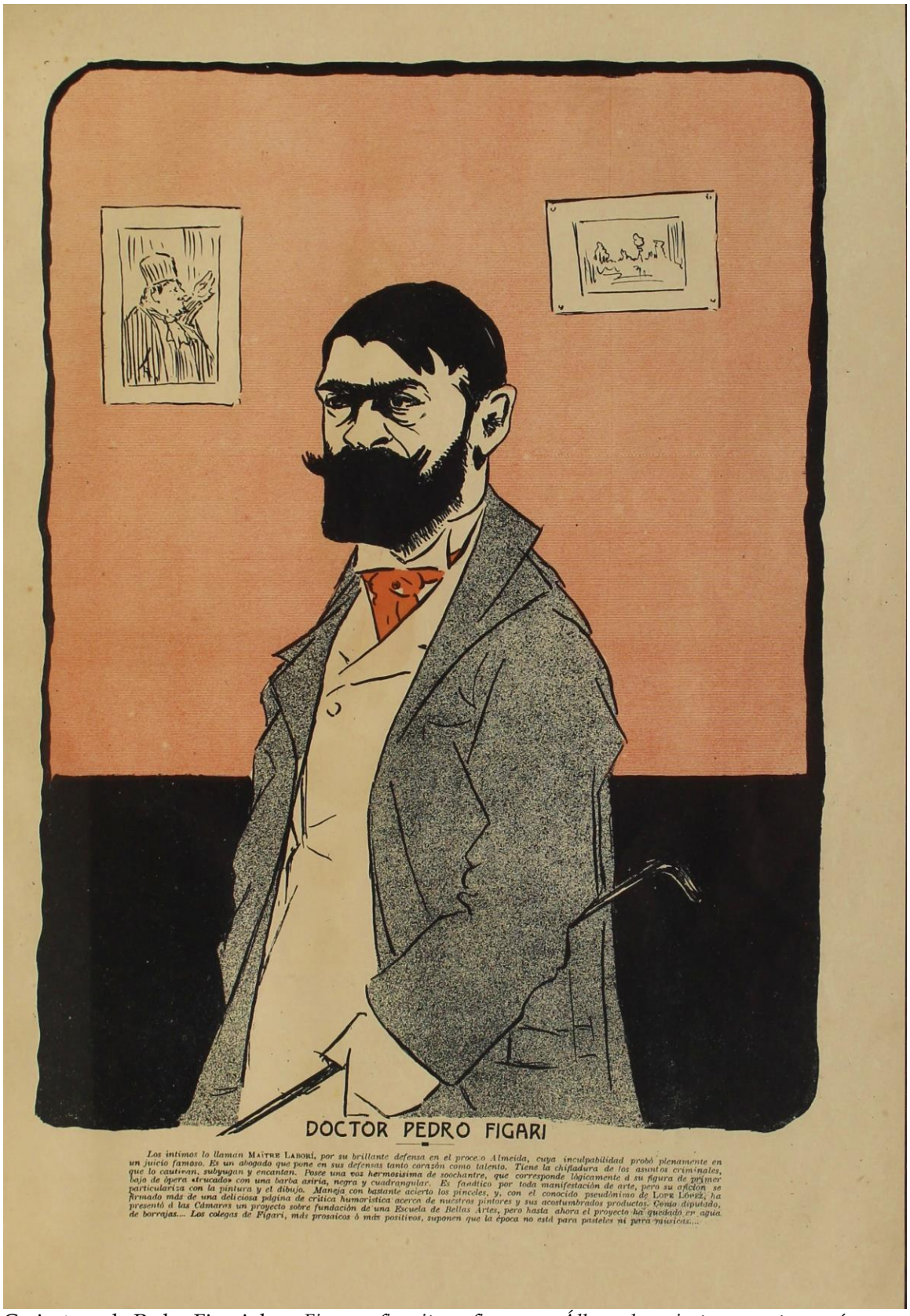

Caricature de Pedro Figari dans *Figuras, figuritas y figurones. Álbum de caricaturas contemporáneas por Luis Scarzolo Travieso*, Montevideo, 1904.

D'une utopie l'autre : des prédictions de Blanqui aux utopies de Pedro Figari[1]

Si l'univers utopique s'est caractérisé, paradoxalement, « par son souci du réel » et l'imminence inaccomplie de son avènement historique, comme le suggèrent les objectifs proposés par ce Colloque qui nous réunit aujourd'hui, si donc il en est ainsi, l'utopie prévue par Blanqui satisfait à cette approche de la réalité actuelle et des temps à venir. La fantasmagorie astrale qu'il imagina dans *L'Éternité par les astres*, *une hypothèse astronomique*,[2] et les extravagances thématiques de ses spéculations physico-chimiques, très précises mais assez étranges pour la trame de toute narration, n'étaient pas chose rare à son époque, tant se croisaient alors, comme assez souvent, la science et la fiction.

