

Vicky Pelletier
Université du Québec à Montréal

Utopie et géopoétique. *Stalker*, d'Andreï Tarkovski.

Les poches vides, la carte froissée
par trop de routes
il te reste encore à t'éloigner
de nouveau, à devancer le monde
et à cueillir son obscure lumière¹.

Hélène Dorion, *Les murs de la grotte*

Dans les dernières décennies d'un vingtième siècle écartelé entre progrès scientifiques et désastres survenus ou annoncés, entre pensée systémique et rationnelle aux allures victorieuses et théories post-modernes sombrant dans la déconstruction et la vacuité, Kenneth White, le « poète-penseur² », apparaît dans le paysage théorique et poétique occidental. En proposant le néologisme de « géopoétique » pour qualifier sa méthode, comprise au sens de Descartes dans le *Discours de la méthode*³,

¹ Hélène Dorion, *Les murs de la grotte, Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006, p. 560.

² Alexandre Gillet, « Les champs de l'atopie », *Errances*, Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], Montréal, Département d'études littéraires, UQÀM, coll. « Figura. Textes et imaginaires », n° 13, 2005, p. 13.

³ « Quand il présenta son travail à Leyde en 1637, René Descartes, situé au début de la modernité, objet de ce livre, à la fois d'admiration

Vicky Pelletier, « Utopie et géopoétique. *Stalker*, d'Andreï Tarkovski », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 59 - 74.

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

White cherche à déployer « une science des contours, des ruptures, des discontinuités; une philosophie du passage, du cheminement⁴ ».

Aux confins orientaux de ce même Occident, alors que le bolchevisme a transformé la grande Russie ancestrale en « Union des républiques socialistes soviétiques » (U.R.S.S.), un cinéaste s'évertue à créer, dans un contexte politique et artistique difficiles, des œuvres empreintes de spiritualité et de transcendance et de développer une théorie du cinéma (et de l'art) exigeante, « quasi pénale⁵ ». Andreï Tarkovski, un des plus grands réalisateurs de l'histoire du cinéma, qui s'est toujours « senti plus poète que cinéaste⁶ », explore, grâce à l'image cinématographique, « les questions fondamentales à notre vie sur terre, et [convie] le spectateur à retrouver les sources enfouies et taries de [son] existence⁷ ».

Sans se connaître, Kenneth White et Andreï Tarkovski marchent pourtant sur les mêmes chemins, qui ne mènent probablement nulle part – mais n'est-ce pas sans importance sur les sentiers de la géopoétique? Tous deux tentent de « repenser radicalement le rapport de l'être humain au monde,

et de critique, déclara que de ses méditations sur le monde avait surgi une méthode, et une géométrie qui était « un essai de cette méthode-là ». Si je puis me permettre cette comparaison, je dirais que si, à la fin de la modernité, ma « méthode », pendant de longues années, a été le nomadisme intellectuel (nord, sud, est, ouest – monde ancien et monde moderne), la géopoétique est un essai de cette méthode-là » (Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 41-42).

⁴ Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 283.

⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁷ *Ibid.*, p. 209.

opérer une véritable transformation culturelle⁸ » en élaborant des œuvres denses avec leurs moyens propres, les mots pour l'un, la lumière pour l'autre. En optant pour le parcours croisé, ce texte présentera quelques articulations de la géopoétique telle que développée par Kenneth White et de la conception du cinéma d'Andreï Tarkovski, analysera *Stalker* en relation avec la présence d'éléments géopoétiques dans sa trame narrative et proposera, à partir de là, une analyse du passage de la notion d'utopie à celle d'atopie dans la pensée de White.

