2013.

Gogol, Nicolas : *Les Nouvelles de Pétersbourg* (1835–1836), Arles, Actes Sud, 2007.

— *Saint Pétersbourg. Le Rêve de Pierre*, Paris, Omnibus, 2003.

Goodman, Paul : *Direction absurde* (1960), Mane, Robert Morel, 1971.

Gorbanevskaia, Natalia : *Midi, Place Rouge*, Paris, Robert Laffont, 1970.
Gorki, Maxime : *La Maison Artamonov* (1927), Bruxelles, Aden, 2011.
Gramsci, Antonio : *Lettres de prison* (1965), Paris, Gallimard, 1971.
Graña, Cesar : *Bohemian versus Bourgeois. Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1964.
Grossman, Leonid : *Balzac en Russie*, Paris, Zeluck, 1946.
— *Dostoïevski* (1962), Lyon, Parangon, 2003.
Habermas, Jürgen : *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), Paris, Gallimard, 1988.
Harcave, Sydney : *First Blood. The Russian Revolution of 1905*, New York, Macmillan, 1964.
Hare, Richard : *Pioneers of Russian Social Thought* (1951), New York, Vintage, 1964.
Harrington, Alan : *Life in the Crystal Palace*, New York, Knopf, 1958.
Hassan, Ihab : *Paracritisisms. Seven Speculations of the Times*, Champaign, University of Illinois Press, 1973.
— *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
Hauser, Arnold : *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (1951), Paris, PUF, 2004.
Hérodote : *L'Enquête*, Paris, Gallimard, 1964.
Herzen, Aleksandr Ivanovich : *Le Peuple russe et le Socialisme*, Paris, A. Franck, 1852.
— *Passé et méditations* (1867), Lausanne, Éd. de l'Âge d'Homme, 1974.
— *Polnoe Sobranie Sochinenii i Pisem*, Pétrograd, M. Lemke, 1915–1925.
Holt, Nancy (dir.) : *The Writings of Robert Smithson. Essays and Illustrations*, New York, NYU, 1979.
Homère : *Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, 1938.
Howard, Ebenezer : *Les Cités-jardins de demain* (1902), Paris, Dunod, 1969.
Howe, Irving : *Literary Modernism*, New York, Fawcett Premier, 1967.

Hultén, Pontus : *Modernolatry*, Stockholm, Modena Musset, 1966.
Huxley, Aldous : *Le Meilleur des mondes* (1932), Paris, Pocket, 2011.
Huyssen, Andreas : *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana, Indiana University Press, 1986.
Illich, Ivan : *Toward a History of Needs*, New York, Pantheon, 1977.
Inkeles, Alex, Smith, David, *Becoming Modern. Individual Change in Six Developing Countries*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1974.
Jackson, Robert : *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, La Haye, Mouton, 1958.
Jacobs, Jane : *Déclin et survie des grandes villes américaines* (1961), Liège, Mardaga, 1991.
James, Bernard : *The Death of Progress*, New York, Knopf, 1973.
Jay, Martin : *L'Imagination dialectique* (1973), Paris, Payot, 1977.
Jencks, Charles : *Mouvements modernes en architecture* (1973), Bruxelles/Liège, Mardaga, 1987.
— *Le Langage de l'architecture post-moderne* (1977), Paris, Denoël, 1984.
Jonge (de), Alex : *Dostoevsky and the Age of Intensity*, New York, St. Martin's Press, 1975.
Josephson, Eric et Mary, *Man Alone. Alienation in Modern Society*, New York, Dell, 1962.
Jungk, Robert : *Plus clair que mille soleils* (1956), Paris, Arthaud, 1958.
Kaprow, Allen : *L'Art et la Vie confondus* (1958), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
Kingston, Maxine Hong : *Les Fantômes chinois de San Francisco* (1975–1976), Paris, Gallimard, 1979.
— *Les Hommes de Chine* (1980), Paris, Gallimard, 1986.
Klingender, Francis Donald : *Art and the Industrial Revolution* (1947), New York, Schocken, 1970.
Kohr, Leopold : *The Overdeveloped Nations. The Diseconomies of Scales* (1962), New York, Schocken, 1977.
Koolhaas, Rem : *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002.
Kopp, Anatole : *Ville et révolution* (1967), Paris, Seuil, 1972.