Leur style et leur contenu auraient pu les destiner à un traité scientifique qui acquiert, au bout d'un siècle et quelques décennies, un réalisme excessif, démesuré, un réalisme à outrance, dans le cadre du Réalisme propre au XIXe siècle et après-la-lettre, si l'on peut dire.

Prophéties d'un utopiste, d'un rêveur ? Provocations d'un révolutionnaire jeté en prison qui fonde sa vision dans le ciel et sa liberté dans les étoiles ? Je ne serais pas surprise par ces prédictions, car lorsqu'on parie sur les astres l'irruption du surnaturel ne devrait pas étonner.

La multitude de copies, copies fidèles préconisées par Blanqui, qui reproduisent comme des doubles les personnes et les événements, qui ont lieu en des temps et des lieux différents, trouve, dans l'exactitude et l'ubiquité des mondes parallèles fournis par les réseaux satellitaires, les calques de leur fantaisie prémonitoire. Les processus informatiques de reproduction et de diffusion, qui feignent de supprimer les distances afin de démocratiser l'espace,

---

1. Ce texte est la transcription de la conférence présentée à l'inauguration du Colloque " Changer le monde par l'écriture : L'utopie entre la littérature et la philosophie " (Maison de l'Amérique latine, Paris, 22 - 23 d'octobre 2019). C'est une rencontre qui a eu lieu afin de nous approcher d'un sujet qui n'était pas trop éloigné des activités organisées autour de "*Louis-Auguste Blanqui, L'Éternité par les astres, une hypothèse astronomique*", réalisées à la Bibliothèque nationale de France et à la Maison de l'Amérique latine, au mois de juin 2017.
2. Louis -Auguste Blanqui. *L'éternité par les astres. Une hypothèse astronomique*. Éditions Slatkine, Genève, 2009.

aboutissent aussi et hélas ! à la dangereuse uniformité d'une Wikipedia ou à des expédients similaires qui monopolisent les savoirs, mais aussi à des découvertes inattendues, à des diffusions prodigieuses d'œuvres oubliées ou ignorées et à des surprises révélatrices.

Plus frappantes que ses strictes instructions pour la prise d'armes, les visions ou prévisions de Blanqui anticipent la révolution d'Internet, en présentant des individus qui réalisent les mêmes actions dans des parages et des paysages dissemblables. Ces événements sont aussi des faits historiques — par définition, non répétables — qui se répètent, non plus comme des farces mais exactement égaux, qui s'assimilent dans cet univers facsimilaire, habité par des sosies d'une fidélité infaillible, dans des situations assez diverses. Ses prédictions deviennent réalité dans des constructions identiques obtenues par des moyens informatiques, par des procédés de digitalisation parfaite ou de reproductions facsimilaires virtuelles, de plus en plus diffusées et avalisées, qui réalisent la multiplication d'une réalité première qui, dans l'imagination du conspirateur radical que fut Blanqui, avait déjà proliféré en d'innombrables copies.

Maintenant, grâce à leur accessibilité, les travaux de recherche découvrent des renseignements d'un passé en constant développement qui devient actuel, c'est-à-dire, réel. Escamoté par le devenir, ce passé récupère sa validité dans une actualité informatique qui le retrouve et l'actualise, pour un futur incertain. Un espoir ambivalent, encourageant mais « monotone » — disait Blanqui — projeté dans l'espace engageant le temps. Les découvertes de traces du passé et leur diffusion, incessante, surprennent encore, révélations cachées par les archives les plus vieilles, dévoilées comme merveilles oubliées ou ignorées. Des nouveautés nouvelles et des nouveautés anciennes se diffusent avec une expansion imparable qui s'expose et s'assimile aux effets d'un régime qu'on dirait uniforme et d'un totalitarisme-soft.[3]

Des digitalisations parfaites et des répétitions infinies se produisent en un instant qui, étant atemporel, anticiperait l'éternité de Blanqui. Suivant Blanqui, Bioy Casares imagine *L'Invention de Morel* (un roman parfait, comme le qualifiait Borges dans la préface), où des écrans montrent les personnes et, par le même biais, les suppriment, en en faisant des personnages immortels, des figures animées que la magie du cinéma fait disparaître et éternise, sans aucun écart. Le cinéma accomplit le rêve utopique qui harcèle les fantaisies des humains, ou invente des formules qui ne sont habilitées que par le langage ou par des boutades, comme cette ambition d'un poète qui, dans un film, bien sûr, aspire à « Devenir immortel… et puis mourir ».[4]

---

3. Claudio Magris. En una entrevista en el diario EL PAÍS de Madrid.
4. Parvulesco ou Jean-Pierre Melville dans *À bout de souffle,* 1960, le film de J.-L. Godard.

