

Ruptures et tempêtes, au commencement du récit utopique

Matthieu FOUNEAU

Docteur en Architecture

Laboratoire Innovation Formes Architectures Milieux –
École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier – France

« Nous nous abandonnâmes donc à la merci des vagues » (Swift, 36)

L'utopie, dans la multiplicité de ses formes, procède de la nécessité d'un voyage. Voyage qui sous-tend un départ métaphorisé dans la figure de la rupture, de la césure, de la fissure. Le cheminement qui intervient vers l'utopie, la trajectoire qui s'y dirige, fonde son essence et sa condition nécessaire dans un élan premier que conditionne la rupture en tant que déchirement apertural de l'espace et du temps. Bien que proposant des allures protéiformes et éminemment variées, la naissance consciente ou inconsciente d'une utopie relève de cette rupture initiale qu'il convient de qualifier et décrire avant d'en entrevoir les conditions d'émergences et de possibilités qu'elle entretient. De fait, nous entreverrons alors l'image d'une coupure qui vient métaphoriser en sa figure la première condition poétique en tant qu'acte pur de création. Notons que l'utopie, dans cet acte de déchirement, participe d'une transition qui affirme - ou plutôt réaffirme - un lieu et un moment. C'est en effet au sein de cette béance inaugurale que se trament des valeurs qui vont fonder le « *hic et nunc* » qu'entrevoit Walter Benjamin dans la constitution d'une œuvre éminemment poétique et purement poétique. Dans la construction de cet « *hic et nunc* », l'œuvre d'art fonde « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 12) ; et par ce fait même, œuvre et utopie fondent leur authenticité propre. C'est encore au lieu où s'entremêlent temps et espace au regard d'une déchirure, que nous entendrons, au regard d'éléments concrets et palpables, les traits d'une tempête surprenante et foudroyante. À partir de cette tempête, figure dérangement et inquiétante, nous nous focaliserons sur la nécessité d'un naufrage qui peuple de manière caractéristique récits d'aventures et voyages vers l'utopie. Ce naufrage en tant que sujet primordial qui vient interroger la mer comme figure intimement liée à l'utopie dans son rapport au voyage, à la trajectoire, mais aussi à la rupture.

1. La rupture initiale ou le commencement d'une île

Pour le philosophe Bernard Salignon, « l'être humain et l'œuvre ont ceci en commun que pour naître, apparaître, advenir, ils doivent être le résultat d'une césure, qui les extrait du Réel indifférencié et indifférenciant » (Salignon, 83). Par le terme de césure, il faut entendre l'aspect poétique et étymologique du mot qui sous-entend à la fois une coupure, une entaille

mais aussi un moment de pause, de respiration vers un ailleurs encore en latence. Cette césure permet au récit, à l'œuvre, de prendre naissance, d'apparaître, mais aussi « d'ek-sister » : c'est-à-dire de se tenir debout, de s'affirmer en son lieu propre. En cela la césure, le déchirement initial, permet à l'œuvre d'exister en dehors du réel, au-delà du réel. Elle marque paradoxalement le commencement possible de l'œuvre qui s'ouvre et se déploie. L'utopie, elle aussi, procède essentiellement d'une rupture première, d'un déchirement originel qui conditionne son apparition mais aussi son existence en tant que sujet détaché du réel. Utopie et œuvre d'art ont cela en partage qu'elles nécessitent en guise de commencement une déchirure du réel qui va conditionner un nouveau lieu à la fois spatial et temporel. C'est aussi ce que nous rappelle Marin quand il précise que « l'utopie n'a cependant nul rapport à notre monde, tout en étant dans une certaine mesure issu de lui » (Marin, 75). Si l'utopie s'extrait du réel dans une rupture, il faut en effet reconnaître et avouer qu'elle y participe au préalable, pour mieux s'en éloigner. Ici aussi, la notion de paradoxe se répète dans un système où la cassure initie, où la brisure fonde un possible commencement.