Lampert, Eugene : *Sons against Fathers*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
Laue (von), Theodore : *Why Lenin ? Why Stalin ?*, Philadelphie/New York, Lippincott, 1964.
Le Corbusier : *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès et Cie, 1930.
— *Urbanisme* (1924), Paris, Flammarion, 2011.
— *Vers une architecture*, Paris, G. Crès et Cie, 1923.
Leduc, Claudine : *La Constitution d'Athènes attribuée à Xénophon*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1976.
Lefebvre, Henri : *Critique de la vie quotidienne*, t. I et II, Paris, Grasset, 1947/1961.
— *Introduction à la modernité*, Paris, Gallimard, 1962.
Lenz-Romeiss, Felizitas : *The City. New Town or Home Town* (1970), New York, Praeger, 1973.
Lerner, Daniel : *The Passing of Traditional Society*, New York, Free Press, 1958.
Lichtheim, George : *The Origins of Socialism*, New York, Praeger, 1969.
Lista, Giovanni (éd.) : *Le Futurisme. Textes et manifestes (1909–1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.
Löwy, Michael : *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, Paris, PUF, 1976.
Lukács, György : *Écrits de Moscou*, Paris, Éd. Sociales, 1974.
— *Goethe et son époque* (1947), Paris, Nagel, 1949.
— *Histoire et conscience de classe* (1923), Paris, Minuit, 1984.
Lyotard, Jean-François : *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
Mailer, Norman : *Les Armées de la nuit* (1968), Paris, Grasset, 1970.
Mandelstam, Nadejda : *Contre tout espoir*, Paris, Gallimard, 2012–2013.
Mandelstam, Ossip : *Le Timbre égyptien* (1927–1928), Paris, Le Bruit du temps, 2009.
— *Sobranie sochineniĭ v dvukh tomakh*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1964–1969.
— *Tristia et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1975.

Mandeville, Bernard : *La Fable des abeilles* (1714), Paris, Vrin, 1990.
Mann, Thomas : *Noblesse de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1960.
Manuel, Frank : *The New World of Henri Saint-Simon* (1956), Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1965.
— *The Prophets of Paris* (1962), New York, Harper Torchbooks, 1965.
Marcuse, Herbert : *Éros et civilisation* (1955), Paris, Minuit, 1963.
— *La Dimension esthétique* (1978), Paris, Seuil, 1979.
— *L'Homme unidimensionnel* (1964), Paris, Minuit, 1968.
— *Vers la libération*, Paris, Minuit, 1969.
Marinetti, Filippo Tommaso : *Le Futurisme*, Lausanne, Éd. de l'Âge d'Homme, 1980.
Markovitz, Irving Leonard : *Power and Class in Africa*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1977.
Marx, Karl, Engels, Friedrich : *Le Manifeste communiste* (1848) in *Œuvres. Économie I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
Marx, Karl : *Critique du programme de Gotha* (1875) in *Œuvres. Économie I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
— *Le Capital* (1867) in *Œuvres. Économie I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
— *Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* (1852) in *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
— *L'Idéologie allemande* (1846), Paris, Éd. Sociales, 1968.
— *Manuscrits de 1857–1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Éd. Sociales, 2011.
— *Manuscrits de 1844*, Paris, Éd. Sociales, 1962.
Masaryk, Tomáš Garrigue : *The Spirit of Russia. Studies in History, Literature and Philosophy* (1911), Crows Nest/Londres, Allen and Unwin/Macmillan, 1919.
Mathewson, Rufus (Jr.) : *The Positive Hero in Russian Literature* (1958), Stanford, Stanford University Press, 1975.
McLuhan, Marshall : *Pour comprendre les médias* (1964), Paris, Mame/Seuil, 1968.