Dans le poème « Depuis la tour de Juan Abad », Francisco de Quevedo nous fait entendre une des plus fameuses synesthésies qui distrait avec une immortalité semblable à laquelle aspire non seulement le personnage de J.- L- Godard :

> *Retirado en la paz de estos desiertos,*
> *con pocos, pero doctos libros juntos,*
> *vivo en conversación con los difuntos,*
> *y escucho con mis ojos a los muertos.*[5]

Cependant, plus souvent que l'aspiration à accéder aux béatitudes d'un univers qui « se répète sans fin et piaffe sur place. », Blanqui est hanté par le fait que le monde ne change pas. Étant donné que « L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations. », les espoirs se dirigent vers un Au-delà imprédictible, là où il ne s'agit que de copies, où l'autre et le même ne se distinguent point. Surnommé « *L'enfermé* », qui est le titre du livre que lui est consacré par Gustave Geffroy ; *L'insurgé*, selon celui de Jules Vallès ou le dangereux conspirateur à qui Flaubert attribue l'entrée « INSURRECTION : le plus saint de devoirs » dans son *Dictionnaire des idées reçues* ; un fantôme de la bourgeoisie pour Karl Marx. Pour Walter Benjamin il est un visionnaire, qui prodigue de nombreuses références à ses pensées, ses actions et ses écrits. Borges, pour sa part, loue à plusieurs reprises, la théorie du retour éternel imaginée et formulée par Blanqui.

Parce que pour Blanqui, et il n'est pas le seul, ce qui compte c'est le désir suprême d'accéder au temps sans temps de l'éternité. Est-ce pour cela que Blanqui a préféré situer son éternité parmi les astres ? Est-ce peut être aussi la raison pour laquelle il a transféré l'éternité astrale celle du temps à l'espace, face à l'échec de sauver le temps de sa condition éphémère ?

Je me demande si Walter Benjamin, en intitulant son livre *Paris, capitale du XIXe siècle*, ne refaisait pas le titre de Blanqui, en essayant une translation pareille, de la géographie à l'histoire, et n'aurait pas eu à l'esprit ce transfert ou cette fusion par l'emploi d'un sens figuré, devançant une constatation de la physique postérieure.

Peut-être trouvera-t-on là aussi, dans cette fantasmagorie de Blanqui, l'origine de l'espoir que Borges, dans les années 20, ne chiffra que dans l'espace : *La dimension de mon espérance* (*El tamaño de mi esperanza,* 1926) ou, plus tard, dans son *Histoire de l'éternité* (*Historia de la eternidad*, 1936), une citation, qu'il ne

---

5. Cité d'après la traduction et l'édition de Jean Pierre Bernès, Borges, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. 1, 1993, p.704.

renvoie pas au prologue de *Caliban*, 1878) le drame philosophique d'Ernest Renan, qui renvoie là où se confondent des terres, des temps et tempêtes dans une même invention ou découverte.

Au-delà de l'heureux vocable inventé par Thomas More et la fortune de sa circulation linguistique, littéraire, philosophique et politique, au-delà des décevantes interprétations totalitaires de ses chimères doctrinaires, l'*utopie*, par définition, ne peut exister que *sub specie* verbale.

Une ironie géniale, une prétérition, dirais-je, bien qu'elle joue avec la littéralité même d'un mot frappé ad hoc, renouvelle encore et toujours les contradictions inhérentes au langage. Quevedo se plaît à traduire du latin le titre qu'il confirme tautologiquement : « *Utopía: No hay tal lugar* / Utopie : il n'existe pas un tel lieu »,[6] ainsi dit-il. L'utopie, comme l'éternité amorce ce double jeu qui nomme et nie à travers une passe magique de mots. Une trouvaille intéressante, ce trou sémantique, une mention poétique sur laquelle j'essaierai de revenir, qui aurait précédé de plusieurs siècles la *Trahison des images* (le tableau de Magritte, 1927-1928), et la plus grande trahison des mots, parce qu'ils servent à mentir, parce qu'ils laissent mentir et ne laissent de mentir.

****

Voilà une possible continuité avec l'utopie de Blanqui et avec nos échanges préalables, motif de ces bienheureuses rencontres.

Attentive à la proposition qui nous convoque aujourd'hui, je fais référence aux termes dans lesquels elle fut énoncée :

> *Le souci du réel : l'utopie est ce qui peut, ou doit, advenir et fait qu'elle se situe au croisement de la littérature et de la philosophie, qu'il s'agisse du roman utopique, de la fiction scientifique, de la réflexion politique ou de l'essai philosophique.*

Maintenant, et pour cause, je me propose de présenter une autre vision utopique dans la production littéraire de Pedro Figari (Montevideo 29/6/1861—24/7/1938), la moins explorée de son œuvre remarquable, fort diverse et extrêmement appréciée pas seulement au Río de la Plata.

Peintre renommé, Figari était un avocat lucide et combatif, essayiste remarquable, philosophe précurseur d'avant-garde esthétique, pédagogue avancé, homme politique très agissant et responsable.