Dans *Le plateau de l'albatros*, Kenneth White écrit : « Nous sommes arrivés au bout de l'autoroute, du **“chemin du faire” de l'Occident**⁹ ». L'image de l'autoroute représente une certaine conception du déroulement de l'histoire occidentale, progressiste et rationnelle : c'est la raison dans l'histoire hégélienne, où « la Raison est en marche dans le temps » et où « l'Histoire va quelque part¹⁰ ». Sur l'autoroute, on oublie les bas-côtés, qui deviennent parfois terrifiants, on avance vers un point précis, déterminé à l'avance, sans respect pour l'environnement qui nous entoure. On s'y déplace en automobile, à toute vitesse, en suivant un tracé fait de lignes droites, pressés d'arriver à destination. L'autoroute est à l'image des développements technologiques et scientifiques du vingtième siècle : elle néglige le paysage et les communautés, recherche le rendement et les résultats comptabilisables. White dresse un constat sévère de l'état du monde contemporain :

Notre temps manque singulièrement d'espace et de respiration. Les grands cheminements critiques d'hier ayant été réduits à des « discours de maîtres » ou à des pratiques réductrices, la nouveauté a consisté à les rejeter en bloc. Il en résulte une morosité massive (bon terrain pour les

⁸ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.*, p. 38.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

accès d'irrationalité), une régression idéologique, un cynisme ricanant (ou son contraire, une sentimentalité excessive), une infantilisation socio-culturelle, la ruée écervelée vers toutes sortes de mécanismes, des tactiques à court terme et une littérature sans ouverture. L'esprit étouffe¹¹.

Pour retrouver le souffle, White entreprend de suivre la piste du nomade, contrepartie du sédentaire instauré en paradigme de la pensée occidentale :

Le nomade, c'est aussi celui qui quitte l'autoroute de l'histoire, ainsi que les cités pathogènes qui la jalonnent, et qui s'enfonce dans un paysage où il n'y a parfois plus de chemins, plus de sentiers, tout au plus des tracés. Il faut qu'il s'invente une géographie et, plus fondamentalement, cette densification de la géographie que j'ai appelée géopoétique¹².

Traversant les œuvres de ces nomades qui parcourent les siècles (Thoreau, Rimbaud, Segalen ainsi que plusieurs autres), « White saisit les moments de son histoire où l'homme, exprimant une sensation dense de vie, s'ouvre à l'univers¹³. » L'objectif de la démarche géopoétique est de désencombrer la pensée de ses habitudes, d'ouvrir de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives et de permettre la transformation profonde de notre façon d'appréhender le monde :

Le mouvement nomade ne suit pas une logique droite, avec un début, un milieu et une fin. Tout,

¹¹ Kenneth White, *L'esprit nomade*, *op. cit.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 10-11.

¹³ Olivier Penot-Lacassagne, « Kenneth White : Modernité, géopoétique et postmodernité », *Œuvres et critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres de la langue française*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 62-63.

VICKY PELLETIER

ici, est milieu. Le nomade ne va pas quelque part, surtout en ligne droite, il évolue dans un espace et il revient souvent sur les mêmes pistes, les éclairant, peut-être, s'il est nomade intellectuel, de nouvelles lumières¹⁴.

Tout comme Kenneth White, Andreï Tarkovski pose, dans son essai autobiographique, *Le temps scellé*, un constat pessimiste sur l'état du monde actuel. Il trouve que l'être humain contemporain se perd dans la cacophonie des grandes villes et de la consommation débridée :

Nous sommes les témoins du dépérissement du spirituel, alors que le matériel a depuis longtemps formé son propre système organique, qui est même devenu le fondement de notre vie sclérosée et menacée de paralysie. Tout le monde voit bien que le progrès matériel n'apporte pas aux hommes le bonheur. Mais, néanmoins, tels des fanatiques, nous continuons à en multiplier les performances¹⁵.

Il juge que la civilisation occidentale est arrivée à un point limite. Dans un contexte de guerre froide et de menace nucléaire constante, il écrit :

Aujourd'hui, il est évident pour tout le monde que les conquêtes matérielles n'ont pas été synchronisées avec un perfectionnement spirituel. La conséquence fatale en est que nous sommes devenus incapables de maîtriser ces conquêtes et de les utiliser pour notre propre bien. Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité¹⁶.

¹⁴ Kenneth White, *L'esprit nomade*, op. cit., p. 12.

¹⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 217.