Mehring, Franz : *Karl Marx. Histoire de sa vie* (1918), Paris, Éd. Sociales, 1983.
Mirsky, D. S. : *History of Russian Literature* (1926), New York, Vintage, 1958.
Mitchell, Brian R. (dir.) : *European Historical Statistics. 1750–1970*, New York, Columbia University Press, 1975.
Monas, Sydney : *The Third Section. Police and Society in Russia under Nicholas I*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1961.
Montesquieu (baron de La Brède et de), Charles de Secondat : *Les Lettres persanes* (1721), Paris, Gallimard, 1999.
Moses, Robert : *Public Works. A Dangerous Trade*, New York, McGraw-Hill, 1970.
Nabokov, Vladimir : *Le Don* (1938), Paris, Gallimard, 1992.
— *Nicolas Gogol* (1944), Paris, Rivages, 1988.
Nicolaevsky, Boris : *Aseff the Spy. Russian Terrorist and Police Stool*, New York, Doubleday, 1934.
Nietzsche, Friedrich : *La Généalogie de la morale* (1887), Paris, Gallimard, 1985.
— *La Naissance de la tragédie* (1871–1872), Paris, Gallimard, 1977.
— *La Volonté de puissance* (1888), Paris, Gallimard, 2012.
— *Par-delà le bien et le mal* (1882) in *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Mercure de France, 1913.
Odoïevski, Vladimir : *Les Contes bigarrés et autres nouvelles*, Paris, Garnier, 2016.
Orwell, George : *1984* (1948), Paris, Gallimard, 2015.
Paz, Octavio : *Courant alternatif* (1967), Paris, Gallimard, 1990.
Perkins, Frances : *Oral History Reminiscences*, New York, Columbia University Collection, 1961.
Pinkney, David : *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (1958), Princeton, Princeton University Press, 1972.
Pipes, Richard : *Social Democracy and the St. Petersburg Labor Movement. 1885–1897*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1963.
Platon : *Apologie de Socrate* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.

— *Euthyphron* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
— *Gorgias* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
— *La République* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
— *Le Banquet* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
— *Ménexène* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.

Plutarque : *Vies parallèles*, Paris, Gallimard, 2001.

Poggioli, Renato : *The Theory of the Avant-Garde* (1962), Harvard, Harvard University Press, 1968.

Poirier, Richard : *The Performing Self. Compositions and Decompositions in Everyday Life*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

Pouchkine, Alexandre : *Le Cavalier de bronze* (1833), Thonon-les-Bains, Alidades, 2010.

Rabinowitch, Alexander : *The Bolsheviks Come to Power. The Revolution of 17 in Petrograd*, New York, Norton, 1976.

Randall, Francis : *Nicolai Chernyshevsky*, New York, Twayne, 1970.

Roberts, Jennifer : *Athens on Trial. The Antidemocratic Tradition in Western Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Robert Sinai, I. : *In Search of the Modern World*, New York, New American Library, 1967.

Roëls, Claude (éd.) : *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1988.

Rose, Barbara : *Claes Oldenburg*, New York, MOMA/New York Graphic Society, 1970.

Rosenberg, Harold : *Act and the Actor. Making the Self* (1970), New York, Meridian, 1972.

— *La Tradition du nouveau* (1959), Paris, Minuit, 1962.

Rostow, Walt Whitman : *Les Étapes de la croissance économique* (1960), Paris, Economica, 1997.

Rousseau, Jean-Jacques : *Discours sur les sciences et les arts* (1750) in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
— *Du contrat social* (1762) in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
— *Émile ou De l'éducation* (1762) in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
— *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
Rudé, Georges : *La Foule dans la Révolution française*, Paris, Maspero, 1982.
Russel, John, Gablik, Suzi : *Pop Art Redefined*, New York, Praeger, 1970.
Sadovnikov, V. : *Panorama of the Nevski Prospect* (1830–1835), Leningrad, Aurora, 1974.
Savinkov, Boris : *Ce qui ne fut pas* (1912), Paris, Prairial, 2017.
— *Le Cheval blême* (1909), Paris, Libretto, 2015.
Schachtel, Ernest : *Metamorphosis. On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory*, New York, Basic Books, 1959.
Schumacher, Ernst Friedrich : *Small Is Beautiful. Une société à la mesure de l'homme* (1973), Paris, Seuil, 1979.
Schwarz, Solomon : *The Russian Revolution of 1905*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
Seduro, Vladimir : *Dostoevski in Russian Literary Criticism. 1846–1956* (1957), Londres, Octagon, 1969.
Seigel, Jerrold : *Marx's Fate*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
Sennett, Richard : *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, New York, Knopf, 1970.
Shonfield, Andrew : *Le Capitalisme d'aujourd'hui. L'État et l'Entreprise* (1965), Paris, Gallimard, 1969.
Shorter, Edward : *Naissance de la famille moderne* (1975), Paris, Seuil, 1981.
Simmel, Georg : *Philosophie de la modernité*, t. II, Paris, Payot, 2004.
— *Sociologie. Études sur les formes de socialisation*, Paris, PUF, 1999.