---

6. On estime entre 1519 et 1535 les années de la traduction en espagnol par Gerónimo Antonio Medinilla y Porres.

Très connu et reconnu par sa précieuse œuvre artistique, ses dessins, ses affiches flamboyantes, ses milliers de tableaux exposés à Montevideo (où il est né), à Buenos Aires (où il a conquis un grand succès), à Paris (où il a vécu de 1923 à 1936) et à Londres. Mémorables sont les œuvres plastiques, qui l'ont rendu célèbre, et les fondements esthétiques, pédagogiques, philosophiques et juridiques de ses écrits théoriques ont relégué ses écrits littéraires mais également précieux. Grand ami de Borges, de Victoria Ocampo,[7] de Jules Supervielle, de maints protagonistes du milieu littéraire et artistique et intellectuel de son époque, il collabora aux revues d'avant-garde d'Argentine[8] et à de nombreux journaux, les plus prestigieux de son temps. Ses œuvres témoignent d'une pluralité sociale où se mêlent *criollos*, noirs, gauchos, leurs fêtes, leurs occupations, d'une façon tout à fait naturelle, presque idyllique, que les paysages, où tout se passe, soulignent.

Figari a pris une actualité particulière ces dernières années.

Exposées en même temps, au Musée National des Arts Visuels de Montevideo, à Sao Paulo, à Buenos Aires, les œuvres de Figari ont coïncidé, en thèmes et en temps, avec l'exposition récente qui a eu lieu à Paris, *Le modèle du nègre de Géricault à Matisse*, (de mars à juillet 2019, Musée d'Orsay). Il n'aurait pas été étrange d'étendre le dialogue franco-latino-américain jusqu'ici puisque la vision de Figari s'accorde avec la précoce abolition de l'esclavage en Uruguay en 1842, peu après la fondation de notre pays, et quelques années avant l'application d'un décret qui imposait en 1848 l'abolition de l'esclavage en France et dans les colonies.

En d'énergiques coups de pinceau, les tableaux montrent des personnages de familles créoles alternant *tout naturellement* avec des personnages noirs. C'est le topique récurrent de son imaginaire plastique exubérant où les nègres ne sont ni esclaves, ni serfs, ni beaux modèles exotiques. Ses personnages célèbrent des rituels quotidiens, réunions domestiques dans des salons coloniaux, participant à des bals des seigneurs ou de rue, mariages, naissances, veillées funèbres, enterrements. Des estampes bigarrées de la société d'alors recensent la vie et les miracles d'individus anonymes sans souci de réalisme. Le regard de Figari n'est ni raciste ni condescendant. Je dirais *racialiste*[9] en termes plus actuels, c'est-à-dire propre à ceux qui ne laissent de remarquer les différences somatiques, ethniques et culturelles, mais sans aucun discrédit discriminatoire.

---

7. Jules Supervielle, « À propos d'une exposition de Pedro Figari », tiré à part de la *Revue de l'Amérique Latine.* 2ème Année – Vol. VI No. 24, 1er décembre 1923
8. *Proa, Martín Fierro, La Cruz del Sur, La Nación,* otros.
9. Le **racialisme** n'implique pas nécessairement l'idée de supériorité de races sur d'autres, comme le soutient le racisme bien qu'il défende souvent de communes propositions de ségrégation raciale et d'idées sur la préférence naturelle des personnes pour leur propre race.

Les images que je montre ici procèdent d'un très beau catalogue publié par C.A. Herrera Mac Lean, d'abord en 1943 à Montevideo et ensuite, en 1960, au Musée National d'Art Moderne à Paris, avec une préface de Jules Supervielle, où il signale :

> *En aucun sens, Figari n'est un peintre de natures mortes. Sa peinture est mouvement. Il aime tout ce qui bouge : les danses, les coules, les chevaux, les diligences, les nuages et donne des ailes même aux maisons et aux arbres. Tout s'anime prodigieusement sous nos yeux et pourtant tout reste à sa place exacte.*[10]

Outre sa Préface, Supervielle avait participé à l'organisation de cette exposition, à laquelle il ne put pourtant assister car il est mort le jour même de son inauguration.

Bien que sans agressions verbales, Figari pourrait affirmer : « Moi, un noir », de la même façon que, face aux insultes et attaques antisémites, Borges proclamait, dans son célèbre plaidoyer « Moi, un Juif ».[11]

Figari peint ses personnages en soulignant les traits somatiques du noir mais les assimile aux siens ; plus encore, en partageant en même temps des affinités, il habilite un paysage carnavalesque, sans limites de dates et d'espaces des fêtes ordinairement réductrices (en tout sens), où la participation du noir et de sa culture étaient et sont décisives.

Dans une de ces longues et vives lettres que Figari adresse, comme à bien d'autres, à son ami Eduardo de Salterain y Herrera (Paris, 28 mai 1932),[12] il relate une situation émouvante et hilarante, qu'il décrit, tout à la fois, minutieusement à la façon d'une ekphrasis homérique, en créant une situation vraisemblable. J'ignore s'il est parvenu à peindre cette image ou s'il l'a seulement matérialisée en mots. Je pourrais en dire le contenu mais je crois si mordante la sérieuse ironie de sa description que je laisse la parole à Figari :

---

10. Cette préface de Jules Supervielle est la transcription d'une page écrite pour l'album édité par la Commission Nationale des Beaux-arts à Montevideo en 1945 (Colombino Hnos. S.A. Editores, Montevideo).