Ainsi, dans cette tentative d'approcher l'acte premier, le commencement, penchons-nous justement sur le récit fondateur que représente l'*Utopie* de Thomas More. Cet ouvrage marque aussi une césure qui réside dans le fait d'une respiration littéraire permettant l'invention du terme même d'utopie. More marque une pause dans le genre du récit qui permet à ce dernier de proposer une terminologie inédite et poétique. L'invention du terme « utopie » se met alors en place et vient dire avec des mots ce qui n'existait qu'au stade de la réflexion. More concrétise une intuition en donnant certes le nom d'une île mais surtout celui d'un concept encore anonyme. Dès lors, l'utopie est doublement significative avec More. Avant d'être la fameuse île que nous connaissons sous le nom d'Utopie, il faut préciser que cette terre, nommée Abraxa, est reliée au continent par un isthme de quinze milles. C'est Utopus, figure métaphorique du roi victorieux et philosophe, qui décide, avec l'appui des autochtones, de délier cette bande de terre afin d'établir une nouvelle autonomie spatiale. Cet acte de rupture ne se réalise point sous le joug d'une dictature mais selon les ordres habiles d'Utopus qui se présente sous les traits d'un personnage empreint de démocratie et de communisme. La rupture advient d'un acte collaboratif et ambitieux : « Il mit les habitants à la besogne, et il leur adjoignit ses soldats, pour éviter qu'ils ne considèrent ce travail comme une corvée humiliante » (More, 138). Cette déliaison marque donc l'instauration d'un nouveau régime géographique parallèlement à la mise en place d'une idéologie politique visant à fonder une société plus égalitaire et communautaire, une société du partage en vue de l'édification. La

coupure géographique de l'île correspond à une rupture du récit qui invente alors un monde inédit et inattendu. Fort de cela, More souligne sous les aspects de cette rupture, la transition psychologique du peuple qui, dans son isolement, accède à la connaissance et aux bienfaits de la vie communautaire et collaborative : « C'est Utopus qui amena une foule ignorante et rustique à un sommet de culture et de civilisation qu'aucun autre peuple ne semble avoir atteint actuellement » (More, 138). C'est par le truchement de ce commencement, en forme de rupture donc, que l'île spatiale se fonde, mais c'est aussi avec le géniteur de cette rupture qu'elle va acquérir sa nouvelle dénomination : *Utopia*. Cette césure en marche vers la culture va fonder l'essence même de ce qui nous préoccupe, c'est-à-dire la possibilité d'une utopie en tant que lieu du non-lieu, « mais, en scindant la nature terrestre, Utopus ne crée pas une nouvelle terre ; il crée une île en forme d'astre : une île "lunaire". Et c'est ce nouveau départ de sens que le nom même de l'île va concrétiser : l'Utopia est une non-terre ou une terre d'espace céleste » (Marin, 144). Dans cette création d'un nouvel espace qui justement échappe à l'espace préconçu, nous renouons avec la conception d'une rupture poïétique qui permet l'émergence d'un récit littéraire loin des supposés temporels et spatiaux. Si la rupture chez More est condition première de l'apparition d'une île et donc d'une utopie, il faut ici désigner le fait qu'elle fonde aussi la possibilité poïétique : l'émergence du récit. Sous forme d'hapax, More crée et nomme l'utopie du lieu même de son impossibilité. Il faut dès lors noter la possibilité de coupler ainsi le récit en tant qu'œuvre et l'utopie en tant que sujet. Œuvre et utopie se rejoignent là même où ils participent d'une brisure qui fonde un nouvel espace-temps loin du réel. C'est cette brisure poïétique que souligne Marin, « en coupant l'isthme, Utopus, non seulement sépare la terre d'avec elle-même, mais le ciel et le temps, le temps solaire de la suprême puissance, pour trouver celui des rythmes et des répétitions (...). Ainsi, l'île créée par Utopus est un non-espace figuratif qui simule, dans sa spatialisation fictive comme astre re-naissant, un non-temps » (Marin, 144). Nous assistons à une rupture du réel qui outrepassé justement le réel dans une puissance d'émergence et d'apparition, celle d'un texte à la fois inédit, novateur et créateur même d'un genre à part entière dans le corpus littéraire.