Smith, Alice Kimball : *A Peril and a Hope. The Scientists' Mouvement in America 1945–1947*, Cambridge (MA), MIT, 1965.
Soboul, Albert : *Les Sans-Culottes* (1958), Paris, Seuil, 2004.
Soljénitsyne, Alexandre : *L'Archipel du goulag* (1974), t. II in *Œuvvres*, t. V, Paris, Fayard, 2011.
Sontag, Susan : *L'Œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968.
Sophocle : *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
Starr, Roger : *The Living End. The City and Its Critics*, New York, Coward-McCann, 1966.
Stavrianos, Leften Stavros : *The Promise of the Coming Dark Age*, San Francisco, Freeman, 1976.
Steinberg, Leo : *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
Stent, Gunther : *L'Avènement de l'âge d'or. L'Humanité au carrefour de son évolution* (1969), Paris, Fayard, 1973.
Stern, Fritz : *Politique et désespoir. Les Ressentiments contre la modernité dans l'Allemagne préhitlérienne* (1961), Paris, A. Collin, 1990.
Stone, Lawrence : *The Family, Sex and Marriage in England. 1500–1800*, New York, Harper and Row, 1978.
Tchernychevski, Nikolaï : *Que faire ?* (1862–1863), Genève, Éd. des Syrtes, 2000.
Tertz, Abram : *Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?*, Paris, Plon, 1959.
Thucydide : *La Guerre du Péloponnèse*, t. II, Paris, Gallimard, 1964.
Tourgueniev, Ivan Sergueïevitch : *Le Journal d'un homme de trop* (1850) in *Romans et nouvelles complets*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
— *Pères et fils* (1861) in : *Romans et nouvelles complets*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
— *Roudine* (1856) in *Romans et nouvelles complets*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
Trilling, Lionel : *Beyond Culture*, New York, Viking, 1965.
Trotski, Léon : *1905*, Paris, Minuit, 1969.
Tucker, Robert Charles : *The Marxian Revolutionary Idea*, New York, Norton, 1969.

Veblen, Thorstein : *The Theory of Business Enterprise* (1904), New York, Cosimo, 2005.
Venturi, Franco : *Les Intellectuels, le peuple et la révolution. Histoire du populisme russe au XIX^e siècle* (1952), Paris, Gallimard, 1972.
Venturi, Robert : *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1976.
Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, Steven : *L'Enseignement de Las Vegas* (1972), Wavre, Mardaga, 2008.
Wallerstein, Immanuel : *Le Système du monde du XV^e siècle à nos jours* (1974/1980), Paris, Flammarion, 1980/1984.
Walsh, Annemarie : *The Public's Business. The Politics and Practices of Government Corporations*, Boston, MIT, 1978.
Weber, Max : *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* (1904–1905), Paris, Gallimard, 2003.
Weiner, Myron (éd.) : *À l'heure de la modernisation* (1964), Paris, Éd. France-Empire, 1969.
Wildman, Allan : *The Making of a Workers' Revolution. Russian Social Democracy. 1891–1903*, Chicago, Chicago University Press, 1967.
Williams, Raymond : *Culture and Society. 1780–1950* (1958), New York, Anchor Books, 1960.
Williams, Robert C. : *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde. 1905–1925*, Bloomington/Londres, Indiana University Press.
Wilson, Edmund : *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, New York, Charles Scribner's Sons, 1931.
— *La Gare de Finlande* (1940), Paris, Stock, 1965.
— *The Triple Thinkers* (1948), Londres, Penguin, 1962.
Wolfe, Bertram : *Lénine et Trotsky*, Paris, Éd. Sociales, 1951.
— *Lénine, Trotsky, Staline*, Paris, Calmann-Lévy, 1951.
Wicherley, Richard : *How the Greeks Built Cities. The Relationship of Architecture and Town Planning to Everyday Life in Ancient Greece*, New York, Norton, 1976.
Yarmolinsky, Avrahm : *Road to Revolution* (1956), New York, Collier, 1962.
Zamiatine, Eugène : *Nous* (1920–1927), Arles, Actes Sud, 2017.

