
L I T E R A T U R E

L'utopie impossible

CORIN BRAGA

Jonath Swift et les Houyhnhnms

« Le principe conducteur de la religion utopienne est la répudiation de la doctrine du péché originel. »

(H. G. Wells)

Corin Braga

Professeur en littérature comparée et doyen, Faculté des Lettres de Cluj. Livres publiés : **Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Éden oriental** (2004), **La Quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge – 2** (2006), **Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles** (2010).

DE JOSEPH Hall à Jonathan Swift, pendant tout l'âge baroque puis classique, les auteurs d'observance chrétienne ont adopté la position critique de l'Église face aux utopies. Pour ces auteurs, les utopies étaient des hérésies prélapsaires, décrivant des races exotiques exemptes apparemment du péché adamique et n'ayant donc besoin de la rédemption par le Christ et l'Église. Nous avons démontré ailleurs qu'après le Concile de Trente, l'image du bon sauvage, imposée par les premiers explorateurs (Colomb, Vespucci, Pigafetta, Verrazano, Cartier, etc.), a fait place à l'image de l'Indien mauvais, « nu, sauvage et anthropophage ». ¹ Évidemment, ce changement d'imagologie reflétait en premier lieu les intérêts colonialistes, mais en égale mesure était subsumé à la propagande de la Contre-Réforme et des Églises établies en général. Le concept d'un homme naturellement bon, capable de se justifier suivant exclusivement la loi de la nature, contrevenait à l'économie du rachat par Jésus-Christ et au rôle de l'institution chrétienne.

Les principales stratégies de cette « guerre des images » ont été la diabolisation et la bestialisation. D'un côté, les aborigènes ont été assimilés à des idolâtres, des hérétiques et des possédés, et leurs divinités à des démons. De l'autre, ils ont été identifiés aux races tératologiques du Moyen Âge, transposées dans le Nouveau Monde. Ce sont là les deux types de monstruosité qui marquaient la « matière asiatique » dans la littérature médiévale : le mal moral (anthropophages, Gog et Magog, etc.) et la difformité physique (cynocéphales, *homines caudati*, hommes sauvages, etc.).

Or, ce sont justement ces techniques de dépréciation des peuples lointains qui se retrouvent dans les utopies négatives, qui combattent les utopies adamiques. D'une côté, Artus Thomas, Joseph Hall, Jean de la Pierre, Charles Gildon, Étienne-Gabriel Morelly imaginent des royaumes austraux habités par des ivrognes, luxurieux, homosexuels, violents, fous, larrons, orgueilleux, vaniteux, menteurs, bref tous les vicieux dignes de remplir les bolges de Dante. De l'autre, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans, Zaccaria Seriman, Hildebrand Bowman, Rétif de la Bretonne mettent en scène des cynocéphales, des troglodytes, des hommes croisés avec toutes les espèces animales, transformant les antipodes en un *panopticon* bestial.

Jonathan Swift se trouve au point de confluence entre ces deux séries, rejoignant dans les Yahous austraux et les Yahous européens les deux types de malignité, physique et morale. Comme un intermezzo entre l'image adamique des Amérindiens des premiers explorateurs et l'image du « bon sauvage » des Lumières, le siècle des guerres de religion a imposé l'image contrastante du « mauvais sauvage ». Jean-Michel Racault voit dans la figure des Yahous « une dénonciation du mythe naissant du Bon Sauvage et plus généralement de l'optimisme primitiviste des Lumières, une image grotesque de l'homme pécheur conforme à l'augustinisme théologique dont Swift est imprégné ».² L'Utopien, démontrent les contre-utopistes chrétiens, de même que le bon sauvage, n'est pas l'homme adamique mais l'homme d'après la chute, l'homme en dehors de la grâce.³ Ayant perdu la ressemblance de Dieu, imprégné du péché, il ne saurait refaire le jardin d'Éden sur terre. Ses cités idéales sont des cités de l'homme, donc des enfers terrestres. Les antiutopistes d'inspiration chrétienne ruinent les fictions utopiques en tant que porteuses d'hérésies pélagiennes, adamites et millénaristes.