2. L'éclair et la foudre

Si nous avons traité jusqu'à présent de la qualité primordiale de la coupure originelle qui fonde l'essence poïétique, il est essentiel de souligner et d'apercevoir cette rupture sous des traits encore plus concrets et palpables. Il intervient alors ici autant de motifs qui illustrent cette rupture afin de mieux justifier le fait que l'utopie, dans son émergence, est conditionnée,

débutée, par une césure du réel. Cette césure s'illustre dans une certaine violence si nous l'envisageons par le biais d'une métaphore, celle de la tempête qui déploie sa foudre et ses éclairs par un phénomène de surprise. À travers cette notion, nous développerons ensuite l'incarnation de la rupture première mise en œuvre par l'utopie dans la figure de la critique. La critique comme le point originel de la plupart des récits utopiques qui questionnent et ambitionnent une remise en cause totale ou partielle de la vie politique, sociétale et idéologique établie. Il est de multiples raisons de parler ici de la figure de la tempête. En effet, elle fonde ce motif inattendu qui vient surprendre la quiétude du réel pour mieux le déchirer en éclairs foudroyants et de fait, éclairants. Elle participe de la violence en sa capacité d'apparaître dans l'inattendu, d'arracher en mille morceaux le tissu impeccable du ciel qui s'évertuait dans la latence. Dans cet espace à la fois supérieur et insaisissable qu'est le ciel, la foudre vient déchaîner ce qui jusqu'à présent n'était que l'aspect paisible et immuable du réel. Elle vient agiter l'immobile dans un phénomène de rupture violent et de contraste qui n'en souligne que mieux sa puissance d'apparition. Le motif de la foudre illustre parfaitement l'aspect surprenant que revêt la rupture qui fonde l'œuvre et la possibilité d'une utopie. Comme l'émergence d'une œuvre, la foudre nous surprend car elle intervient dans le domaine de l'invisageable. Il est impossible d'anticiper la foudre – ni de la contrôler d'ailleurs - tout comme il est impossible d'anticiper l'émergence d'une forme, d'une œuvre pure. Tout cela participe de la surprise en son sens étymologique, c'est-à-dire qu'elle nous prend par-dessus, elle intervient dans un domaine qui nous est supérieur et donc impalpable. C'est le domaine spatio-temporel inédit que crée l'œuvre dans l'instant même de son apparition, ainsi, elle nous échappe. C'est ainsi que nous devons visualiser la naissance d'une utopie, et c'est cet instant foudroyant de sa création qui va, entre autre, fonder son caractère inaccessible. Comme la foudre, l'utopie intervient dans un éclair surprenant et foudroyant qui lacère le tissu paisible de la réalité. Souvenons-nous à ce propos de l'œuvre de Lucio Fontana intitulée *Concetto spaziale, Attesa*¹ qui pointe exactement ce moment apertural où la foudre, la déchirure redessine dans un geste infini la condition de son existence première. C'est principalement ce point-là qui attire une fois de plus notre attention. En effet, dans cet acte de foudroiement, c'est aussi un élan de monstration qui se trame dans l'œuvre. Dans le geste plastique de la déchirure, l'œuvre ne cesse de nous faire revenir au motif même de cette césure incessamment rejouée.

¹ Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1967, aquarelle sur toile et cadre en bois laqué, 180,5 × 140 cm, Kunsthaus Zürich, Zurich.