¹⁶ *Ibid.*, p. 216-217.

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

Plusieurs de ses films, particulièrement *Stalker* et *Le sacrifice*, rendent compte de ce monde au bord de la catastrophe. Dans *Le sacrifice* par exemple, son dernier film diffusé en 1986, l'année de l'explosion de la centrale nucléaire de Tchernobyl, le personnage principal doit se sacrifier pour empêcher l'émergence d'un troisième conflit planétaire, qui sonnerait le glas de la présence de la vie humaine sur Terre.

L'œuvre de Tarkovski est pourtant loin d'être pessimiste, comme le remarque Larissa Tarkovski : « Il est malheureux et injuste que beaucoup de critiques et de cinéphiles aient pu considérer l'œuvre d'Andreï Tarkovski comme pessimiste. Andreï Tarkovski estimait que le pessimisme n'avait aucun rapport avec l'art¹⁷. » Il établit plutôt un lien entre l'art et l'idéal. Sa pensée est fortement empreinte d'un rapport à la spiritualité qui lui est propre. Il écrit :

Je défends l'art qui porte en lui une nostalgie d'idéal, et qui en exprime la quête. Je suis pour un art qui apporte aux hommes l'espérance et la foi. Et plus le monde que décrit l'artiste paraît sans espoir, plus clairement doit être encore ressenti l'idéal qu'il lui oppose. Sans quoi la vie serait insupportable! L'art symbolise le sens de notre existence¹⁸.

Dans ses films, on retrouve ainsi le constat plutôt grave d'une civilisation qui s'en va à sa perte et, dans un même mouvement, ambigu et paradoxal, la nécessité et la possibilité d'un sauvetage, qui passe par l'œuvre artistique :

Le but de tout art (s'il n'est pas « consommé » comme une marchandise) est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 177.

VICKY PELLETIER

raison de leur présence sur cette planète, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question¹⁹.

La légende de l'arbre mort qui revient à la vie grâce aux soins attentifs d'un jeune moine, qui ouvre et clôt *Le sacrifice* présente bien ce mouvement entre le désastre, la destruction, et la possibilité du sauvetage. Selon cette légende, racontée par Alexandre à son fils, il y a très longtemps, dans un monastère, un moine aurait demandé à son jeune protégé d'arroser chaque jour un arbre mort, jusqu'à ce qu'il revienne à la vie. Pendant trois ans, le jeune homme se leva donc chaque matin et alla arroser l'arbre, sans jamais remettre en question le sens – ou plutôt le non-sens – de son entreprise. Un jour, il découvrit que l'arbre avait bourgeonné. Selon Alexandre, le sens à donner à cette fable est qu'un rituel, la répétition attentive et quotidienne d'un même geste, aussi banal soit-il, finira indéniablement par transformer les choses :

Tu sais, dit-il à son fils, j'ai parfois le sentiment que si l'on fait un acte chaque jour à la même heure et que l'on est fidèle à ce rituel d'une manière immuable, tous les jours sans en manquer un seul, sans jamais être en retard, la face du monde en sera changée²⁰.

À la fin du film, alors qu'Alexandre a été amené en ambulance après avoir mis le feu à sa maison, on voit son fils transporter deux seaux d'eau et arroser l'arbre qu'ils avaient planté ensemble la veille. Il se couche aux pieds de l'arbre, pendant que la caméra remonte le long du tronc, pour s'arrêter sur les branches de l'arbre, encore sans feuilles mais illuminées par les reflets de la mer. Le film se termine ainsi sur une image utopique par excellence, non pas parce que l'arbre serait déjà

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ Andreï Tarkovski, *Le sacrifice*, Suède/France, Swedish Film Institute and Argos Films, 1986.

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

vivant, mais parce que le spectateur est amené à croire que les attentions du fils vont permettre, peut-être, de le faire revenir à la vie.