Zeldin, Théodore : *Histoire des passions françaises*, t. I : *Ambition et amour* (1973), Paris, Éd. Recherches, 1978.

— *Histoire des passions françaises*, t. IV : *Colère et politique* (1973), Paris, Éd. Recherches, 1979.

Zelnik, Reginald : *Labor and Society in Tsarist Russia. The Factory Workers of St. Petersburg. 1855–1870*, Stanford, Stanford University Press, 1971.

Zinoviev, Aleksandr : *Les Hauteurs béantes* (1976), Lausanne, Éd. de l'Âge d'Homme, 1977.

Index des noms

Adorno (Theodor W.) [1903–1969] 37, 157, 162
Aleikhem (Cholem) [1859–1916] 79, 433
Alexandre I^er^ (tsar de Russie) [1777–1825] 225–226, 244, 248
Alexandre II (tsar de Russie) [1818–1881] 273, 286
Alexandre le Grand [356–323 AEC] 441, 454
Arendt (Hannah) [1906–1975] 162, 164–166, 214, 393
Aristophane [445–380 AEC] 458, 468
Aristote [384–322 AEC] 444, 452, 454, 456–457
Aspasie de Milet [470–400 AEC] 449
Babel (Isaac) [1894–1940] 100, 398
Baca (Judith) [1946] 432
Balzac (Honoré, de) [1799–1850] 180, 183, 186–187, 194, 255, 265
Banville (Théodore de) [1823–1891] 168–169, 175
Barthes (Roland) [1915–1980] 14, 40
Baudelaire (Charles) [1821–1867] 5, 15, 19, 31, 42, 44, 49, 114, 145, 156, 163–164, 167–190, 192–196, 198–199, 201–204, 206–210, 212, 214–215, 218, 293–296, 301, 327, 348, 367, 398, 401, 403, 405
Bell (Daniel) [1919–2011] 42–43, 158–159
Benjamin (Walter) [1892–1940] 37, 157, 185–187, 198
Bergman (Ingrid) [1915–1982] 476
Biély (Andréï) [1880–1934] 218, 228, 277, 326–328, 330, 336–337, 339, 341–345, 348, 352–353
Billington (James) [1929] 221, 345
Boccioni (Umberto) [1882–1916] 34, 42
Bogart (Humphrey) [1899–1957] 476
Brown (Jerry) [1938] 106
Brown (Norman O.) [1913–2002] 102–103, 156, 394
Bucher (Lothar) [1817–1892] 305–307
Burke (Edmund) [1729–1797] 61, 140–142, 199
Burke (Kenneth) [1897–1993] 388

