

La critique spinoziste de l'utopie comme genre littéraire

Par Thomas Minguy
Université McGill

L'objet de ma présentation se formule assez simplement : c'est l'analyse de la critique de l'utopie que Spinoza fait dans l'ouverture de son *Traité politique*. L'analyse que je propose, toutefois, vise moins à placer le philosophe dans une tradition du réalisme politique, mais plutôt à élaborer une critique de l'utopie comme une sorte de discours. C'est donc moins une interprétation de l'échec pratique de l'utopie, et plus une interprétation de la pratique discursive utopique dans la philosophie spinoziste.

Plus particulièrement, je m'intéresse au discours utopique en tant qu'il est un *discours narratif sur le politique*. En ce sens, je considère que la critique que fait Spinoza peut être lue comme une critique d'un certain genre littéraire qui a des prétentions politiques. La critique est donc la critique d'un certain discours en politique – la critique d'un système de signes prenant la forme d'une narration fictive, prétendant pouvoir nous enseigner quelque chose sur la politique.

La connexion entre la narrativité et la politique dans la pensée de Spinoza n'est pas nouvelle. Laurent Bove, par exemple, a déjà largement montré comment la narrativité joue un rôle essentiel dans la formation de l'identité nationale de l'état hébraïque dans le *Traité théologico-politique*.¹ De même, l'important *Collective Imaginings : Spinoza, Past and Present*, de Moira Gatens et Genevieve Lloyd insiste largement sur le rôle de l'imagination et de l'imaginaire dans la philosophie sociale de Spinoza.² Finalement, l'entreprise récente de Lorenzo Vinciguerra insiste sur l'importance d'une sémiologie spinoziste, nous faisant

¹ Laurent Bove, *La stratégie du conatus: Affirmation et résistance chez Spinoza*, Histoire de la philosophie (Paris: Vrin, 1996), chap. VIII.

² Moira Gatens et Genevieve Lloyd, *Collective imaginings: Spinoza, past and present* (London ; New York: Routledge, 1999).

apprécier la force des signes et de ses agencements signifiants dans la philosophie spinoziste.³ Ensembles, ces différentes voies interprétatives soulignent à quel point la narrativité joue un rôle fondamental dans la pensée de Spinoza. En ce sens, ma proposition d'aujourd'hui s'insère dans une école de lecture de plus en plus importante. Ce que je propose est donc une approche narrative à la pensée politique de Spinoza – du moins une approche qui se concentre sur les formes narratives que le philosophe considère comme inadéquates.

Pour ce faire, je propose de commencer par une élaboration rapide d'une théorie de la narrativité dans la philosophie spinoziste, afin d'articuler le cadre et la stratégie de ma lecture. Puis je passe à une analyse des formes plus spécifiques que Spinoza mentionne dans l'ouverture du *Traité*, afin d'identifier ce qui peut déplaire au philosophe. Ultimement, ce que je veux démontrer, c'est que la critique spinoziste est en fait une critique de récits articulant une haine de soi en tant qu'être humain.

Littérature et désir : la narrativité spinoziste.

Ce qui importe avant tout, c'est d'identifier ce que Spinoza vise avec sa critique de l'utopie. En portant attention à l'argument du premier paragraphe du *Traité politique*, on peut reconstituer les étapes comme suit :

- 1) Le point de départ de l'argument est la position que les philosophes adoptent au sujet des affects. « Les affects dont nous sommes affligés, les philosophes les conçoivent comme des vices dans lesquels les hommes tombent par leur faute, si bien qu'ordinairement ils en rient, en pleurent, les blâment ou bien (ceux qui veulent avoir l'air plus saints) les maudissent. »⁴

³ Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza et le signe: la genèse de l'imagination* (Vrin, 2005).

⁴ Baruch Spinoza, *Oeuvres complètes*, éd. par Bernard Pautrat, trad. par Bernard Pautrat et al., Nouvelle éd, Bibliothèque de la Pléiade 108 (Paris: Gallimard, 2022), 903 TP 1.1. Toutes les citations de Spinoza se feront

- 2) Spinoza soulève ensuite, dans un deuxième temps, la raison d'une telle attitude : « Cela vient de ce qu'ils conçoivent les hommes non pas tels qu'ils sont, mais tels qu'ils voudraient qu'ils soient »⁵; cela fait en sorte qu'ils « savent louer de mille manières une nature humaine qui n'existe nulle part, et harceler de leurs propos celle qui existe véritablement ».⁶
- 3) Ainsi, on arrive à la forme que prend l'œuvre de tels philosophes : « ce qu'ils ont écrit en guise d'éthique est, la plupart du temps, une satire; et quant à la politique, ils n'en ont jamais conçu une seule qui fût applicable et tenue pour autre chose qu'une chimère, ou bien alors pour une qu'on eût pu instituer en Utopie ou dans ce fameux âge d'or des poètes ».⁷ Spinoza constate alors que les théories politiques des philosophes sont inadéquates, puisqu'elles naissent de la même tendance à la satire dans le discours éthique.

L'argument, comme on peut le constater assez rapidement, passe donc d'une attitude affective face à la vie affective des êtres humains – ce que l'on pourrait appeler, selon la quatrième partie de *l'Éthique*, la servitude humaine, ou plus simplement, la condition humaine – qui provoque un type de discours, menant finalement à des œuvres chimériques. La tendance à l'utopie, en politique, que l'on trouve chez les philosophes, est parallèle à la tendance vers la satire, qui qualifie, selon Spinoza, le discours des moralistes, et s'accompagne aussi d'une référence à un mythe, celui de l'âge d'or des poètes. Ce que je note, en ce sens, c'est que l'attitude affective pointée dès l'ouverture du *Traité* donne lieu à différentes formes narratives, qui sont pourtant membres d'une même famille.

selon cette édition de ses œuvres. Je noterai toujours la page, puis utiliserai la notation officielle pour spécifier l'ouvrage dans lequel se trouve le passage référé.

⁵ Spinoza, 903 TP 1.1.

⁶ Spinoza, 903 TP 1.1.

⁷ Spinoza, 903 TP 1.1.

Ceci se confirme lorsqu'on se penche sur ce que peut bien être une théorie spinoziste de la narration. Comme Andrea Sangiacomo le montre, la narrativité, chez Spinoza, est une systématisation du désir.⁸ Il entend par là que la narration est la mise en ordre d'images qui répond à l'effort du *conatus* pour persévérer dans l'existence. Pour bien comprendre l'argument, il faut prendre en considération deux éléments de la pensée spinoziste : (a) la logique du *conatus*, et (b) la nature de l'imagination.

Le *conatus* est au cœur de la psychologie spinoziste. Spinoza soutient en effet que l'essence de chaque existant est un effort pour persévérer dans l'existence. Cela vient du fait que l'essence de chaque chose est l'affirmation de ce que la chose est. Chaque chose étant une affirmation de soi, elle ne peut logiquement contenir ce qui pourrait la détruire, ou ce qui nie l'affirmation qu'elle est.⁹ En ce sens, le *conatus* est régi par ce que l'on pourrait appeler un principe du plaisir,¹⁰ c'est-à-dire une logique d'affirmation de tout ce qui procure un sentiment de joie, ou de gain de puissance, accompagné d'une résistance à tout ce qui est au détriment de l'entité considérée.¹¹

En gardant cela en tête, on peut donc mieux comprendre en quoi toute forme narrative, pour Spinoza, est en fait une manière de faire sens du monde selon la logique du *conatus*. Ce qu'on entend par là, c'est que la narrativité est un processus d'organisation sémiologique qui permet à un être de naviguer le monde selon le principe du plaisir. L'image du monde ainsi produite peut donc soit refléter l'idéal d'un individu (comme on le voit, par exemple, dans les différentes histoires d'élection divine), ou peut chercher à

⁸ Andrea Sangiacomo, "La muse bien tempérée: mécanisme affectif et narration chez Spinoza," in *Spinoza et les Arts*, ed. Pierre-François Moreau et al., La philosophie en commun (Paris: L'Harmattan, 2020), 90–106.