Dans cette légende que reconstruit doublement le film (en le racontant d'une part, et en le mettant en scène d'autre part), de même que dans les longs monologues d'Alexandre dressant un constat sombre de l'état du monde dans lequel il vit, on entend Kenneth White évoquant le délabrement spirituel de la société actuelle et le goût qui prend parfois de laisser tomber la quête d'un monde différent :

Socialement, nous approchons aujourd'hui, si nous n'y sommes pas déjà, de cet état de choses que Durkheim appelait l'*anomie*, un état atomisé, néantisé, où il n'y a plus aucune intégrité, aucune raison d'être, où il n'y a plus aucun cadre commun de références (hors les plus vulgaires, les plus stupides). On peut se demander, radicalement, dans un tel contexte, si cela vaut la peine de faire quoi que ce soit²¹.

La notion de géopoétique propose une démarche qui veut contrer ce mouvement qui pousse la pensée vers l'insipide, l'idéologie et la perte de sens. Elle doit être comprise dans son sens large, c'est-à-dire « l'idée qu'il faut sortir du texte historique et littéraire pour trouver une poésie de plein vent où l'intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière²². » Cette poésie de plein vent, c'est par exemple celle des haïku, forme poétique à laquelle Tarkovski et White se sont fortement intéressés et qui représente bien le mouvement qui permet de passer de l'étroitesse du monde à son infinité :

²¹ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.*, p. 88.

²² Kenneth White, *Une stratégie paradoxale, Essais de résistance culturelle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 198.

VICKY PELLETIER

Que dire du haïku, de cette forme poétique japonaise, sinon qu'il s'agit, à partir de n'importe quel petit phénomène, aussi insignifiant soit-il, sans faire de grand développement langagier, d'entrer dans un espace plus large, dans le grand tout, ou dans le vide, ce qui revient au même. Un haïku, c'est un peu comme une goutte de pluie qui tombe sur une branche, celle-ci frémit, puis revient à sa place. Le haïku ne transforme rien, il augmente la sensation d'être au monde et, au fond, n'est-ce pas le but de toute poésie²³?

Et Tarkovski d'écrire à son tour :

La poésie haïku cultive ses images de telle manière qu'elles ne signifient pas autre chose que ce qu'elles sont, et, en même temps, expriment tant de choses, qu'il est impossible de la ramener à quelque forme spéculative que ce soit. Le lecteur d'un poème haïku doit s'ouvrir à lui comme à la nature, s'y plonger, se perdre dans ses profondeurs comme dans le cosmos, où il n'existe ni haut, ni bas²⁴.

Dans *Stalker*, tourné en U.R.S.S. en 1979 (c'est le dernier film qu'il réalisera dans son pays natal, s'exilant par la suite en Occident où il mourra en 1986 d'un cancer des poumons), Andreï Tarkovski met en scène l'éternel débat entre la façon traditionnelle, voire idéologique, de concevoir l'espace, le monde qui nous entoure, et une démarche plus authentique, « désencombré[e]²⁵ » et ouverte, offrant à l'esprit l'air que

²³ Kenneth White, « Philosophie de la forêt », *Cahier de L'atelier du héron*, n° 1, automne 1994, http://www.geopoetique.net/archipel_fr/heron/publications/cahier1/philoforet2.html.

²⁴ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 101.

²⁵ Kenneth White, « Introduction à l'atopie ou le grand jeu blanc »,

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

souhaite White. Le film est une adaptation, très libre, d'un récit de science-fiction, *Pique-nique au bord du chemin* des frères Strougatski, deux écrivains soviétiques populaires. L'intrigue du film est simple : trois hommes (un scientifique, un écrivain et un guide, qu'on appelle « Stalker ») tentent d'atteindre une chambre située au cœur d'une zone dévastée (par un accident technologique, une catastrophe naturelle, une visite d'extra-terrestres, on ne le sait trop) où, selon une légende, les souhaits les plus profonds de ceux qui y entrent se réalisent. À la suite de plusieurs disparitions, le périmètre qui entoure la « Zone » a été clôturé et placé sous surveillance militaire. On craint que des forces inconnues et dangereuses n'y règnent, on remarque que les lois terrestres habituelles (physiques, gravitationnelles et autres) n'y ont plus cours. Le terrain est constamment en mouvement, il est facile de s'y perdre, d'être victime de toutes sortes d'hallucinations. Plus personne n'y vit, il ne reste que des reliques qui rappellent que l'endroit a déjà été habité. La fréquentation régulière de l'endroit peut laisser des séquelles physiques importantes, d'où le fait que les enfants des stalkers ont souvent des anomalies physiques et psychiques. Le Stalker lui-même a une drôle de tache blanche sur la tête et sa petite fille est handicapée et semble posséder des pouvoirs paranormaux : à la fin du film, elle déplace des verres sur la surface d'une table à l'aide de son seul regard.