Burroughs (William) [1914–1997] 159
Cage (John) [1912–1992] 43–44
Carlyle (Thomas) [1795–1881] 31, 36, 41, 69, 167, 381
Caro (Robert) [1935] 215, 372–374, 376, 378, 381–382, 386–387, 396, 413
Chaplin (Charlie) [1889–1977] 199
Chevalier (Louis) [1911–2001] 190–191
Coltrane (Jonh) [1926–1967] 42
Courbet (Gustave) [1819–1877] 156, 175, 405
Crumb (Robert) [1943] 406
Cunningham (Merce) [1919–2009] 32, 404
Cyrus le Grand [559–530 AEC] 443
De Man (Paul) [1919–1983] 174, 419–420
Dickens (Charles) [1812–1870] 168, 187, 201, 255, 314, 348, 399, 405
Diderot (Denis) [1713–1784] 186, 223, 225
Dylan (Bob) [1941] 406, 421
Eisenstein (Sergueï) [1898–1948] 228, 231, 254, 326, 345, 352, 392
Eliot (T. S.) [1888–1965] 38, 116, 167, 184, 205, 214, 293, 295, 392, 398
Ellison (Ralph) [1914–1994] 393, 407
Engels (Friedrich) [1820–1895] 28, 115, 129, 187, 194, 398, 405
Eschyle [525–456 AEC] 445, 447
Euripide [480–406 AEC] 445
Falconet (Étienne) [1716–1791] 224, 236, 345
Ferrer (Rafael) [1933] 436–437
Finley (M. I.) [1912–1986] 443
Fitzgerald (F. Scott) [1896–1940] 378–379, 385
Flaubert (Gustave) [1821–1880] 114, 153
Foucault (Michel) [1926–1984] 14, 47–48, 214
Freud (Sigmund) [1856–1939] 13, 38, 60, 193, 272, 424
Giedion (Siegfried) [1888–1968] 190, 192, 213, 303, 306, 383–384, 389–391
Ginsberg (Allen) [1926–1997] 368–370, 373, 394–395, 398, 407, 424

Godard (Jean-Luc) [1930] 212, 406
Goethe (Johann Wolfgang, von) [1749–1832] 5, 15, 19, 51–56, 58–64, 68–69, 72–75, 79, 81–83, 86–87, 89, 91, 93–98, 101, 107, 109, 111–113, 119, 123–124, 132, 152, 159, 167, 325, 371, 373, 381
Goffman (Erving) [1922–1982] 47–48
Gogol (Nikolai) [1809–1852] 187, 228, 246, 250–255, 257–264, 267, 280, 297, 329, 335, 337, 348, 352, 354, 399–400
Goodman (Paul) [1911–1972] 156, 394, 439
Gorki (Maxime) [1868–1936] 343
Gramsci (Antonio) [1891–1937] 119, 155
Grass (Günther) [1927–2015] 32, 393
Gray (Spalding) [1941–2004] 424–427
Greenberg (Clement) [1909–1994] 40
Green (Gerald) [1922–2006] 422
Grooms (Red) [1937] 173, 405
Grote (George) [1794–1871] 441
Guys (Constantin) [1802–1892] 173, 175, 182
Haley (Alex) [1921–1992] 422
Harvey (David) [1935] 130
Hassan (Ihab) [1925–2015] 45, 440
Haussmann (Georges Eugène) [1809–1891] 19, 187–188, 190–192, 194–195, 200–201, 206, 209, 212, 249, 373, 384, 401
Hegel (Georg) [1770–1831] 39, 167, 272, 384, 445
Hérodote [480–425 AEC] 443–444
Hippodamos de Milet [498–408 AEC] 457
Homère [VIII^{e} siècle AEC] 442, 445
Howard (Ebenezer) [1850–1928] 314, 389
Inkeles (Alex) [1920–2010] 35–36
Jacobs (Jane) [1916–2006] 214–215, 367, 399–404, 408–414, 426
James (Bernard) [1928–2003] 106–107
Jencks (Charles) [1939] 43, 45–46, 215
Johnson (Philip) [1906–2005] 44–45
Joyce (James) [1882–1941] 42, 103, 185, 254, 326, 392, 397–400, 402