⁹ Les lignes précédentes sont un résumé d'une chaîne démonstrative qui ouvre la troisième partie de *l'Éthique*. Voir Spinoza, *Oeuvres complètes*, 726-28 E3p4-7.

¹⁰ « L'Esprit, autant qu'il peut, s'efforce d'imaginer ce qui augmente ou aide la puissance d'agir du Corps »; « Quand l'Esprit imagine les choses qui diminuent ou répriment la puissance d'agir du Corps, il s'efforce, autant qu'il peut, de se souvenir de choses qui excluent leur existence ». Spinoza, 731-32 E3p11-12.

¹¹ Cette logique de l'affirmation et de la résistance est développée avec brio par Laurent Bove dans son œuvre fondamentale sur la philosophie de Spinoza. Bove, *La stratégie du conatus*.

vilipender certaines expériences horribles dans le but d'accroître le sentiment de répulsion à leur égard (on peut ici penser aux récits déshumanisants justifiant l'entreprise coloniale). Dans tous les cas, la narration, pour le dire avec Sangiacomo, est « un ensemble cohérent d'images qui [permettent à l'esprit] de réagir à la variation de sa puissance produite par les causes extérieures autant pour l'augmenter que pour entraver celles qui menacent de la réduire ». ¹² Pour le dire plus simplement, c'est lorsque confronté avec un monde qui manque de sens que l'esprit humain a tendance, chez Spinoza, à en produire un qui, bien qu'imaginaire, correspond à une manière d'appréhender la réalité et à lui donner une teneur affective supportable. ¹³

Ceci se fait avec le support de la théorie de l'imagination que l'on trouve chez Spinoza. L'imagination est le premier degré de la puissance de la pensée. Il consiste en ce que l'on appelle souvent perception, mais ce serait réducteur de penser que l'imagination n'est que perception. En fait, l'imagination fonctionne aux images. Une image est produite lors de la rencontre entre notre corps et un autre corps. L'effet de cette rencontre sur mon corps est une image. Par exemple, lorsque je vois un bâton trempé dans l'eau, il m'apparaît brisé. Le bâton n'est pas réellement brisé, mais l'impact des rayons lumineux

¹² Sangiacomo, « La muse bien tempérée: mécanisme affectif et narration chez Spinoza », 93.

¹³ Il est important de noter ici que cette thèse suppose comme admise la lecture selon laquelle la philosophie de Spinoza ne condamne pas, de manière absolue, l'imagination. De nombreux travaux récents montrent que cette lecture est non seulement possible, mais même essentielle pour bien comprendre la philosophie politique de l'auteur. Cette lecture s'appuie, entre autres, sur le passage suivant de *l'Éthique* :

pour commencer à indiquer ce qu'est l'erreur, je voudrais que vous notiez que les imaginations de l'Esprit, considérées en soi, ne contiennent pas d'erreur, autrement dit, que l'Esprit, s'il se trompe, ce n'est pas parce qu'il imagine, mais c'est seulement en tant qu'on le considère manquer d'une idée qui exclue l'existence des choses qu'il imagine avoir en sa présence. Car si l'Esprit, pendant qu'il imagine avoir en sa présence des choses non existantes, en même temps savait qu'en vérité ces choses n'existent pas, il est sûr qu'il attribuerait cette puissance d'imaginer à une vertu et non à un vice de sa nature; surtout si cette faculté d'imaginer dépendait de sa seule nature, c'est-à-dire [...] si cette faculté qu'a l'Esprit d'imaginer était libre. (Spinoza, Oeuvres complètes, 684 E2p17s.)

Toute la question est donc de savoir ce qu'est cette vertu proprement imaginative. Voir les travaux suivants : Gatens et Lloyd, *Collective imaginings*; Pierre-François Moreau et al., éd., *Spinoza et les arts*, La philosophie en commun (Paris: L'Harmattan, 2020); Vinciguerra, *Spinoza et le signe*.

sur ma rétine produit une telle représentation. Ainsi, l'image, comme le dira Spinoza, en dit plus sur l'état de mon propre corps que sur la nature du corps externe que je rencontre.¹⁴

L'image, toutefois, ne dépend pas explicitement de la présence d'un autre corps. En fait, la présence d'une chose peut être l'effet de l'imagination même. Il faut ici prendre en considération le fait que pour Spinoza, chaque rencontre avec une chose externe laisse une trace dans mon corps.¹⁵ Puisque l'image signifie plus l'état de mon corps que celui d'une chose externe, si une trace se trouve activée par un mouvement spontané de mon corps, alors la chose signifiée par cette trace m'apparaîtra comme présente selon l'expérience subjective que j'en ai fait. C'est ainsi que l'imagination, comme puissance de la pensée, peut réinvoquer le souvenir de choses absentes et les faire apparaître comme présentes.¹⁶

Or, et c'est ici un point crucial, cette re-présentation des images n'est pas photographique. Ce que j'entends par là, c'est que l'imagination n'est pas mimétique. Spinoza indique en effet que les images sont « les affections du Corps humain dont les idées représentent les corps extérieurs en notre présence [...] *quoiqu'elles ne rendent pas les figures des choses* ». ¹⁷ Les images re-présentent sans nécessairement reproduire les figures. C'est cette distance entre l'image et la figure qui est, selon moi, la puissance propre de l'imagination. L'imagination est une puissance qu'a la pensée à pouvoir redessiner le cadre de l'expérience selon la perspective du soi.

Comme le montre brillamment Lorenzo Vinciguerra, les traces et les images qui leur correspondent forment un réseau d'associations. Une image est donc bien rarement

¹⁴ Spinoza, *Oeuvres complètes*, 682 E2p16cor2.

¹⁵ Spinoza, 681 E2p13post5.

¹⁶ Spinoza, 683 E2p17cor.

¹⁷ Spinoza, 684 E2p17sc. Mes italiques. .

seule.¹⁸ Toute image invoque un monde. L'image de traces de sabots dans le sable, nous dit Spinoza, invoque des associations et des significations différentes chez le paysan et chez le soldat.¹⁹ On peut donc comprendre que le *conatus* peut développer une stratégie proprement narrative au niveau de l'imaginaire : il peut investir et forger certaines associations qui peuvent l'aider à s'orienter dans le monde selon le principe du plaisir. En ce sens, c'est la puissance de l'imagination à re-présenter les images sans nécessairement reproduire leur figure, et à les associer selon un principe du plaisir, qui ouvre au *conatus* la possibilité d'une puissance narrative donnant une texture (et une textualité) au monde. L'importance de la théorie, pour mon propos, est que l'imagination affecte directement la manière dont on perçoit notre monde, et que cette perception est toujours à une certaine distance de la véritable figure du monde. Le *conatus* utilise la puissance de l'imagination pour construire le monde en construisant sa propre perspective.

On peut ainsi revenir à la thèse de Sangiacomo sur la narrativité comme systématisation du désir. Elle s'appuie sur un échange de lettres entre Spinoza et Hugo Boxel, dans lequel ce-dernier s'enquiert de l'existence des spectres et autres esprits. Ce qui est d'intérêt dans le cadre de la présente discussion, c'est cette remarque que fait Spinoza :

[C]e désir qu'ont la plupart des hommes de raconter les choses, non pas comme elles le sont en vérité, mais comme ils les désirent, se fait très aisément voir dans les récits de lémures, de spectres, et autres semblables. La principale raison en est, je crois, que, comme les histoires de ce genre n'ont d'autres témoins que leurs narrateurs, leur inventeur peut à son gré ajouter ou enlever les circonstances qui lui semblent le plus commodes, sans crainte qu'on le vienne contredire; et, en particulier, il les forge en sorte de justifier la peur qu'il a conçue des songes et des fantômes, ou même d'étayer son courage, sa foi et son opinion.²⁰

¹⁸ Vinciguerra, *Spinoza et le signe*, 44-56.