Le Stalker, qui a une connaissance approfondie de la « Zone » (ou plutôt qui sait être attentif à ses signes), doit conduire vers la « chambre des désirs », cet endroit mystérieux où les souhaits se réalisent, deux figures de l'idéologie occidentale : un scientifique et un écrivain. À la manière du nomade intellectuel parcourant le territoire, celui-ci tente d'expliquer à ses compagnons de route qu'ils ne peuvent penser sortir vivants de l'expédition en adoptant une attitude hautaine et un pas convaincu. Il n'existe pas de cartes topographiques fidèles des chemins qui mènent à la chambre

Po&sie, no. 4, 1978, p. 89.

VICKY PELLETIER

de désirs, le terrain s'adaptant à l'état d'esprit des gens qui y déambulent. La pensée logique n'a pas sa place dans la « Zone ». Celle-ci posséderait même le pouvoir de tuer quiconque elle jugerait indigne d'atteindre son but.

Lors de l'entrée des protagonistes dans la « Zone », le film passe du monochrome aux couleurs vives de ciel et de terre, verdâtres et bleutées. Les travellings infinis, propres au style de Tarkovski, donnent l'impression d'un temps arrêté. On ne peut ainsi évaluer la durée de leur séjour. La caméra, en plongée, scrute le sol, ramenant de façon surprenante le transcendant au niveau des immondices. Alors qu'ils sont entrés dans la Zone et hors d'atteinte des tirs des militaires qui n'osent pas s'aventurer aussi loin, le Stalker s'éloigne de ses compagnons de route pour aller s'étendre dans les herbes hautes, humer l'air et reprendre contact avec l'espace. Pendant ce temps, le Professeur et l'Écrivain semblent tendus, ils ne se regardent pas et parlent peu. Ils éprouvent de la difficulté à interagir, tant entre eux qu'avec l'environnement qui les entoure. La caméra les filme de dos, accentuant l'effet de distance. Une fois en route, l'Écrivain casse des arbustes et prend une gorgée d'alcool. Il se fait durement réprimander par le Stalker. De son côté, le Professeur semble plus obéissant, jusqu'à ce qu'il égare son sac à dos et exige de retourner sur ses pas pour le reprendre, ce que le Stalker lui refuse catégoriquement, affirmant que c'est impossible sans risquer d'y laisser sa peau. Le Professeur réussit pourtant à le retrouver sans danger. Cet événement pousse l'Écrivain à remettre en question les pouvoirs qu'on accorde à la Zone. Il accuse le Stalker d'être un imposteur. Le Professeur confirme que la majorité des connaissances qu'il a acquises au sujet de la Zone proviennent de la bouche du Stalker même, augmentant ainsi le doute. La caméra de Tarkovski crée un effet de désorientation constante, de pertes de repères. Le spectateur commence lui aussi à douter de la réalité de ce qui se passe dans la Zone, d'autant plus qu'il n'a, en fin de compte, rien noté d'étrange, sinon l'attitude du Stalker. Les certitudes disparaissent, laissant la place

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

aux remises en question. Les personnages, tout comme les spectateurs, sont ainsi invités à entrevoir les choses autrement, à appréhender différemment le « chaosmos », pour utiliser un terme de Kenneth White :

Si « monde » signifie le modèle fixe de perception et d'existence auquel le non-poète s'adapte plus ou moins pathologiquement, le poète vit et pense dans un chaos-cosmos, un chaosmos, toujours inachevé, qui est le produit de sa rencontre immédiate avec la terre et avec les choses de la terre, perçues non comme des objets, mais comme des présences²⁶.