11. « Qui n'a joué un jour à rechercher ses ancêtres, préhistoire de sa chair et de son sang ? Moi, j'y joue souvent et souvent il ne m'a pas déplu de m'imaginer juif. Il s'agit là d'une aventure sédentaire et frugale qui ne fait de mal à personne — pas même à la réputation d'Israël, étant donné que mon judaïsme est sans paroles, comme les *Chansons* de Mendelssohn », *Megáfono,* 3, n° 12, Buenos Aires, avril 1934. Cité dans la traduction et l'édition de Jean Pierre Bernès, « La Pléiade », op.cit., p. 1246.

12. Parmi nombreux documents cette lettre se trouve au Museo Histórico Nacional, Montevideo et à http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/49735

Remis de mes soubresauts et revenu à ma tâche je me remets à peindre. Entre autres choses je m'attelle à une frise, un cortège de noirs, un cortège funéraire et par là-même amusant, intitulé « La blague ». Quatre négresses vont dans la campagne, toutes voilées, portant un cercueil blanc, d'enfant, précédées par une négresse grave et hiératique qui doit être la grand-mère du bébé, à moins qu'elle ne soit la mère. Derrière elle quelques personnages en grand deuil et solennels, tandis que quelqu'un réussit à placer une blague, et ceux qui sont tout en arrière s'agglutinent autour de lui sans pouvoir contenir leurs grossiers éclats de rire, bien qu'ils portent un costume de circonstance, autrement dit, sévère.
Vous allez me dire : Pourquoi des noirs ? N'en va-t-il pas de même, parfois, avec les blancs, pour blonds qu'ils soient ?
Je réponds à cela : Ce que je veux c'est me référer à l'homme, et pour mieux le voir je prends le noir, dans l'idée que nous les blancs avons toujours en nous un noir à l'intérieur, très noir, le même qui nous suggère souvent des choses qu'on ne saurait comment rapporter au blanc sans tomber dans l'irrévérence.

****

Bien que l'originalité de sa vaste production artistique lui a valu la plus grande reconnaissance, l'intérêt de ses narrations littéraires, ajournées pendant des années, qui ne rivalisent pas avec l'intensité chromatique de sa peinture, ajoutent une facette de plus à l'érudite imagination de son esthétique fort bien pensée. D'autre part, ses déplacements successifs ont favorisé une abondante production épistolaire qui contient, comme ses publications journalistiques, des critiques de la situation politique observée dans ses nombreuses lettres et ses articles de presse. C'était l'époque où convergeaient les courants littéraires et artistiques les plus animés tandis que proliféraient des états de turbulence qui donnaient déjà d'obscurs indices des pires menaces et crimes de la plus inquiétante décomposition. Entre d'autres très nombreux articles, « Choses de la guerre », « La cathédrale de Reims », d'autres écrits qu'il publie dans divers organes de presse du Río de la Plata et d'Europe signés de son nom propre ou de pseudonymes : López López ou Severo Maturana, accroissent considérablement le volume de sa production hétérogène.[13]

Dans ces mêmes années de son installation à Paris, Figari écrit plusieurs narrations, parmi lesquelles « Dans l'autre monde », où il met en scène deux autres mondes — l'un, du Río de la Plata mais, surtout, un monde non-européen — ainsi qu'un second autre monde, celui d'un Au-Delà en majuscule, un espace céleste ou ultra-terrestre. Publié en français, inédit en espagnol, je dirais de ce texte de Figari quelque chose comme ce que Borges disait de l'auteur de *The Purple Land*, à propos de l'Uruguay : « … ce roman créole primordial, ce livre [il

13. Les coupures de presse se trouvent aussi au Museo Histórico Nacional, Montevideo.

faisait allusion à l'œuvre de William Henry Hudson] plus proche de nous qu'une peine, simplement éloigné par la langue anglaise ».[14]

Dans ce long récit ses personnages ne sont plus des noirs mais des villageois habitant le même bourg, des campagnards simples et matois qui, en mourant, reviennent à leurs disputes et leurs astuces dans cet autre monde trop analogue à celui qu'ils avaient habité de leur vivant. Perplexes devant le miracle de cette « similitude », ils continuent de voir de là-haut leurs parents et connaissances, dans le même village, poursuivant les mêmes activités, les mêmes passe-temps, bien qu'on note alors des attitudes dérivées de leur nouvelle condition de légataires.

Dès qu'ils demeurent au Ciel, don Juan et don José réclament, avec une grande impatience (une hâte hors lieu et hors du temps !), une entrevue avec l'Éternel. Et, une fois ce privilège concédé, ils se retrouvent, surpris, face à face devant l'Éternel lui-même qui leur apparaît comme un autre vieux paysan, tout pareil à eux, un gaucho comme il se doit, qui joue de la guitare tout en buvant du maté et fumant ses cigarettes roulées de tabac noir enveloppé de papier maïs, se moquant de leur naïveté ou plutôt de leur astuce, employant les dictons les plus courants dans le jargon fort campagnard de l'ancienne « poésie gauchesque,[15] des proverbes qui accrochent comme du « miel pour attraper des mouches ». On n'attendait que le moment où ils se mettent à jouer au *truco* ou à chanter des *payadas*.