C'est aussi cela que Frédérique Malaval décèle dans le tableau de Giorgione intitulé *La Tempête*¹ réalisé entre 1500 et 1510. Ainsi, elle souligne que, « le motif de la foudre se présente comme l'une des élucidations possibles à l'entendement de la naissance – naissance d'un cosmos, d'un monde, création d'une peinture en sa forme et dans l'ouverture au langage » (Malaval, 42). Quand l'artiste italien représente au premier plan cette scène paisible, en toute quiétude, c'est pour mieux nous montrer en arrière-plan le motif de la foudre qui menace l'ensemble du tableau. De plus, Giorgione place au-devant de la scène une mère allaitant un nourrisson et semble ainsi redessiner, en renfort de l'éclair, la naissance d'une naissance. Dans ce geste poétique et maïeutique, l'artiste illustre la naissance de l'œuvre d'art mais aussi et surtout le lieu qui fonde la possibilité de cette apparition. En peignant la foudre et la maternité, l'artiste trace sa propre capacité de création et souligne alors la possibilité de naissance d'un langage pour se dire lui-même. De même pour l'utopie qui se dit elle-même dans l'intitulé de son acte de langage. Dans cette puissance de monstration, art et utopie illustrent la mise au monde d'un nouveau monde, l'instauration d'un espace-temps inédit et sans précédent. Par cet éclair surprenant, l'artiste offre aussi au spectateur la monstration d'un espace qui devient le monde propre du spectateur lui-même qui reçoit de plein fouet le faisceau lumineux transporté par l'œuvre. Dans la réception de ce monde par le spectateur se véhicule la possibilité d'accéder à cet espace novateur mais aussi celle d'un langage pour le dire : « cette foudre éveille le spectateur à la réalité et à l'actualisation des choses du monde, des formes et du langage » (Malaval, 44). Par le terme d'actualisation, nous pouvons dire que le spectateur se retrouve éminemment placé et replacé dans le temps de la contemporanéité qui est celui de la réception de l'œuvre. Ainsi l'œuvre déploie pleinement par son sujet ce que Walter Benjamin qualifiait à travers la notion d'*aura*. Conscient de cette rencontre de l'œuvre nous assistons à l'affirmation d'un moment qui s'instaure dans l'instant au sens exceptionnel et fuyant du mot. La foudre participe de l'instant et magnifie dans son acte de monstration et d'édiction l'œuvre d'art qui s'offre dans la gratuité et la simplicité de son apparition : « L'instantanéité est le mouvement en lequel commencement et fin coïncident » (Malaval, 45). Dans cette rencontre qui relève de l'instant se dessinent les contours d'une expérience difficile à concevoir car elle possède en elle-même son propre commencement et sa propre fin qui interagissent en concomitance. Pareillement pour l'architecture qui combine en son sein l'*arkhé* et le *télos*, mais aussi pour le récit littéraire utopique qui confond fond et forme.

¹ Giorgione, *La Tempête*, 1500-1510, huile sur toile, 82 × 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

Francis Bacon nous donne à percevoir la même figure mais intensifiée par un récit de naufrage inaugural. Dans *La Nouvelle Atlantide*, Bacon dessine les contours de l'île de Bensalem qui met en exergue une société à la fois philosophique et savante. Dès les premières pages du livre, nous sommes plongés au cœur d'une tempête désolante qui vient fonder l'origine du propos de Bacon. Citons ce passage qui nous permet de dire l'importance d'une rupture dans la mise en place de la possibilité d'une narration :

« Puis le vent tourna, et s'établit à l'ouest pendant des jours et des jours, si bien que nous ne pouvions pour ainsi dire pas avancer, et que nous fûmes parfois sur le point de faire demi-tour. Ensuite des vents violents et forts se levèrent, soufflant du sud-est-est ; ils nous jetèrent au nord, malgré tous les efforts que nous déployions ; nos vivres ; que nous avions pourtant ménagées, se mirent alors à manquer. En sorte que, nous trouvant au beau milieu de la plus grande désolation marine qui soit au monde, sans vivres, nous nous considérions comme des hommes perdus, et nous nous préparions à la mort. Cependant nous élevâmes nos voix et nos cœurs vers Dieu Très-Haut, qui fait voir *ses merveilles dans l'abîme*, en implorant de sa miséricorde qu'il veuille bien à présent faire surgir pour nous une terre afin que nous ne périssions pas, de même qu'au commencement il découvrit la face de l'abîme et fit apparaître la terre séparée des eaux. » (Bacon, 83)