¹⁹ Spinoza, *Oeuvres complètes*, 686 E2p18s.

²⁰ Spinoza, 1187 Ep. 52 à Hugo Boxel.

La narrativité apparaît ici comme une stratégie pour forger des associations entre des images. Dû à la distance entre la re-présentation et la figure des choses, un narrateur peut véhiculer un monde avec une cohérence interne à l'aide d'associations forgées. En changeant les circonstances, l'auteur d'un récit 'forge' une connexion entre de multiples images afin de rendre son propre monde palpable. La narrativité entre donc dans la construction d'un monde – et simultanément dans la construction d'une perspective, puisque toute image exprime l'état du sujet. Pour le dire autrement, forger un récit est une manière de se voir dans un monde adapté à nos désirs.

L'analyse de la narrativité est donc symptomatique. Un récit dessine un objet selon l'attitude du narrateur. Si le contenu d'une narration a son importance, il ne faut pas ignorer la forme affective qui teinte celui-ci. On peut tout autant créer un récit dans lequel les fantômes existent comme des protecteurs, que de forger un univers symbolique selon lequel les spectres nous hantent de manière menaçante. Étant donnée la logique affective du *conatus*, ce qui importe avant tout, c'est donc la dimension affective que la narration construit. Pour reprendre l'exemple des fantômes, dans un cadre où les expériences attribuées au monde spectral sont positives, on aura tendance à rechercher de telles manifestations. Au contraire, si les spectres ne se font connaître que selon la hantise, alors on ajustera nos comportements pour éviter d'avoir une visite spectrale.

Une théorie spinoziste de la narrativité classe et différencie les genres narratifs selon la structure affective en jeu.²¹ Tout dépendant de la relation affective avec un certain objet,

²¹ Sangiacomo arrive à une lecture légèrement différente, quoiqu'assez proche, de celle proposée ici. Dans son article, il différencie entre la narration superstitieuse, politique, scientifique, et philosophique. Dans le tableau synoptique qu'il offre en accompagnement, Sangiacomo classe les formes narratives selon le désir, la stratégie, l'affect produit, et l'ontologie du modèle impliqué par la forme narrative. On remarque assez rapidement que les deux formes 'positives' de la narration (i.e. scientifique et philosophique) partagent un même statut ontologique (la possibilité), ce qui semble être au cœur de la distinction entre les formes narratives qui encouragent l'impuissance et celles qui cultivent la puissance. Voir Sangiacomo, « La muse bien tempérée: mécanisme affectif et narration chez Spinoza », 106.

les associations seront différentes. J'estime ainsi que les différents genres narratifs visés dans la critique d'ouverture du *Traité politique* doivent partager une structure affective similaire. La famille narrative, si on veut bien l'appeler ainsi, constituée par la satire, l'utopie et le mythe de l'âge d'or, est symptomatique d'un même désir vis-à-vis le social, qui s'exprime selon thèmes différents.

La ressemblance entre les différents genres narratifs à l'étude vient du fait qu'ils sont des discours à teneur critique portant sur la société et la nature humaine. En d'autres mots, ce sont des récits qui peignent une image de la sociabilité qui dépend d'une stratégie critique – de résistance – du *conatus* face à la réalité. Néanmoins, il reste qu'il y a des différences notables qu'il importe de souligner, tout en insistant sur ce qui est typique de la famille narrative critiquée. C'est ce que je ferai dans les prochaines sections de ma présentation.

L'âge d'or : abondance pré-politique.

Il est déjà facile d'expliquer en quoi Spinoza refuse les narrations qui font état d'un âge d'or. On peut même aller jusqu'à dire que jusqu'à présent, la majorité des études sur la philosophie politique de Spinoza aborde la question de la critique de l'utopie sous cet angle.

Comme le souligne Pierre-François Moreau dans *Le récit utopique : droit naturel et roman de l'état*, l'âge d'or correspond moins à un genre narratif précis, et plus à un thème récurrent dans une certaine tradition littéraire.²² Il est donc moins question ici d'une forme que d'un contenu récurrent. Le mythe de l'âge d'or est décrit, selon ses diverses itérations, comme une époque immémoriale où l'être humain vivait dans un état naturel et pur. C'est un rêve pastoral, où la nature est abondante, comme au Pays de Cocagne.

²² Pierre-François Moreau, *Le récit utopique: droit naturel et roman de l'Etat*, 1re éd, Pratiques théoriques (Paris: Presses universitaires de France, 1982), 32.

Socialement, c'est un état nécessairement apolitique, ou plutôt pré-politique, puisqu'en l'absence de vices ou de conflits liés à la répartition des ressources, il n'y avait aucunement besoin d'une structure d'autorité pour s'assurer de la concorde entre les individus.

Selon la bibliothèque de Spinoza, ainsi que selon les références dont il fait habituellement usage, on peut estimer que l'âge d'or visé dans la critique spinoziste est celui de l'univers d'Ovide.²³ Alors que chez Hésiode, précise Moreau, l'âge d'or était un âge d'abondance, avec Ovide, on retrouve une époque révolue dans laquelle l'univers social humain est spontanément sans conflits. C'est un âge qui se définit négativement, c'est-à-dire par la soustraction des maux (naturels ou sociaux) actuels.²⁴

On retrouve une telle figure, par exemple, dans la manière dont Spinoza considère une société de sages qui vivraient parfaitement sous la conduite de la raison. « Maintenant, si les hommes eussent été constitués par la nature de telle sorte qu'ils ne désirent rien que ce qu'indique la vraie raison, la société n'aurait assurément besoin d'aucune loi, mais il serait absolument suffisant de dispenser aux hommes des enseignements moraux pour que, d'eux-mêmes, d'une âme entière et libre, ils fassent ce qui est véritablement utile. Cependant, il en va avec la nature humaine d'une constitution toute différente ».²⁵ Cet état spontanément harmonieux et rationnel est souvent considéré comme étant le signe même de l'utopisme. On peut penser ici à ce qu'en dit Alexandre Matheron, lorsqu'il considère que la critique de l'utopie est en fait la critique d'une telle société de philosophes.²⁶ C'est en effet à un tel état que Spinoza réfère dans le *Traité politique* lorsqu'il

²³ Spinoza fait en effet référence à Ovide à quelques reprises dans son œuvre. C'est aussi à Ovide que l'on doit la formule qui pourrait être dite qualifier le problème éthique chez Spinoza : *video meliora proboque, deteriora sequor*, ou « je vois le meilleur, et fait le pire ». Voir Spinoza, *Oeuvres complètes* E3p2s, E3p31cor, E4praef, E4p17s, TTP VII (p. 454).

²⁴ Moreau, *Le récit utopique*, 30-31.

²⁵ Spinoza, *Oeuvres complètes*, 412 TTP 5.

²⁶ Alexandre Matheron, « Spinoza et la décomposition de la politique thomiste: machiavélisme et utopie. », dans *Etudes sur Spinoza et les philosophies de l'âge classique*, La croisée des chemins (Lyon: ENS, 2011), 81-111.

attaque plus spécifiquement les philosophes qui « se persuadent que l'on peut induire la multitude, ou ceux que divisent les affaires publiques, à vivre selon le seul précepte de la raison ». ²⁷ Toujours selon Matheron, c'est cette attitude qui est visée par les remarques de Spinoza sur la pensée politique des philosophes qui ne serait réalisable qu'en Utopie.