Récit conçu en clef utopique, semblable aux situations ironiques de l'*Utopie* de More, mais enflammé par les sarcasmes pleins d'esprit de cette vivacité créole et picaresque qui crépite dans ses dialogues, théâtralisés avec la grâce naturelle de l'humour gauchesque, sans tomber dans les facilités folkloriques de la couleur locale, mais sans sous-estimer la fidélité d'une imitation réaliste en ton d'ironie qui la confirme et la dénie à la fois.

Les complicités partagées par l'Éternel laissent entrevoir chez Figari la nostalgie d'une nature innocente et raffinée à la fois, d'une époque de l'Uruguay qu'il avait connue aussi surtout par des lectures et des récits de son entourage en ne les considérant pas comme légendaires mais ressortissant à la vie d'autrefois, un passé relativement étranger à l'auteur mais nostalgique d'un temps qu'on suppose antérieur et qu'il imagine ultérieur, comme plusieurs entre nous.

---

14. Borges, "La Terre Pourpre", « Queja de todo Criollo », *Inquisiciones*, p. 131, Proa, Buenos Aires, 1925, "La Pléiade", op. cit., p. 878.
15. Borges, « La Poésie gauchesque », *Discussion*, « Pléiade », op. cit., p.191-193. Borges se référait au *Faust*, parodie de l'opéra de Gounod, d'Estanislao del Campo.

Je n'arrive pas à m'imaginer, vu ses particularismes vernaculaires, comment traduire dans une autre langue sa « *burlería conversada* »[16] — littéralement « moquerie conversée » ou « conversation moqueuse » — et je préfère ne pas m'y référer, pas seulement pour raisons linguistiques, de pure loyauté littéraire ou de nationalisme idiomatique. C'est là une autre histoire qui ne se rattache pas à « la double voix » dont parle Albert Bensoussan à l'égard du travail bifront du traducteur, mais renvoie aux tragiques épisodes de l'histoire de France pendant la Seconde Guerre mondiale et l'Après-guerre.

Un réalisme fort presque onirique, marque l'évocation de ses aînés, les circonstances sociales et rituelles qui animent leur figure, scènes colorées d'une familiarité attendrissante en harmonie avec la convivialité nostalgique de celui qui sut les idéaliser. Moins observateur des mœurs de cette société que *visionnaire* — ainsi que Baudelaire qualifiait Balzac[17] —, Figari, à l'instar du romancier français, réussit à enregistrer, voire à documenter certaine innocence d'une société dans une culture en extinction. Je ne sais pas si les personnages de Figari, les ambiances, les fêtes et les enterrements sont des estampes d'autres temps ou s'il inventait là des instances dont il désirait qu'elles puissent avoir existé.

À la manière de son monumental précédent littéraire, l'*Utopie* de Thomas More, qui imagine une société idéale, mais qu'il tient pour réalisable, il dessine un espace où ne manquent pas les similitudes avec l'Angleterre d'alors. (Par exemple, le nombre de villes mentionnées dans son *Utopie* coïncide avec le nombre de provinces (*counties*) que comprenaient l'Angleterre et le Pays de Galles.) *Utopie* pourrait se traduire en anglais par *nowhere* et accepter les ambivalences dont se délecte un anglophone pour qui c'est autant « aucun où » *no where*, que « maintenant ici » *now here.* Et appliquer aussi EREWHON, l'anagramme inventée par Samuel Butler pour dissimuler la tentation des facilités que, pour *utopie*, l'anglais lui sert sur un plateau.

Cohérente, la vision aiguë de More cherche à trouver dans le grec et le latin l'antiquité vénérable qui accrédite les paroles du narrateur : Raphaël Hythlodée (gr. *Hutlo*s, *huthlos*, une racine qui apparaît plusieurs fois dans les dialogues de Platon, et signifie non-sens, conversation absurde, oisive ou inutile, peu fiable. De la dénomination de l'île, il étend le jeu étymologique aux toponymes de manière à appliquer l'ingénieux critère nominal d'Utopie, autant

---

16. Cette expression n'est pas traduite en français dans la version de « La Poésie gauchesque » citée dans la note précédente.
17. Charles Baudelaire. *Théophile Gautier :* En 1848, il prend Balzac pour un « observateur », mais en 1859, il change d'idée et écrit : « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire ». Dans "À propos des citations de Balzac par Baudelaire". Nobuko MIYAK. http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/40/40miyake.pdf

aux toponymes qu'aux appellations de lieu confirmant une espèce d'*agéographie* imaginée, une omission géographique des marques d'identité du pays, qui fait abstraction des traits d'une localisation nationale : *Anyder* (ruisseau sans eau), *Amaurot* (la capitale fantôme d'Utopie) et *Ademus* (gouverneur sans peuple). Incomparables aux établissements bien installés de la surmodernité, situés dans les *non-lieux* par Marc Augé,[18] ou dans des lieux trop accessibles, impersonnels (chemins de fer, aéroports, avions, supermarchés, chambres d'hôtels en chaîne) ou les entreprises de l'empire dit immatériel et sûrement illimité de Amazon (un nom trop exotique pour une telle entreprise) et alentours.