La tempête apparaît à la fois surprenante, violente et démunie le sujet. Bacon chante la solitude en jouant à l'infini le paysage d'une mer hostile et désertique au sein de laquelle l'homme se retrouve seul et perdu. Avant l'écriture du lieu utopique, de la Maison de Salomon, Bacon rompt le récit par une rupture du réel qu'il personnifie sous les traits de la tempête, de la perte en mer. De fait, il présente aussi et concrétise cette perte en montrant le manque de vivres qui fait écho à l'évaporation du matérialisme (nous retrouvons ici des valeurs partagées avec More). Dans cette perte même de repères, il affronte l'omniprésence de la mort qui participe du néant. Dans cette acceptation du vide qui s'insère dans la réalité, c'est avant tout une origine dans l'abîme que désigne Bacon. Il compare l'hostile situation de perte des marins à l'enfoncement dans un abîme profond qui intervient telle une déchirure du réel. Enfin, s'il cite les *Psaumes* et Dieu qui fait voir « ses merveilles dans l'abîme », c'est pour mieux souligner l'irruption de toute chose provenant d'un abîme. Avec ce passage initial, Bacon place le récit et le voyage en parallèle à Dieu qui dans ce cinquième livre des *Psaumes* déclenche un orage pour punir les marins, pour les démunir afin de déclencher une réaction :

« Ceux qui étaient partis en mer sur leur bateau et travaillaient sur les grandes eaux, ceux-là ont vus la façon d'agir de l'Eternel et ses merveilles en haute mer. D'un mot, il a fait souffler un vent de tempête qui a soulevé les vagues de la mer. Ils montaient vers le ciel, ils descendaient dans l'abîme, ils étaient angoissés face au danger ; saisis de vertiges, ils titubaient comme un homme ivre, et toute leur habileté était réduite à néant. Dans leur détresse, ils ont criés à l'Eternel, et il les a délivrés de leurs angoisses : il a arrêté la tempête, ramené le calme et les vagues se sont calmées. Ils se sont réjouis de ce qu'elles s'étaient apaisées, et l'Eternel les a conduits au port désiré. » *Psaumes* (107,23)

Dieu les exclut du réel, les arrache au temps et à l'espace disposés pour mieux les révéler, pour les remettre au monde. Dans cet acte de re-naissance, Bacon, à l'image du texte vétérotestamentaire, rejoue la Genèse et la Création, pour montrer l'émergence d'une terre,

nouvelle. Bacon en utopiste inspiré par Dieu, fait surgir la terre – et le récit - dans un élan poétique qu'il origine dans l'abîme.

3. Tempêtes et naufrages : le commencement de Robinson

Notre approche du commencement utopique nous amène à questionner par le truchement de la tempête la figure du naufrage en tant qu'élément perturbateur et constitutif du récit et de l'expérience esthétique. Le naufrage est aussi cette rupture nécessaire qui métaphorise l'abandon sous les traits d'une perte originelle et initiale. De par sa violence poétique et tragique qui articule et génère le récit, cette figure conditionne l'émergence d'une utopie. Rappelons que si l'utopie est à saisir du côté d'un non-lieu, d'un sans-lieu, le naufrage est bel et bien cet élément où règnent la perte des repères et le manque d'emprise au réel. C'est tout cela que nous tenterons ici d'éclaircir en étayant l'image du naufrage en tant qu'il surprend et nous permet d'entrevoir sa rupture du réel. Rupture qu'il faudra envisager dans un lieu où l'omniprésence de la mer tisse une toile à la fois créatrice et déchirante, paisible et agitée. Les récits que nous venons d'évoquer nous donnent une vision du départ qui questionne l'aspect surprenant et inquiétant de la tempête afin de métaphoriser le commencement du texte.