Une telle lecture est sans contredit plausible. En fait, elle se concentre parfaitement sur les présupposés théoriques de l'idéalisme des philosophes politiques, et sur la distance que de telles théories entretiennent avec la pratique politique. Les philosophes qui voient l'objectif de la politique comme étant la production d'un âge d'or sont coincés dans un paradoxe : la cité qui serait capable de produire une population qui vivrait seulement selon les préceptes de la raison n'aurait pu lieu d'être. En effet, Spinoza soutient que c'est la vie affective et ses fluctuations qui justifie l'existence de la politique. Une politique qui serait capable de mettre fin aux conflits qui naissent des affects mettrait ainsi fin, par le fait même, à la raison d'être de la politique. ²⁸

Or, si la lecture de Matheron fonctionne, il faut dire qu'elle s'applique surtout au mythe de l'âge d'or. En tant que narration, un tel mythe cultive un désir envers une manière d'être qui serait perdue dans le brouillard du déclin. L'état actuel de l'humanité – un état forcément régit par des lois, et donc par une structure autoritaire – n'est qu'un déclin, qu'un état vicié, qu'il faut corriger. C'est un désir de la fin de la politique – et c'est la structure même de ce désir qui me fait prendre une direction différente que celle empruntée par Matheron. Plus spécifiquement, je soutiens que le mythe de l'âge d'or diffère affectivement de la fiction utopique en ce qui concerne la politique. C'est ce que je montrerai plus tard, en insistant sur la nature profondément politique du discours utopique.

²⁷ Spinoza, *Oeuvres complètes*, 905 TP 1.5.

²⁸ Matheron, « Spinoza et la décomposition », 92-93.

Le mythe de l'âge d'or est nourri par ce que Spinoza appelle *contemptus*, traduit par « mépris », « mésestime », ou « méconnaissance »,²⁹ et qu'il définit ainsi : « La Méconnaissance est l'imagination d'une chose qui touche si peu l'Esprit que l'Esprit, sous l'effet de la présence de la chose, est plus porté à imaginer ce qui ne se trouve pas dans la chose que ce qui s'y trouve ».³⁰ L'image de l'humanité révolue de l'âge d'or advient par une méconnaissance de l'humanité réelle. Elle est symptomatique d'une haine pour la vérité qui est si forte qu'elle fait en sorte qu'un individu est enclin à seulement imaginer ce qui manque à l'objet présent. Les récits de l'âge d'or expriment un amour pour une image – l'humanité révolue –, amour qui existe seulement à travers la haine de l'humanité actuelle, à laquelle il faut soustraire tout ce qui nous déplaît. Le désir de la fin de la politique peut se décrire comme étant une haine de la politique. La politique apparaît ainsi comme une chose associée à une image déchue de l'être humain. Une telle pensée est donc portée à penser ce qui n'est pas présent – une société pré-politique – en contemplant la réalité qui se trouve devant elle. Elle nous conte que la politique est un mal, une insignifiance à éliminer; que l'animal politique d'Aristote est l'humain de la chute.

La satire : pastiche et critique.

La satire, de son côté, n'a pas besoin d'une référence à un âge révolu pour exprimer sa haine. Le satiriste est au contraire plongé dans son présent, dans la condition à laquelle il a immédiatement affaire. On peut ici penser à ce que disait Juvénal : il faut suspendre son jugement et porter attention au véritable comportements des êtres humains.³¹ N'est-ce pas là un écho de ce que Spinoza lui-même critique des différents genres narratifs, c'est-à-dire

²⁹ Voir à ce sujet la longue notice de Bernard Pautrat dans Spinoza, *Oeuvres complètes*, n.23 1666-1667.

³⁰ Spinoza, 776 E3Def.Aff.5.

³¹ Paraphrasé dans W. Scott Blanchard, « Renaissance Prose Satire: Italy and England », dans *A companion to satire*, éd. par Ruben Quintero, Blackwell companions to literature and culture 46 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2007), 135.

que ceux-ci portent sur une nature humaine idéale qui n'existe nulle part? Est-ce que Spinoza ne manquerait pas ici la proximité qui existe entre son propre réalisme, et celui de la satire?

On sait que la satire connaît une véritable floraison vers la fin de la Renaissance. Le genre littéraire devient un véhicule pour la critique du scolasticisme, ainsi que des mœurs religieuses de l'époque, tout en revendiquant une liberté d'expression radicale. Ceci accompagne donc la même critique qui est caractéristique de l'attitude moderne, critique, par exemple, que l'on retrouvera dans le *Discours de la méthode* de Descartes, ou même dans les nombreuses remarques contre le scolasticisme que fera Malebranche. On ne peut qu'être surpris ici de ce que Spinoza partage avec un genre qu'il critique pourtant avec véhémence!

La reprise du genre, il faut le noter, poursuit la tradition satirique de l'Antiquité, surtout la satire romaine. En effet, la satire s'inspire de la fonction des poètes comiques de la Grèce antique, tout en empruntant des thèmes familiers aux philosophes cyniques de l'époque. L'auteur comique était alors considéré comme un enseignant, un *didaskaloi*. Son enseignement? Apprendre à la cité à rire d'elle-même.³² Ce rire avait une fonction critique et pédagogique qui est récupérée dans la satire moderne. À travers un jeu de pastiches et d'imitations de discours savants, la prose satirique est le lieu d'une ambivalence politique. À la fois critique des traditions vieillottes et des innovations proprement modernes, l'auteur satirique cherche à démasquer l'hypocrisie et les mensonges qui se cachent sous nos prétentions vertueuses. W. Scott Blanchard y verra même l'ancêtre de l'entreprise journalistique qui se développe dans la modernité tardive.³³ Le genre satirique prétend ainsi approcher la réalité sans les lunettes

³² Catherine Keane, « Defining the Art of Blame: Classical Satire », dans *A companion to satire*, éd. par Ruben Quintero, Blackwell companions to literature and culture 46 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2007), 37.

³³ Blanchard, « Renaissance Prose Satire: Italy and England », 135.

idéologiques qui nous masquent les véritables mécanismes régissant nos vies. L'auteur d'une satire, comme le souligne Blanchard, est une figure d'opposition qui critique, de manière autonome, les institutions et les valeurs de sa société.³⁴

En ce sens, il devient difficile de comprendre en quoi Spinoza s'oppose au réalisme (parfois obscène) qui caractérise l'approche satirique. Si l'âge d'or des poètes signifie une humanité idéale et à jamais perdue qui ne peut se concevoir que de manière soustractive, la satire considère l'humanité telle quelle est réellement – échappant ainsi à l'épithète d'attitude idéaliste.

Pour mieux comprendre la position de Spinoza, il faut se pencher plus précisément sur la textualité de la critique qu'il fait. En portant attention au vocabulaire de la critique spinoziste, on constate rapidement que Spinoza entre dans un véritable dialogue avec les principes mêmes de la forme satirique. On retrouve en effet le registre stylistique de la satire sous la plume du philosophe : les philosophes « rient » (*ridere*), « pleurent » (*flere*), « blâment » (*carpere*), « maudissent » (*detestari*) les affects; mais ils « savent louer de mille manières » (*multis modis laudare*) une nature humaine inexistante. Si, comme je l'ai déjà montré, on comprend aisément comment la nature humaine de l'âge d'or est le produit d'un affect de méconnaissance, c'est aussi dans le registre affectif qu'on trouve la forme satirique. En effet, le genre satirique se remarque à son utilisation rhétorique de la louange et du blâme – deux affects qui se retrouvent chez Spinoza en tant qu'amour de la vertu et haine de l'impuissance humaine.³⁵ Or, si le satiriste cherche à montrer que toute vertu est un masque, un mensonge, alors la louange même ne peut qu'être ironique, un blâme caché. On parle, avec les satiristes classiques, d'un « art du blâme »,³⁶ et comme le

³⁴ Blanchard, 127.

³⁵ « Quant à la louange et au blâme, ce sont des affects de joie et de tristesse qu'accompagne l'idée de vertu ou d'impuissance humaine comme cause ». Spinoza, *Oeuvres complètes*, 915 TP II.24.