Tout comme More baptise en grec ses non-lieux pour s'amuser en anglais, Figari situe son *Historia Kiria* dans une île et baptise en latin les siens (bien que *Kiria* renvoie peut-être à la dénomination de Kyrie, la messe qui répète la litanie *Kyrie Eleison*, en grec, « Aie pitié de nous »). En grec ou plutôt en hébreu, *kiryat,* « ville », également en arabe, étant donné le thème de l'œuvre, la proximité géographique et phonétique avec la Syrie et la traduction du chaldéen, la langue sémitique du manuscrit original.

Dans cet île on trouve le roi Colonios III, le sage Serenius, le poète Fibrinius ou Nefastus, et bien d'autres personnages aux noms aussi latins que créole est leur idiosyncrasie. Figari se moque d'Alibabia, son narrateur au patronyme suspectement emprunté aux *Mille et Une nuits* afin de *discréditer* narrateur et narration.

Le séjour de Figari à Paris se prolongea. Il s'installa en divers lieux pour s'établir ensuite en plein centre du Quartier Latin, rue du Panthéon, ou rue de l'Université. Grâce à la fréquentation d'artistes et d'écrivains contemporains, il fut reconnu dans un milieu intellectuel et artistique qui avait été opposé, voire hostile à plus d'un Uruguayen illustre. Dans son atelier défilèrent des figures telles que Paul Valéry, Jules Romain, James Joyce, Pierre Bonnard, Le Corbusier, Ortega y Gasset, Modigliani, Picasso et Fernand Léger, attirés par les excentricités esthétiques de sa peinture, la séduction de paysages lointains (pourtant peu exotiques) et la trame raffinée de sa pensée universelle, sans écarter les stimulations intellectuelles que Figari prodiguait dans sa conversation.

Plus proche de l'*Utopie* de Thomas More, son *Historia Kiria* (Paris, 1930), illustrée par des dessins élémentaires, quelques traits seulement ; ils ébauchent ses petits personnages dans des attitudes quotidiennes très gracieuses, renforçant le ton ironique de la narration. Figari dédie son livre « À ceux qui méditent en souriant ».

---

18. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris, 1992.

De la même manière que son précédent britannique, ces kirios situés à Kiria seraient quelque chose comme nos paysans qui habitent une société plus primordiale que primitive. Ce petit livre, qui a connu plusieurs éditions, très belles pour les plus récentes, présente un index détaillé qui coïncide en partie (bien que plus long et plus détaillé) avec celui de More.

Accompagnés par des instruments musicaux qu'invente Figari, les couplets ne manquent pas et le narrateur les intercale plaisamment pour montrer « la tendance critique, certaines fois ironique et d'autres acerbe, du peuple kirio ». Ce sont ses mots. La trouvaille des dictons gauchesques enflamme les vers de la même étincelle créole que cultivent le contrepoint de nos *payadores* — ces diseurs populaires qu'on entend improviser des *payadas* dans les villages de campagne, où j'entendais dire qu'ils sont la preuve de l'existence de Dieu. Où on les entend encore aujourd'hui, dans des réunions comme celle où nous avons assisté voici deux semaines, à Tala, une localité à 80 kilomètres de la capitale, où ces aèdes uruguayens n'ont pas encore été neutralisés par les tentations des médias.

Sobre, la tenue des kirios est moins celle d'hommes des cavernes que de gauchos sages, honnêtes, solidaires, qui savent gérer de façon exemplaire les formalités du gouvernement et des biens de la communauté, en résistant par leurs vertus aux vices imposés dans les sociétés d'alors, de maintenant et de toutes les époques. Figari dédie un chapitre entier à « la dignité kiria », le nom d'une qualité spirituelle qui se dénature dans des charges de hiérarchie officielle ou ecclésiastique. Hautement civilisés, leur caractère ancestral, comme les personnages de Thomas More, les écarte des vices, des violences et des abus de pouvoir trop connus.

Tout comme la lointaine île d'Atlas, imaginée par les mythes de l'antiquité, les fantaisies de Moro et de Figari imaginent un territoire insulaire, littéralement *isolé*. On dirait que les habitants d'Utopie comme ceux de Kiria déplorent en même temps les pratiques du mauvais gouvernement, les abus des finances mal administrées, mal distribuées, l'éducation soumise aux principes de la religion, le mépris envers les étrangers, ou la peur : la corruption institutionnalisée et l'indolence de ceux qui y consentent. On dirait que ces îles sont la copie infidèle d'un monde trop connu. Ce monde connu mais à l'envers, un monde carnavalisé, conçu avec l'espoir de retrouver la beauté propre au cosmos.