L'exemple certainement le plus fameux et le plus révélateur de cela est celui du personnage de Robinson Crusoé. Dans la version originelle éponyme, Daniel Defoe décrit sur une dizaine de pages, avec précision, un enchaînement de tempêtes et de naufrages qui tiennent le lecteur en haleine tout en débutant de la même manière son récit d'aventure. À travers cet épisode longuement déployé, Defoe instille un rythme crescendo au sein duquel la tempête révèle toute sa violence. L'écrivain donne ainsi au narrateur l'occasion de nous présenter « un violent tourbillon ou un ouragan [qui] nous désorienta entièrement » (Defoe, 105), ou encore « une vague furieuse s'élevant comme une montagne » (Defoe, 109). Dans cet enchevêtrement de vagues et de lames, la mer mue par la tempête apparaît comme un élément majeur du récit qui impose agressivité et désolation. Robinson est complètement désespéré devant la mort factuelle de son équipage qui le ramène à sa propre condition de héros mortel : « Dans cette détresse, nous eûmes, outre la terreur de la tempête, un de nos hommes mort de la calenture, et un matelot et le domestique emportés par une lame » (Defoe, 105). Les éléments se déchaînent avec brutalité et le récit s'inscrit dans une perte totale des repères, perte nécessaire au commencement utopique, « nous ne savions ni où nous étions, ni vers quelle terre nous avons été poussés, ni si c'était une île ou un continent, ni si elle était habitée ou inhabitée » (Defoe, 107). Dans cette perte totale et incontrôlable, Robinson s'inscrit dans une acceptation de ce qui est écrit, de son destin, à la fois inattendu et

nécessaire. Ainsi nous dit-il, « nous fûmes assaillis par une seconde tempête qui nous emporta avec la même impétuosité vers l'ouest, et nous poussa si loin hors de toute route fréquentée, que si nos existences avaient été sauvées quant à la mer, nous aurions eu plutôt la chance d'être dévorés par les sauvages que celle de retourner en notre pays » (Defoe, 106). Le protagoniste, par le truchement de cette tempête, fait l'expérience d'une fatalité qui est paradoxalement le commencement de son aventure, de son existence en tant que personnage de fiction. Robinson prend conscience de sa situation, de son caractère mortel, quand il pense avoir littéralement touché le fond : « nous voyions tous pleinement que la mer était trop grosse pour que notre embarcation pût résister, et qu'inévitablement nous serions engloutis » (Defoe, 108). Dans cette acceptation tempétueuse du *fatum*, le héros s'affirme et, c'est dans cette conscience de la rupture que débute réellement le récit, comme une révélation inopinée.

Chez Michel Tournier la narration de la tempête est bien plus brève mais extrêmement violente et révélatrice du commencement de l'histoire. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, l'écrivain présente rapidement la tempête d'une manière efficace qui projette directement le récit sur l'île utopique. Ainsi dit-il, « on eût dit que mille béliers venaient de heurter à toute volée le flanc bâbord de la galiote. Aussitôt après, une muraille d'eau noire croulait sur le pont et le balayait de bout en bout, emportant tout avec elle, corps et bien » (Tournier, 1972, 14). Entre violence et stupéfaction, la tempête libère le héros de sa situation initiale pour lui offrir un monde nouveau, celui de l'aventure, de l'utopie, et donc celui du récit à proprement parler. Dans *Vendredi ou la vie sauvage*, version plus adaptée au jeune lecteur, Tournier répète cette rupture initiale et explicite. Rapidement, le protagoniste se retrouve embarqué sur un bateau et ce dernier, avec son équipage, rencontre une violente tempête qui permet à l'auteur de déclencher le récit. Dès les premières lignes, Tournier décrit :

« L'avantage des tempêtes, c'est qu'elles vous libèrent de tout souci. Contre les éléments déchainés, il n'y a rien à faire. Alors on ne fait rien. On s'en remet au destin. À ce moment-là, le fanal suspendu à une chaîne qui éclairait la cabine accomplit un violent arc de cercle et éclata contre le plafond. » (Tournier, 2012, 9)

Nous retrouvons dans ce passage la tempête peinte par Giorgione dans ce qu'elle possède de surprenant, d'inattendu et de violent. Pareillement, comme les personnages du premier plan chez Giorgione, Robinson et son équipage se retrouvent ancrés dans un non-acte, c'est-à-dire dans l'espace de la passivité, de la latence. Ils s'enfoncent vers un néant dont ils attendent le phénomène de rupture qui les fera renaître. Dans le tableau du maître italien, c'est l'œuvre elle-même qui se donne naissance au sein de la césure violente de la tempête. Chez Tournier, cette rupture fondatrice et poétique intervient dans le symbole d'un fanal qui se brise

violemment. Le protagoniste se retrouve alors dans un lieu transitionnel fondé par l'obscurité qui remet en cause l'espace et le temps. Le noir engendré par la tempête plonge Robinson dans une perte de repères qui fonde une césure transitionnelle. À travers cette perte des repères qui réinitialise en quelque sorte le protagoniste se trame le commencement du récit d'aventure utopique. Avec pertes et fracas, c'est bel et bien au sein de cette tempête violente et inattendue que le personnage anonyme devient le héros de la littérature qu'est Robinson Crusoé.