Kafka (Franz) [1883–1924] 116, 326, 353, 398
Kandinsky (Vassily) [1866–1944] 179, 326
Kant (Emmanuel) [1724–1804] 177, 338
Kaprow (Allan) [1927–2006] 404
Karlinsky (Simon) [1924–2009] 363–364
Keaton (Buster) [1895–1966] 199
Kierkegaard (Sören) [1813–1855] 20, 31, 36, 114, 148, 184, 398
King (Martin Luther) [1929–1968] 473
Kingston (Maxine Hong) [1940] 32, 423
Koolhaas (Rem) [1944] 365, 377–378, 382
Lawrence (D. H.) [1885–1930] 42–43, 61, 411
Le Corbusier (Charles Jeanneret) [1887–1965] 10–11, 35, 42, 208–213, 215, 311, 315, 366, 377–378, 384, 402
Lénine (V. I.) [1870–1924] 228, 278, 282, 300, 320–321, 323, 325, 345, 363
Lessing (Doris) [1919–2013] 394, 409
Lewis (Wyndham) [1882–1957] 179, 399
Lippmann (Walter) [1889–1974] 384
Louis XIV [1638–1715] 222, 373, 474–475
Lubitsch (Ernst) [1892–1947] 186
Lukács (Georg) [1885–1971] 37, 53, 64–66, 83, 93, 115, 119, 149, 157, 325
Maïakovski (Vladimir) [1893–1930] 42, 44, 157, 213, 326, 352
Mailer (Norman) [1923–2007] 51, 103–104, 394
Maistre (Joseph de) [1753–1821] 217, 225
Mandelstam (Ossip) [1891–1938] 218, 340, 344, 346–359, 392, 398
Mandeville (Bernard, de) [1670–1733] 64
Mann (Thomas) [1875–1955] 97
Marcuse (Herbert) [1898–1979] 38–39, 156, 162–164, 214, 364
Marlowe (Christopher) [1564–1593] 51, 373
Marx (Karl) [1818–1883] 5, 15, 19–21, 26–29, 31–33, 36, 38–39, 41, 49–50, 55, 63, 66, 77, 84, 103, 113–138, 141–151, 153–157, 159–160, 162–167, 169, 172, 184, 187, 198–199, 205, 208, 218–219, 296, 301, 305, 307, 381, 398, 405

McLuhan (Marshall) [1911–1980] 35, 43, 120, 213
McNamara (Robert) [1916–2009] 97, 397, 419
Merrill (James) [1926–1995] 366, 406
Mies van der Rohe (Ludwig) [1886–1969] 35, 419
Mikhaïlovski (Nikolaï) [1842–1904] 248
Miller (Henry) [1891–1980] 417
Mill (John Stuart) [1806–1873] 36, 145, 172, 441
Mondrian (Piet) [1872–1944] 179, 377
Montesquieu (Charles de Secondat, baron de la Brède et de) [1689–1755] 140, 186, 474–475
Moses (Robert) [1888–1981] 19, 97, 190–192, 213, 215, 367–376, 378–392, 394–397, 399, 402, 413–415, 419, 427, 433
Nabokov (Vladimir) [1899–1977] 114, 228, 260–261, 278, 326, 363
Napoléon I^er [1769–1821] 225, 384
Napoléon III [1808–1873] 96, 119, 174, 187, 190, 200–201, 206, 296
Nicolas I^er (tsar de Russie) [1796–1855] 226–228, 231, 242–247, 250, 261, 263, 275, 295, 308, 345, 354, 360
Nicolas II (tsar de Russie) [1868–1918] 276, 318, 320, 342, 344
Nietzsche (Friedrich) [1844–1900] 26, 29–33, 36, 49–50, 115, 130–131, 143–145, 148, 157, 184, 217, 301, 362, 398, 419, 445
Novalis [1772–1801] 417
Odoïevski (Vladimir) [1803–1869] 249–250
Oldenburg (Claes) [1929] 397, 405–406, 435
Olmsted (Frederick Law) [1822–1903] 314, 431
Paxton (Joseph) [1803–1865] 19, 304, 311, 313–314, 316–317
Paz (Octavio) [1914–1998] 48, 115, 148, 162
Périclès [495–429 AEC] 444–446, 448–449, 452–454, 462, 464, 470, 477
Perkins (Frances) [1880–1965] 386
Phidias [490–430 AEC] 445–446
Picasso (Pablo) [1883–1973] 42, 424
Pinkney (David) [1914–1993] 190, 200–201