³⁶ Keane, « Defining the Art of Blame: Classical Satire ».

montre habilement Blanchard, la satire humaniste caractéristique de la renaissance imite l'oraison épideictique, comme en témoigne l'*Éloge de la folie* d'Érasme.³⁷

Ainsi donc, on peut mieux comprendre la critique que fait Spinoza en soulignant que le vocabulaire affectif qui qualifie l'attitude des philosophes envers la vie affective décrit l'attitude de l'auteur satirique. Ce qui est mis de l'avant, c'est une réprimande moqueuse qui cherche à éduquer à travers des éloges ironiques et des blâmes virulents. On retrouve ainsi des oraisons (*encomia*) et des 'anatomies' (pastiches des analyses encyclopédiques). La critique satirique porte donc autant sur le contenu (les mœurs visées) que sur le contenant (la forme intellectuelle pastichée). Cela en vient donc à représenter une haine pour les prétentions de l'intellect humain.

Il faut bien saisir ici l'aspect polémique de la critique spinoziste. Polémique, surtout, parce que la moquerie est revendiquée par une certaine tendance humaniste comme étant un outil moral adéquat. Descartes lui-même, par exemple, insiste sur cette dimension pédagogique de la moquerie. Il écrit ce qui suit dans *Les passions de l'âme* :

*Pour ce qui est de la raillerie modeste, qui reprend utilement les vices en les faisant paraître ridicules, sans toutefois qu'on en rie soi-même ni qu'on témoigne aucune haine contre les personnes, elle n'est pas une passion, mais une qualité d'honnête homme, laquelle fait paraître la gaieté de son humeur et la tranquillité de son âme, qui sont des marques de vertu, et souvent aussi l'adresse de son esprit, en ce qu'il sait donner une apparence agréable aux choses dont il se moque.*³⁸

Descartes souligne que l'adresse d'esprit en jeu dans la raillerie est une qualité vertueuse. Il y a une reprise 'utile' des vices lorsqu'on leur donne une apparence risible, ridicule. Le rire, pour Descartes, accompagne la joie qui naît d'une certaine haine. Il entend par là que lorsque nous sommes témoins d'un certain malheur, mais que nous estimons que la personne faisant l'expérience dudit malheur le mérite, alors nous éprouvons une certaine

³⁷ Blanchard, « Renaissance Prose Satire: Italy and England », 121.

³⁸ René Descartes, *Les passions de l'âme*, éd. par Samuel Sylvestre de Sacy (France: Gallimard, 1969), art. 180.

joie.³⁹ Le rire, il faut le noter, naît avant tout de l'effet de surprise.⁴⁰ Par exemple, il est drôle de voir une personne prétentieuse se faire corriger par un enfant, puisque l'événement est à la fois surprenant, et mérité. Rire, dans cette situation, agit comme une leçon d'humilité. De même, lorsqu'on tourne une expérience honteuse en ridicule, on montre, comme le souligne Descartes, notre tranquillité face au malheur.

On trouve aussi dans la formulation de Descartes cette particularité bien importante : la raillerie modeste n'est pas une manière d'humilier une personne précise. L'auteur de la raillerie ne rit pas soi-même, et n'éprouve aucune haine pour la personne visée. Ceci me porte à croire que dans le contexte cartésien, un tel comportement vise, à travers une expérience personnelle, quelque chose de plus large. On se moque non pas d'une personne, mais bien d'un genre de situation – et on le fait avec une certaine prétention à l'objectivité. Dans les mots de Spinoza que l'on trouve dans l'ouverture du *Traité politique*, on ne se moque pas des gens, mais bien des affects et de leurs conséquences. De même, la satire vise moins à ridiculiser des personnes précises, et plus à moquer des types sociaux.

Or, il faut ici nuancer légèrement le propos, puisque je soutiens que la critique que Spinoza fait de la satire ne porte pas sur le rire en particulier, mais plutôt sur la fonction moralisatrice de la moquerie. En effet, Spinoza est loin d'être un philosophe pince-sans-rire. On retrouve dans l'*Éthique*, par exemple, la remarque selon laquelle le rire serait une « pure Joie », et qu'il y a une grande différence entre la moquerie et la plaisanterie.⁴¹ De même, on sait que Spinoza lisait de nombreux auteurs comiques, et possédaient même les écrits satiriques de Lucien de Samosate et de Pétrone.⁴² Le spinozisme est donc loin d'être une philosophie amère et fermée à la rigolade. Tout de même, il semblerait que le

³⁹ Descartes, arts. 62, 178.

⁴⁰ Descartes, art. 126.

⁴¹ Spinoza, *Oeuvres complètes*, 831 E4p45s.

⁴² Spinoza, 1356-57.

philosophe refuse l'idée selon laquelle la moquerie serait une approche appropriée pour le discours moral.

Je propose donc de lire la critique que Spinoza fait de la satire comme une critique de l'essence affective du genre et des associations d'images produites par celle-ci. Ce que le satiriste fait, c'est produire un discours moqueur qui, de par une imitation ironique des discours intellectuels de l'époque, se permet une liberté d'expression quasi-infinie.⁴³ L'essence de la satire est donc aussi une certaine haine de l'humanité : c'est la joie prise à la découverte de l'hypocrisie des intellectuels et des vertueux. Le rire satirique, un rire né de l'adresse et de la surprise que nous éprouvons en lisant les descriptions rocambolesques des auteurs satiristes, est un rire qui se nourrit à la joie que nous éprouvons de voir les masques tomber. En ce sens, les spécialistes du genre ont bien raison de dire que la satire agit, à la renaissance, comme une manière d'humilier (au sens chrétien) les élites. Que ce soit donc à travers l'imitation ironique des discours moralistes et académiques, ou à travers les nombreuses moqueries que l'on trouve dans ces œuvres, le genre satirique dessine une image haïssable de la condition humaine. Cette haine, toutefois, s'exprime sous la forme d'une joie prise au malheur des vaniteux. Le rire satirique est donc symptomatique d'un plaisir pris au malheur des autres, un plaisir qui a effectivement une portée critique, mais qui, pour Spinoza, ne peut prétendre être un discours moralisateur ou révélateur de vérité. C'est donc moins pour son contenu, et plus pour sa forme affective, que la satire se trouve critiquée. La stratégie satirique – qui passe par l'ironie et la moquerie – c'est là où le bât blesse. C'est la création d'un réseau de signes qui ne peuvent pointer que vers l'impuissance humaine – une image de l'humanité comme fondamentalement médiocre.

⁴³ On notera que c'est aussi un thème central de la philosophie politique de Spinoza, ce qui illustre, une fois de plus, l'étrange proximité entre le ton spinoziste et les intentions satiriques.

L'utopie : appareil étatique et cause politique de la vertu.

Nous ne sommes pas encore arrivés au bout de notre enquête. Il reste une question importante dans cette discussion des genres narratifs critiqués dans l'ouverture du *Traité politique* : comment l'utopie se distingue-t-elle des autres 'membres' de sa 'famille'? On peut déjà noter, avec Moreau, que si l'âge d'or est un rêve pastoral, l'utopie est un rêve de technicien.⁴⁴ En effet, le mythe, comme on a pu le constater, cultive l'idée d'une nature spontanément bonne et sociable. L'utopie, au contraire, considère que le rôle de l'état est de former cette nature. L'état devient ainsi un appareil technique, un appareil de capture comme le diront plus tard Deleuze et Guattari,⁴⁵ qui forme le citoyen vertueux. Les deux thèmes centraux de l'âge d'or – c'est-à-dire l'abondance de la nature et la vertu spontanée des êtres humains – n'exigent aucune manipulation, aucun artifice humain. On l'obtient, on s'en rappelle, par soustraction. L'état utopique, lui, demande une configuration étatique qui produit la vertu, tout en instituant l'abondance (en prévenant l'accumulation privée). On l'obtient non pas en enlevant, mais en utilisant la machine étatique. En ce sens, l'utopie exprime un certain amour d'une image de la politique – l'amour de son efficace.