Semblable à l'*Utopie* de Thomas More, Figari ne s'écarte pas de l'imaginaire géographique de son *Historia kiria* et du ton parfois sarcastique, du dialogue classique, animé d'une grâce créole très autochtone qui, rusée, critique et divertit. Les kirios très semblables aux utopiens, à la différence du narrateur à

qui More cède la parole, Figari profite de sa médiation pour se moquer de la perfection de ses personnages, en s'écartant de toute affinité avec le statut du *bon sauvage*. Déjà au commencement d'un des premiers chapitres, il introduit en manière d'ironie :

> *Un esprit superficiel de nos jours se trouverait enclin à penser que, n'ayant pas de noirs à Kiria, les kirios ont commencé à abolir l'esclavage des blancs, mais il n'en est rien.*

Et plus avant, exagérant son manque d'humilité :

> *Ce fut toujours une idée généralement admise à Kiria que la perfection absolue n'existe ni ne peut exister, et il est curieux de voir comment l'on arrivait à cette opinion. On disait, tout bonnement : « Si moi, qui suis tel que je suis, je ne suis pas parfait, qui peut bien l'être !*[19]

Anticipant les fables allégorisées par George Orwell, et se distinguant des utopistes des XIXe et XXe siècles, Figari transperce son récit avec une épée à deux tranchants et deux pointes. Son ironie, son fer, ne blesse autant les kirios ou les indigènes de l'île, que ceux qui sont nés n'importe où dans l'histoire.

Dès son titre, *Utopie*, More crée et supprime son île, il la nomme et, par la même voie, il abroge son existence. Se proposait-il ne nous alerter sur l'aporie du langage qui nomme et supprime à la fois ? A-t-il voulu mettre en évidence les contradictions déjà légendaires du nom, comme celles dont se sert Homère-Ulysse pour tromper le Cyclope ? C'est un des deux paradigmes ancestraux du mensonge ou d'un jeu verbal qui dit et nie, une autre prétérition par laquelle la narration désigne une « réalité *à terme* » à laquelle seul le langage « donne lieu », ce non-lieu de l'utopie qui révèle la nature inhérente du langage.

> *À chaque être son Non, à chaque bien son mal*[20]

est un des vers les plus géniaux de la poésie française, ou de la poésie — et je ne dirais pas *tout court*.

Plus que de la philosophie du langage, cette saillie ironique est une des stratégies de la diversion utopique qui dissimule, par l'humour, les accusations contre le « mauvais gouvernement », en évitant la censure et autres punitions plus sévères. Le jeu aurait commencé avant et c'est peut-être Érasme de Rotterdam qui a joué le premier coup, en accordant le clin d'œil de complicité humoristique

---

19. Pedro Figari, *Historia Kiria,* Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1989, p.35.
20. Raymond Queneau, « L'explication des métaphores. » *Les ziaux*. Éd. de la Pléïade. Gallimad, Paris, 1989.

à une des relations amicales et intellectuelles les plus fortes de l'Humanisme et des siècles à venir.

Comme l'on sait, Érasme avait habité chez More, à Londres, où il écrivit son *Éloge de la folie*,[21] un livre mordant qu'il dédie à Thomas More, son grand ami, mentionné dès le titre et de façon voilée. En latin, en effet, *Moriae Encomium,* ou *Morias Enkomion* en grec, est autant un éloge de Moro qu'un réjouissant éloge de la folie, un clin d'œil, dans les deux cas, jouant sur le titre comme dès le prologue où il précise les heureuses circonstances de l'hospitalité très humaine et humaniste, dont il profite. Les lieux, les noms et les destins croisent des textes.

Pour sa part, et à son tour, More écrivit son *Utopie* en Hollande, près du lieu où demeurait Érasme, à qui il confie la publication de son petit livre. *Utopie* aussi, ce titre traduit en anglais en 1556 et le nom prononcé dans cette langue, devient ambigu, une *eutopie* associée au bien-être de cette communauté avec l'état de prospérité idéale qu'on lui attribue. Le contraste est tel que la satire politique prévaut, rendant plus acerbe la sévère critique de la communauté qu'il décrit et qui se reflète en creux. Comment s'explique la pluralité sémantique de *cosmos* face à la décomposition d'un tohu-bohu qui avance vers la confusion ? Thomas More au XVIe siècle et Pedro Figari tout autant au XXe exposent leur dire-vrai au travers d'une histoire inventée sur des événements contemporains qui confirment l'ironie d'une réalité fantastique mais vraisemblable par opposition. Et à la fin de *Historia kiria* et « En guise d'épilogue », il écrit :

> *Nous avons perdu contact avec la vie naturelle, de telle sorte qu'il nous coûte même de nous concevoir comme des membres de la nature. Nous avons l'impression d'être ici comme dans un vestibule, attendant qu'on nous invite à entrer sans savoir où.*

Lisa Block de Behar

Traduction d'Albert Bensoussan

****

21. Écrit en latin en 1509 et publié en 1511.