En ce sens, la Zone pourrait être vue comme l'une des manifestations de ce « chaosmos » que tente de décrire White, en ce qu'elle invite à repenser notre attitude face au monde, à analyser les choses autrement.

Arrivés au seuil de la chambre des désirs, les trois protagonistes se retrouvent devant une pièce vide. Croient-ils vraiment que cet endroit possède les pouvoirs que la légende populaire lui attribue? L'Écrivain refuse d'y entrer. Le Professeur qui, quelques instants plus tôt, avait sorti une bombe de son sac, croyant qu'un tel espace ouvrirait grande la porte à tous les démagogues et dictateurs voulant réaliser leur rêve de domination du monde et, qu'en ce sens, elle devait être détruite, n'y entre pas non plus. Pas plus que le Stalker. L'espace vide venu remplacer la boule d'or du récit des frères Strougatski permet d'amorcer la réflexion sur le rapport qu'entretient l'être humain avec l'utopie. Pour l'Écrivain et le Professeur, tenants de l'idéologie officielle, la chambre représente le lieu de la réalisation des désirs, à la manière de l'utopie traditionnelle qui vient ouvrir, magiquement ou historiquement, une brèche dans le quotidien et permettre la concrétisation de l'idéal, l'atteinte de la perfection et du bonheur universel. Le Stalker

²⁶ Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 53.

VICKY PELLETIER

tente plutôt de leur faire comprendre que le plus important n'est pas la réalisation concrète de leurs vœux, mais leur capacité d'espérer et d'y croire. La réalisation des souhaits est superflue, elle pourrait même décevoir. Le Stalker invite à repenser l'idéal, non plus dans la concrétisation du monde parfait mais plutôt dans sa quête perpétuelle. En bout de ligne, l'Écrivain et le Professeur ont peut-être compris le sens du parcours qu'ils ont accompli dans la Zone, même si le Stalker, de retour chez lui, désespère à en mourir. Stalker invite à un retour aux sources de l'utopie, ou l'atopie pour utiliser la toponymie de Kenneth White.

La remise en question du mythe du monde parfait a semé le discrédit sur la pensée utopique au vingtième siècle. Après l'échec retentissant du communisme, qui a laissé dans son sillage des millions de cadavres, plusieurs ont soutenu que la preuve était désormais faite qu'il était impossible de créer une société où tous ses membres vivraient le bonheur parfait et que l'utopie était, par le fait même, fondamentalement totalitaire. Or, si l'utopie entretient certes un lien avec l'idée de perfection, sa plus grande force réside plutôt dans sa capacité à remettre en question l'ordre établi, l'idéologie, à penser autrement le monde. Comme l'écrit Miguel Abensour : « Qu'il nous suffise de poser, à l'adresse des pourfendeurs de l'utopie, qu'une société sans utopie, privée d'utopie est très exactement une société totalitaire, prise dans l'illusion de l'accomplissement, du retour chez soi ou de l'utopie réalisée²⁷ ». Prenant également ses distances par rapport à cette conception négative de l'utopie, Kenneth White propose de parler d'« atopie » plutôt que d'utopie. Commentant l'œuvre de Thoreau, il distingue l'utopie de l'atopie :

Thoreau ne cherche pas une utopie, il crée une atopie. Une utopie, c'est une projection à partir d'un point (relatif) situé dans la topologie

²⁷ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka, 2000, p. 19-20.

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

commune. Une atopie se situe à côté de, à l'écart de la topologie commune. Beaucoup plus radicale, celle-ci ouvre davantage de perspectives et peut se développer. Thoreau ne s'assigne pas pour programme de réformer le système, il veut changer, radicalement, de système, c'est-à-dire recommencer à partir de la base²⁸.