Comme le dit si bien Blanchard, l'utopie questionne la naturalité des mœurs et des habitudes sociales.⁴⁶ C'est en ce sens que l'utopie est un genre proprement moderne : l'état apparaît moins comme une extension d'une sociabilité naturelle, et plus comme une machinerie qui fabrique le vivre ensemble. *Utopia* de Thomas More, le texte fondateur du genre littéraire, montre à travers sa description des institutions étatiques de l'île d'Utopie qu'en effet la vertu, loin d'être naturelle, est un effet de l'appareil d'état. Alors que More vit dans une Angleterre en pleine transformation de par le phénomène d'*enclosure*, qui

⁴⁴ Moreau, *Le récit utopique*, 32-33.

⁴⁵ Le « Traité de nomadologie », in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Collection « Critique », t. 2 (Paris: Éditions de minuit, 1980), 434-591.

⁴⁶ Blanchard, « Renaissance Prose Satire: Italy and England », 128-29.

institue les fondements de la propriété privée du système capitaliste,⁴⁷ il insiste sur le fait que la propriété privée n'est pas une chose naturelle, mais bien un construit social qui peut être facilement retiré avec l'aide d'un état bien conçu. Il construit, en d'autres mots, de nouvelles associations qui mettent l'état au centre de tout vice ou vertu. En ce sens, le genre utopique est proprement politique au sens moderne du terme : c'est l'état qui est le protagoniste central.⁴⁸ L'utopie se distingue donc assez clairement de la perspective pré-politique et spontanéiste des poètes de l'âge d'or.

On peut se demander, toutefois, si l'utopie n'est pas qu'un dérivé de la satire. On sait, par exemple, que More invente des noms ridicules dans *Utopia* afin d'augmenter le côté humoristique de son récit. De plus, on retrouve dans le livre 1 de l'œuvre une critique virulente de l'Angleterre de l'époque, avec ses mœurs de courtiers et ses déboires monarchiques, critique qui prend la forme d'un dialogue rappelant les satires de Lucien de Samosate.⁴⁹ Finalement, on ne peut ignorer la convergence des deux genres vers les fictions écrites comme des récits de voyage, un choix narratif permettant à l'auteur de critiquer et commenter de manière indirecte sur sa propre société.⁵⁰

⁴⁷ Ceci est démontré de manière extensive dans Christopher Kendrick, « More's Utopia and Uneven Development », *boundary 2* 13, n° 2/3 (1985): 233-66.

⁴⁸ On trouve une confirmation de cette nature profondément politique du genre utopique dans les bibliothèques de l'époque moderne. Voir par exemple la place de l'utopie chez Gabriel Naudé et Friedrich Gladov, *Gabrielis Navdāei, Parisini, Bibliographia politica & Areana status, cum notis observationibus literario-criticis, quāe auctorem partim illustrant, partim suppleant, partim corrigunt. Praemissa pracl'atione apologetica; in qua Naudāeus à variis liberatur imputationibus*. (Halāe: typis Salfeldianis, 1712), <https://catalog.hathitrust.org/Record/001766860>; Charles Sorel, *La bibliotheqve françoise* (Paris: Par la Compagnie des librairies du Palais, 1667), <https://catalog.hathitrust.org/Record/001169444>.

⁴⁹ W. Scott Blanchard soutient que le narrateur du voyage en Utopie, Raphael Hythloday, serait un personnage inspiré par le Ménippe de Lucien, ainsi que Diogène le cynique. Voir Blanchard, « Renaissance Prose Satire: Italy and England », 128.

⁵⁰ Pour une analyse éclairée du discours indirect dans l'œuvre de More, voir Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, 2. éd. rev (Paris: Sens & Tonka, 2016). Pour une analyse de l'importance du récit de voyage dans la textualité utopique, voir Francisco Fernández Buey, « Utopia and Natural Illusions », dans *Political uses of Utopia: new marxist, anarchist, and radical democratic perspectives*, éd. par S. D. Chrostowska et James D. Ingram, *New directions in critical theory* (New York: Columbia University Press, 2016), 80-113.

Et pourtant, il semble un peu réducteur d'identifier l'utopie avec la satire. L'utopie ne fait pas que critiquer : elle élabore une machine étatique qui vient palier aux vices humains. L'utopisme est une solution proprement politique aux problèmes soulevés par la critique satirique. On peut donc dire que l'utopie va plus loin que la satire : alors que cette-dernière cherche à démasquer la véritable nature humaine qui serait cachée sous les prétentions des philosophes et la vanité morale, l'utopie cherche plutôt à modifier cette nature humaine avec l'aide de la politique. On peut même aller plus loin, et lire dans la formulation même de Spinoza cette distinction politique de l'utopie : là où la satire participe d'un discours moqueur et moralisateur, l'utopie est un récit proprement politique, et qui décrit même la morale comme un produit de l'état. C'est en ce sens que les satiristes prétendent écrire une éthique, et les utopistes une politique.

Là où le réalisme satirique s'approche du réalisme d'un Machiavel qui insistait que la politique doive justement jouer un jeu de dissimulation et de ruse, l'élan utopique cherche à contrer cette vérité du machiavélisme pour proposer une politique qui viendrait justement étouffer la supposée méchanceté naturelle du genre humain.⁵¹ Pour le dire simplement, l'utopie diffère de la satire en tant qu'elle offre une manière de fabriquer une nature humaine complètement autre. Là où la satire démasque, l'utopie fabrique.⁵²

⁵¹ C'est l'intuition d'Alexandre Matheron, qui voit l'utopie comme une réfutation de la conjoncture machiavélique. Pour Matheron, ce que l'œuvre de More souligne, c'est que la véritable alternative politique, réside entre Machiavel et l'Utopie. Voir Matheron, « Spinoza et la décomposition », 107. De manière similaire, Miguel Abensour soutient que le texte de More est un 'Contre-Hobbes', c'est-à-dire une réfutation de la thèse selon laquelle *homo homini lupus*. Voir Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, 58-60.

⁵² Cette différence est centrale à la thèse de Moreau : « L'objet de la critique satirique se résoud [*sic*] en un fourmillement de scandales, sans qu'ils soient jamais reliés à une essence saisie au niveau de la réalité sociale : la satire qui prétend révéler les dessous et les coulisses de chaque affaire humaine [...] n'imagine pas qu'il puisse y avoir une 'clef' générale de l'ensemble des phénomènes sociaux [...]. Le texte de More au contraire, s'il puise dans l'arsenal traditionnel [...] est animé d'un mouvement tout différent : il ne nomme les abus que pour les inscrire dans un système causal où ils prennent sens, il les fait apparaître non comme des vices inhérents à la nature humaine, mais comme les effets multiples d'un fait unique dégagé par le raisonnement, et qui a valeur d'explication pour l'ensemble de la Cité. Sa critique est un effort démonstratif, qui tend à remonter de causes en causes ». Moreau, *Le récit utopique*, 14-15.