Platon [428–348 AEC] 126, 377, 443, 449, 451, 454, 458–459, 461–463, 466–469
Plehve (Viatcheslav von) [1846–1904] 324
Plekhanov (Gueorgui) [1856–1918] 298, 323
Plutarque [46–125] 446, 449
Poggioli (Renato) [1907–1963] 41
Pollock (Jackson) [1912–1956] 32
Possochkov (Ivan) [1652–1726] 225
Pouchkine (Alexandre) [1799–1837] 53, 114, 227–232, 234–235, 237–238, 240, 242–243, 255, 261, 272, 328, 345, 348
Poudovkine (Vsevolod) [1893–1953] 345
Proust (Marcel) [1871–1922] 13, 60, 326, 424
Rastrelli (Bartolomeo) [1700–1771] 224
Rich (Adrienne) [1929–2012] 406, 417
Rilke (Rainer Maria) [1875–1926] 63, 115, 163
Rimbaud (Jean Nicolas Arthur) [1854–1891] 31, 115, 155
Roosevelt (Eleanor) [1884–1962] 449
Rosenberg (Harold) [1906–1978] 41, 115, 374
Rousseau (Jean-Jacques) [1712–1778] 23–25, 124, 140, 142, 227, 411
Saint-Simon (Claude de Rouvroy, Comte de) [1760–1825] 94, 120, 173, 309
Salomon [970–931 AEC] 470–471, 477
Sant'Elia (Antonio) [1888–1916] 34
Savinkov (Boris) [1879–1925] 325
Schiller (Johann Friedrich, von) [1759–1805] 63, 123, 256
Schumacher (E. F.) [1911–1977] 108
Segal (George) [1924–2000] 405–406, 434
Serra (Richard) [1939] 429–430, 436
Shah (Mohammad Reza) [1919–1980] 44, 101
Shakespeare (William) [1564–1616] 27, 138–141, 199, 441
Shelley (Mary) [1797–1851] 132
Shorter (Edward) [1941] 78
Simmel (Georg) [1858–1918] 37
Siniavski (Andreï) [1925–1997] 360

Smith (Al) [1873–1944] 402
Smithson (Robert) [1938–1973] 42, 431
Socrate [470–399 AEC] 13, 445–446, 449, 453–454, 458–466, 468–469, 474
Solon [640–558 AEC] 443
Sontag (Susan) [1933–2004] 43–45
Sophocle [495–406 AEC] 446–447, 449, 451, 469
Sorel (Georges) [1847–1922] 445
Spock (Benjamin) [1903–1998] 473
Staline (Joseph) [1878–1953] 98–99, 156, 300, 325, 345, 357–358, 360, 373
Steinberg (Leo) [1920–2011] 41
Stent (Gunther) [1924–2008] 104–106
Stone (Lawrence) [1919–1999] 78
Sue (Eugène) [1804–1857] 186, 195
Susman (Warren) [1927–1985] 384
Tchaadaïev (Piotr) [1794–1856] 245
Tchernychevski (Nikolaï) [1829–1889] 276–284, 286, 288, 297, 300–302, 305, 311–315, 317, 348, 351
Tharp (Twyla) [1941] 32, 404
Thucydide [465–395 AEC] 444, 448, 452, 454, 462
Toffler (Alvin) [1928–2016] 35
Tolstoï (Léon) [1828–1910] 225, 248, 277
Tönnies (Ferdinand) [1855–1936] 79
Tourgueniev (Ivan) [1818–1883] 130, 267, 274, 295, 313
Trotski (Léon) [1879–1940] 276, 320–322, 342, 433
Turner (Joseph) [1775–1851] 303
Veblen (Thorstein) [1857–1929] 128
Venturi (Robert) [1925] 43, 215
Verlaine (Paul) [1844–1896] 168
Vignoles (Charles) [1793–1875] 308
Weber (Max) [1864–1920] 36–38, 48
Weinberg (Alvin) [1915–2006] 109–111
Whitman (Walt) [1819–1892] 473
Williams (Williams Carlos) [1883–1963] 44, 368, 392

Wilson (Edmund) [1895–1972] 205, 228
Wolfe (Bertram) [1896–1977] 320–321, 323, 325
Wycherley (Richard) [1909–1986] 443, 458
Xénophon [430–355 AEC] 455
Zamiatine (Ievgueni) [1884–1937] 41, 228, 315–316, 398