À travers ce questionnement sur les commencements possibles dans la littérature utopique, nous avons pu avancer un paradoxe initial qui consiste à préciser que la plupart des récits utopiques débutent sous les traits multiples d'une rupture. Rupture protéiforme, tantôt implicite, tantôt explicite, qui s'inscrit dans un acte de langage qui est un acte puissant d'affirmation. Par et dans cette cassure initiale, l'utopie apparaît, s'installe, se déploie et pointe irrémédiablement du doigt le lieu insaisissable de sa rupture poétique. La cassure initie le geste créatif qui est celui de l'écriture et de la narration. Le récit utopique s'inscrit dans un fonctionnement en forme d'oxymore où la déliaison du commencement fonde la possibilité même d'un lien qui déploie le texte et dévoile le récit. La figure de la tempête est ainsi une métaphore poétique et essentielle pour saisir la rupture initiale utopique qui se dit avec violence et stupéfaction. La tempête utopique, commencement intempestif, nous soulève – nous lecteurs - avec fracas pour nous déstabiliser et ainsi initier la lecture. Il s'agit de comprendre alors cette perte nécessaire de repères qui nous met en condition de comprendre la possibilité du récit utopique et d'en déplier les fils, les chemins de la découverte. Le lecteur ainsi désorienté, perdu, détaché du réel, se retrouve dans une sorte de glissement, le glissement utopique qui le dirige vers un nouveau monde insaisissable qui s'offre à lui. La tempête fracassante et brutale ouvre une porte vers un non-lieu, un ailleurs inconnu qui nous interpelle avec curiosité et poésie. Le commencement utopique, de manière surprenante et disruptive, nous met ainsi en main les clefs qui sont tout autant clefs de lectures que clefs d'ouvertures.

Bibliographie

ABENSOUR Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin* [2000], Paris, Sens & Tonka, 2016, 118 p.

DEFOE Daniel, *Robinson Crusoé*, trad. P. Borel [1959], Baridon (éd.), Paris, Gallimard, 2001, 508 p.

MALAVAL Frédérique, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, Paris, l'Harmattan, 2003, 307 p.

- MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, éditions de Minuit, 1973, 360 p.
- MORE Thomas, *L'Utopie : ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. M. Delcourt, S. Goyard-Fabre (éd.), Paris, Flammarion, 1987, 248 p.
- ORDINE Nuccio, *Les hommes ne sont pas des îles*, trad. L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 339 p.
- SALIGNON Bernard, *Les déclinaisons du réel : La voix, L'art, L'éternel retour*, Paris, les éditions du Cerf, 2006, 244 p.
- SWIFT Jonathan, *Voyages de Gulliver*, préf. M. Pons [1964], E. Pons (éd.), Paris, Gallimard, 1976, 443 p.
- TOURNIER Michel, *Vendredi ou La vie sauvage : D'après « Vendredi ou Les limbes du Pacifique »* [1971], ill. J.-C. Götting, N. Rivière (éd.), Paris, Gallimard jeunesse, 2012, 184 p.
— *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, postface G. Deleuze, Paris, Gallimard, 1972, 280 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Matthieu Founeau est professeur certifié d'Arts Plastiques dans le secondaire. Après des études en Arts Plastiques, il obtient un Master en Esthétique et Psychanalyse et soutient, en décembre 2019, une thèse en Architecture intitulée : *Esthétiques de l'utopie : l'architecture inquiétée par l'art contemporain*. Il est actuellement rattaché au Laboratoire LIFAM de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier. m.founeau@yahoo.fr