Cette fabrication, toutefois, carbure aussi à la haine. Si l'état doit forger une nouvelle humanité, c'est parce que l'humanité actuelle est jugée indigne de considération. La réponse de l'utopiste au moment machiavélien – le moment qui définit la politique comme devant s'adapter à ce qui est considéré comme une nature humaine inhéremment méchante – est celle d'une rupture.⁵³ La rupture utopique emprunte certains éléments de la rhétorique satirique, sans toutefois se contenter de critiquer. On peut dire, en fait, que si la satire est alimentée par une joie prise aux malheurs des autres, l'utopie est une joie prise à l'idée d'une fabrication du genre humain, au détriment des humains tels qu'ils existent réellement. Par exemple, l'inspiration que les auteurs utopiques vont tirer des récits de voyage et de la découverte du Nouveau Monde peut être décrite comme un amour de l'exotique. Un tel désir implique un certain dégoût avec le familier. Il tombe facilement dans ce que Spinoza qualifie comme étant un amour admiratif chez les êtres humains, un amour fixatif, obsessif, qui bloque le processus de la pensée. L'amour de l'altérité découverte, qui s'exprime dans la forme narrative des récits de voyage, cultive une forme d'admiration, ce qui, dans les mots de Pascal Sévérac, n'est rien d'autre qu'une obsession qui bloque toute manière de faire l'expérience de la réalité vécue.⁵⁴

En tant que narration, l'utopie est symptomatique d'un désir d'une politique radicalement autre, et ce désir est cultivé par la mise en place d'éléments narratifs surprenants de par leur étrangeté.⁵⁵ Ceci suppose un désir de modifier, au point de créer

⁵³ C'est ce qui est, entre autres, au cœur de la lecture qu'offre Laurent Bove au sujet de la critique spinoziste de l'utopisme. En effet, pour Bove, le problème de l'utopie c'est la rupture qui est au fondement de son existence. On peut penser ici au geste d'Utopus, fondateur du royaume d'Utopie, qui créa une séparation entre son royaume et le continent en creusant un canal. L'artifice humain au cœur de l'utopie est donc ressenti jusque dans la configuration géographique du royaume. Pour Bove, cette rupture radicale contredit la relation à l'histoire et à l'expérience qui est au cœur de la philosophie politique de Spinoza. Voir Bove, *La stratégie du conatus*, 214.

⁵⁴ Pascal Sévérac, « Passivité et désir d'activité chez Spinoza », dans *Spinoza et les affects*, éd. par Fabienne Brugère et Pierre-François Moreau, Groupe de recherches spinozistes/Travaux et documents, No.7 (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998), 39-54.

⁵⁵ C'est un argument important de l'analyse de Fernández Buey, qui montre comment l'exotisme utopique est en fait le médium d'une satisfaction de ses propres désirs. Voir Fernández Buey, « Utopia and Natural

de toutes pièces, une humanité nouvelle. En ce sens, au lieu de considérer les affects humains comme étant des conséquences d'une nature humaine, l'utopisme crée une histoire selon laquelle les vices ne sont que des conséquences d'une machine mal organisée, privant à la fois l'humanité d'une véritable compréhension de sa condition, ainsi que d'un désir de mieux se connaître affectivement. En effet, pourquoi comprendre les affects, si on peut tout simplement les effacer et les contrôler via l'appareil étatique? L'utopie regarde la nature humaine comme une matière plastique que le politique peut modifier à sa guise. La haine de l'humanité qui est au cœur de l'utopisme s'exprime donc en tant que ce que Spinoza appelle la fierté, un amour-propre démesuré qui cultive une fausse image de soi, au détriment de la réalité.⁵⁶

C'est cet élément de fierté qui me semble être la clé de voûte de l'édifice utopique, son principe narratif organisationnel. En effet, ce que le discours utopique déclare, c'est que laisser la politique aux politiques ne peut que mener à un état social vicié. C'est le philosophe, ou le sage, qui doit en fait diriger la société en fabriquant des institutions qui peuvent réellement produire la vertu.⁵⁷ L'admiration provoquée et soutenue par l'amour de l'exotisme et de l'étrange agit comme un accélérateur affectif.⁵⁸ Ce que j'entends par là, c'est que la fierté utopique, l'expression d'un désir de contrôle sur la vie affective, est

Illusions ». On peut aussi consulter l'importance de la narrativité de voyage dans le discours utopique dans le texte important de Koselleck, voir Reinhart Koselleck, « 5. The Temporalization of Utopia », dans *The Practice of Conceptual History*, trad. par Todd Samuel Presner (Stanford University Press, 2022), 84-99, <https://doi.org/10.1515/9781503619104-007>.

⁵⁶ Spinoza, *Oeuvres complètes*, 838 E4p55-56.

⁵⁷ Notons, en ce sens, les similarités entre les utopies de Francis Bacon et Tommaso Campanella. Francis Bacon, « New Atlantis », dans *Utopia*, éd. par Susan Bruce, Reissued ed, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford Univ. Press, 2008), 149-86; Tommaso Campanella, « La Cité du Soleil », dans *Oeuvres choisies de Campanella : précédées d'une notice par Madame Louise Colet*, trad. par Jules Rosset (Paris: Lavigne, 1844), 157-232, <https://link.gale.com/apps/doc/U0106429609/MOME?sid=bookmark-MOME&xid=b2b87553&pg=166>.

⁵⁸ Je dois cette intuition au texte de Michael Rosenthal sur la critique des miracles dans le TTP. Voir Michael A. Rosenthal, « Miracles, wonder, and the state in Spinoza's Theological-Political Treatise », dans *Spinoza's « theological-political treatise »: a critical guide*, éd. par Yitzhak Y. Melamed et Michael A. Rosenthal, Cambridge critical guides (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2010), 231-49.

entretenu par un amour-propre s'articulant dans une image exotique et fantastique de soi-même. Comme le dit si bien More par la bouche de son personnage homonyme dans *Utopia*, ce qui est familier, ce sont les monstres. Les citoyens bien formés, eux, sont l'objet d'un amour admiratif.⁵⁹ On peut donc facilement comprendre que le fondateur d'une société utopique – Utopus ou Solomona – doit bien être objet d'un amour encore plus grand, plus puissant, complètement obsessif. Un tel amour exprime une haine des monstres, une joie à voir la politique écraser les vices et les affects tristes.

Cet amour, par contre, n'est pas autre chose qu'un amour démesuré de soi-même.⁶⁰ L'utopie peut sembler décrire une société radicalement autre, mais on peut facilement voir comment le désir utopique tel qu'il s'exprime à l'époque de Spinoza est réellement le désir d'accomplir les rêves de l'humanisme moderne. La figure de l'Autre n'est donc qu'une dissimulation, qu'un miroir déformant qui nous permet de s'imaginer puissant et vertueux.⁶¹ C'est là, je constate, l'unicité du genre utopique : la fierté, l'amour-propre démesuré, qui s'exprime narrativement à travers la fabrication d'un ordre social nouveau. Si c'est la machine étatique qui est au cœur de l'utopisme, il faut néanmoins comprendre que cette machine est symptomatique d'une prétention à pouvoir maîtriser, contrôler, et produire une humanité parfaite.⁶² L'utopie est le récit de l'amour-propre politique.

⁵⁹ Thomas More, *Utopia*, éd. par George M. Logan, trad. par Robert Merrihew Adams, Third edition, Cambridge Texts in the History of Political Thought (Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016), 12.

⁶⁰ On peut ici noter comment ma lecture de la critique spinoziste entre en discussion avec ce qu'Ernst Bloch dira lui-même – de manière laudative – de l'utopie. Pour Bloch, l'utopisme est l'expression d'un désir de se rencontrer soi-même, de ne plus être obscur à soi-même. En ce sens, l'utopie serait une tentative de se comprendre d'une manière différente que celle que nous offre la perspective scientifique. Bien que Spinoza soit critique, le dialogue possible reste fort intéressant. Voir Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, trad. par Anthony A. Nassar, Meridian (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2000).

⁶¹ Fernández Buey, « Utopia and Natural Illusions ».

⁶² Ceci serait l'objet d'une discussion différente, mais on pourrait aller voir comment les références constantes à Platon dans le texte de More ne sont pas symptomatiques d'une compréhension de la cité comme une analyse macroscopique de l'individu humain. En ce sens, si la machine étatique utopique prétend pouvoir contrôler la vie affective humaine, elle ne serait que l'expression d'une vision de l'individu humain comme capable d'un contrôle similaire.

Conclusion : trois expressions haineuses.

Ce que l'on constate, c'est que pour chaque membre de la famille narrative que Spinoza identifie avec la politique des philosophes, on trouve une relation négative face à la nature humaine telle que nous la montre l'expérience.