Dans un article sur White et l'atopie, Alexandre Gillet écrit, dans le même sens :

L'atopie ainsi présentée s'affiche clairement en dehors, ou tout au moins à côté des topiques (lieux communs du discours) les plus courants. Aussi, se distingue-t-elle d'une utopie tant historique que géographique (ou d'« un ailleurs-nulle-part-à-venir »), pour s'approcher de manière quelque peu paradoxale d'un certain « désir de lieu ». Car dans l'atopie, le lieu ne disparaît pas. Il peut apparaître quelque peu distant et difficile à approcher, pourtant il n'est jamais absent²⁹.

Pour White, l'atopie instaure un autre rapport au lieu, alors que l'utopie resterait prisonnière du topique, d'une façon conventionnelle d'appréhender l'espace et le monde. Elle ne serait plus en mesure de faire un pas de côté et de s'écarter pour offrir un point de vue radicalement autre. L'atopie, de son côté, offrirait cette possibilité. Or, ce que White définit comme étant atopie, n'est-ce pas, encore et toujours, la véritable nature de l'utopie, celle que l'on a, au cours des siècles, soigneusement oblitérée? Comme l'écrit Louis Marin dans une des études les plus originales sur l'utopie :

L'utopie n'est pas une vacance de l'histoire. Son Nulle Part n'est pas un ailleurs, dans une autre

²⁸ Kenneth White, « Philosophie de la forêt », *loc. cit.*

²⁹ Alexandre Gillet, « Les Champs de l'atopie », *loc. cit.*, p. 15.

VICKY PELLETIER

partie du monde. Sa fondation *là-bas* ne laisse pas un vide *ici* [...] De même que l'utopie n'est pas réalisable et ne se réaliserait qu'en se niant elle-même, de même son lieu n'est pas ailleurs, mais ici et maintenant, comme autre; ici et maintenant comme différent. L'utopie n'a rien à voir avec l'occupation d'une autre terre, sa mise en valeur par les communistes, car la communauté des biens qui est la proposition utopique fondamentale, c'est cette terre-ci, ce lieu maintenant, mais autre : retourné, renversé, sans-figure dans sa vérité même³⁰.

Mentionnons que Thomas More, à qui l'on attribue l'invention de ce néologisme, a hésité à intituler *Utopie* son œuvre dédiée à la narration du voyage de Raphaël Hythlodée et de sa découverte d'une île où les habitants vivent dans l'harmonie. Sa correspondance avec Érasme révèle qu'il avait d'abord envisagé l'intituler « *Atopie* », respectant ainsi la signification grecque du préfixe « a », marquant l'exclusion. Il aurait finalement choisi le terme « utopie », préférant jouer sur l'homophonie de la racine grecque « ou », nulle part, et de la racine latine « eu », lieu de bonheur. L'histoire sémantique du concept d'utopie souffre toujours de cette double signification du mot, cette accumulation de couches de significations, souvent contradictoires, n'est pas sans lien avec les détournements idéologiques qu'il a connus au cours des siècles. Il y a à la fois dans l'utopie le monde idéal s'opposant au monde concret et celui qui n'existe pas et ne pourra jamais exister, surtout après les terribles tentatives de réalisation de l'utopie qu'a connues l'Occident au cours des siècles. En cherchant toujours plus à associer l'utopie au projet politique concret et à sa réalisation, on a fini par la détourner de son véritable rapport au lieu en tant qu'ouverture, en tant qu'autre. En proposant l'utilisation du terme « atopie » plutôt que celui d'utopie, Kenneth White

³⁰ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 346.

UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

révèle cet état de choses. De la même manière, en créant, dans *Stalker*, une chambre des désirs représentée par un espace vide, peut-être pure invention, Tarkovski met en scène cette tension entre l'utopie, le lieu et l'atopie. En bout de ligne, il en arrive à suggérer que la véritable utopie (atopie) est l'œuvre artistique elle-même. N'est-ce pas le seul lieu où l'idéal peut être figuré, anticipé, projeté, sans que sa réalisation concrète ne soit nécessaire?