Du côté du mythe ovidien de l'âge d'or, l'humanité actuelle n'est que la perversion d'une humanité originelle, que l'on ne peut penser que par soustraction. L'âge d'or est le thème d'une narration de la méconnaissance.

Du côté de la satire, la vanité humaine est constamment démasquée à travers un jeu de louanges et de blâmes qui vient dépeindre la nature humaine comme fondamentalement viciée. La satire, sans grande surprise, est donc la narrativité de la moquerie, d'une joie prise à même la haine que nous portons envers les élites.

Du côté de l'utopie, l'humanité est pervertie par un ordre politique lui-même perverti; il importe donc de changer l'ordre politique afin de changer les effets vicieux. Le récit utopique ne peut pas être dit retrouver l'humanité disparue : au contraire, il fabrique l'humanité idéale à travers une mécanique étatique. L'auteur utopique critique les vices, mais il le fait en identifiant une cause de nature politique (dans le cas de More, on parle des politiques d'*enclosure* ainsi que des principes des courtiers). En ce sens, l'utopie prétend être capable de formuler une politique qui n'est pas adaptée à la nature humaine (la position machiavélique), mais bien une politique qui fabrique la nature humaine désirée. C'est cette prétention au contrôle, cette prétention technicienne, qui est symptomatique d'un mépris pour l'humanité, et d'une fierté aveuglante. L'utopie est le récit d'une prétention à la rupture qui caractérise la croyance au libre-arbitre : elle narre une image de l'humanité qui ne peut qu'exister lorsque l'humanité réelle est écrasée, manipulée, et reconfigurée, par l'appareil étatique.

Selon la thèse émise plus tôt, chaque narration est la cultivation et la fabrication d'une image de soi dans un monde adapté à une telle image. La narration est une manière de vaincre ses propres peurs – et cela semble évident dans le cas de l'utopisme, qui est la fabrication imaginaire d'une machine étatique capable d'éradiquer les vices au prix de la création d'une humanité nouvelle. Dans la famille narrative identifiée par Spinoza, on trouve trois expressions d'une image de soi qui considère avec haine la condition humaine. Que ce soit par méconnaissance, par moquerie, ou par fierté, de telles narrations ne cultivent en rien un rapport à soi sous le signe de l'amour. Dans les trois formes, on parle d'un amour pour une humanité qui n'est point – on aime l'image d'une humanité autre, d'une telle manière qu'il devient impossible de s'aimer soi-même. Et c'est là, en fait, tout le problème que Spinoza identifie dans sa critique de l'utopie.

Ouvrages cités

- Abensour, Miguel. *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. 2. éd. rev. Paris: Sens & Tonka, 2016.
- Bacon, Francis. « New Atlantis ». Dans *Utopia*, édité par Susan Bruce, Reissued ed., 149-86. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008.
- Blanchard, W. Scott. « Renaissance Prose Satire: Italy and England ». Dans *A companion to satire*, édité par Ruben Quintero, 118-35. Blackwell companions to literature and culture 46. Malden, MA: Blackwell Pub, 2007.
- Bloch, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Traduit par Anthony A. Nassar. Meridian. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2000.
- Bove, Laurent. *La stratégie du conatus: Affirmation et résistance chez Spinoza*. Histoire de la philosophie. Paris: Vrin, 1996.
- Campanella, Tommaso. « La Cité du Soleil ». Dans *Oeuvres choisies de Campanella : précédées d'une notice par Madame Louise Colet*, traduit par Jules Rosset, 157-232. Paris: Lavigne, 1844.
<https://link.gale.com/apps/doc/U0106429609/MOME?sid=bookmark-MOME&xid=b2b87553&pg=166>.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Collection « Critique », t. 2. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme*. Édité par Samuel Sylvestre de Sacy. France: Gallimard, 1969.
- Fernández Buey, Francisco. « Utopia and Natural Illusions ». Dans *Political uses of Utopia: new marxist, anarchist, and radical democratic perspectives*, édité par S. D. Chrostowska et James D. Ingram, 80-113. New directions in critical theory. New York: Columbia University Press, 2016.
- Gatens, Moira, et Genevieve Lloyd. *Collective imaginings: Spinoza, past and present*. London ; New York: Routledge, 1999.
- Keane, Catherine. « Defining the Art of Blame: Classical Satire ». Dans *A companion to satire*, édité par Ruben Quintero, 31-51. Blackwell companions to literature and culture 46. Malden, MA: Blackwell Pub, 2007.
- Kendrick, Christopher. « More's Utopia and Uneven Development ». *boundary 2* 13, n° 2/3 (1985): 233-66.
- Koselleck, Reinhart. « 5. The Temporalization of Utopia ». Dans *The Practice of Conceptual History*, traduit par Todd Samuel Presner, 84-99. Stanford University Press, 2022.
<https://doi.org/10.1515/9781503619104-007>.
- Matheron, Alexandre. « Spinoza et la décomposition de la politique thomiste: machiavélisme et utopie. » Dans *Etudes sur Spinoza et les philosophies de l'âge classique*, 81-111. La croisée des chemins. Lyon: ENS, 2011.
- More, Thomas. *Utopia*. Édité par George M. Logan. Traduit par Robert Merrihew Adams. Third edition. Cambridge Texts in the History of Political Thought. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.
- Moreau, Pierre-François. *Le récit utopique: droit naturel et roman de l'Etat*. 1re éd. Pratiques théoriques. Paris: Presses universitaires de France, 1982.
- Moreau, Pierre-François, Lorenzo Vinciguerra, Université de Picardie, Université de Paris I: Panthéon-Sorbonne, et École nationale supérieure des beaux-arts (France), éd. *Spinoza et les arts*. La philosophie en commun. Paris: L'Harmattan, 2020.
- Naudé, Gabriel, et Friedrich Gladov. *Gabrielis Navdāei, Parisini, Bibliographia politica & Areana status, cum notis observationibus literario-criticis, quæ auctorem partim illustrant, partim suppleunt, partim corrigunt. Praemissa præcl'atione apologetica; in qua Naudæus à variis liberatur imputationibus*. Halāe: typis Salfeldianis, 1712. <https://catalog.hathitrust.org/Record/001766860>.

- Rosenthal, Michael A. « Miracles, wonder, and the state in Spinoza's Theological-Political Treatise ». Dans *Spinoza's « theological-political treatise »: a critical guide*, édité par Yitzhak Y. Melamed et Michael A. Rosenthal, 231-49. Cambridge critical guides. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2010.
- Sangiaco, Andrea. « La muse bien tempérée: mécanisme affectif et narration chez Spinoza ». Dans *Spinoza et les arts*, édité par Pierre-François Moreau, Lorenzo Vinciguerra, Université de Picardie, Université de Paris I: Panthéon-Sorbonne, et École nationale supérieure des beaux-arts (France), 90-106. La philosophie en commun. Paris: L'Harmattan, 2020.
- Sévérac, Pascal. « Passivité et désir d'activité chez Spinoza ». Dans *Spinoza et les affects*, édité par Fabienne Brugère et Pierre-François Moreau, 39-54. Groupe de recherches spinozistes/Travaux et documents, No.7. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.
- Sorel, Charles. *La bibliothèque française*. Paris: Par la Compagnie des librairies du Palais, 1667.
<https://catalog.hathitrust.org/Record/001169444>.
- Spinoza, Baruch. *Oeuvres complètes*. Édité par Bernard Pautrat. Traduit par Bernard Pautrat, Dan Arbib, Frédéric de Buzon, Denis Kambouchner, Peter Nahon, Catherine Secretan, et Fabrice Zagury. Nouvelle éd. Bibliothèque de la Pléiade 108. Paris: Gallimard, 2022.
- Vinciguerra, Lorenzo. *Spinoza et le signe: la genèse de l'imagination*. Vrin, 2005.