À l'anthropologie augustinienne, qui accentue le péché pour souligner le rôle de l'Église et de l'État chrétien dans la correction de l'individu, Jonathan Swift joint une critique illuministe de la civilisation.⁴ La « légère parcelle de raison » dont a été dotée l'homme (« *animal rationis capax* », animal capable d'acquérir la raison, dans la définition « rétrécie » de Swift⁵) n'a pas pu empêcher l'involution de l'espèce, puisque de l'intelligence « nous n'avons fait usage que pour aggraver nos défauts et en acquérir de nouveaux que la nature ne nous avait point

donnés ; tandis que nous avons perdu le peu de capacités qu'elle nous avait accordées ; que nous avons été merveilleusement habiles à multiplier nos besoins primitifs ; et qu'il paraissait que nous passions notre vie en vains efforts pour les satisfaire par nos inventions ».⁶

Au lieu d'endiguer et de corriger les penchants négatifs, la civilisation ne fait que les inciter et les affermir. Par conséquent « ingénu » et en même temps « misanthrope »,⁷ Gulliver n'hésite pas à donner à son interlocuteur Houyhnhnm « une idée du désir insatiable que nous avons tous d'acquérir du pouvoir et de la richesse, et des funestes effets du luxe, de l'intempérance, de la méchanceté et de l'envie ».⁸ La liste de péchés dressée par l'éthique chrétienne est au grand complet et les structures étatiques n'arrivent non seulement pas à la combattre, mais en sont la manifestation et le moyen de satisfaction. Pouvoir, gouvernement, guerre, loi, punition sont des institutions qui, selon le sage Houyhnhnm, amplifient le mal individuel à un mal collectif sans pareil. Le pessimisme de Swift paraît sans rivage, puisque ni la loi naturelle, ni la raison, ni la civilisation, ne peuvent affranchir la race humaine de son statut de Yahoo.

Mais alors, pourrait-on se demander, est-ce que la figure des Houyhnhnms est bien le contre-exemple aux Yahous ? Est-ce qu'elle offre un antidote au pessimisme anthropologique et une solution à l'antiutopie swiftienne ? Au premier abord, du point de vue de la configuration formelle, le royaume austral des chevaux intelligents remplit convenablement les critères d'une utopie. Gulliver découvre aux antipodes une civilisation incomparablement meilleure à la civilisation de l'Ancien Monde. Le mal situé dans l'ici européen et le bien dans l'ailleurs géographique, c'est bien le schéma d'un dispositif utopique.

De plus, la description que Gulliver donne de ses hôtes est inconditionnellement enthousiaste. Même s'ils n'ont pas eu part de la révélation, même s'ils n'ont pas de Dieu, les Houyhnhnms sont l'incarnation parfaite de l'être raisonnable et de l'être naturel prôné par les philosophes des XVII^e-XVIII^e siècles. La majorité des commentateurs voit dans les Houyhnhnms l'expression d'un idéal anthropologique de type déiste.⁹ Leur société est parfaitement réglée : elle est en accord avec les lois de la nature et les besoins des individus, elle ne saurait abriter la violence, la douleur, le mensonge, l'iniquité, la déraison. Il est vrai qu'il lui manque les inventions technologiques et les confort artificiels de la civilisation humaine, mais justement son statut physiocrate la protège de la corruption induite par l'artifice et les apparences.

Chez les Houyhnhnms, comme chez les philosophes de l'âge classique, la raison fait partie de la loi naturelle : « la nature et la raison étaient des guides suffisants pour montrer à des animaux raisonnables ce qu'ils doivent faire ou éviter. » Elle est la faculté maîtresse, dont l'exercice seul assure la justesse et l'efficacité de tous les actes. Elle est aussi le garant et la source du comportement

éthique : « Comme ces nobles Houyhnhnms sont doués d'une disposition générale à toutes les vertus, et n'ont pas même l'idée du mal moral chez cette créature raisonnable, leur principale maxime est de cultiver et de perfectionner la raison, et de la prendre pour guide dans toutes leurs actions. »¹⁰

Cette raison qui « frappe l'esprit d'une conviction pleine et soudaine, comme cela doit arriver toutes les fois qu'elle n'est ni confondue, ni obscurcie, ni décolorée par les passions et l'intérêt » est une raison pratiquant spontanément la « méthode » cartésienne.¹¹ Dans les termes de Spinoza, l'intellect des Houyhnhnms reflète dans des « idées claires et distinctes », donc correctes et adéquates, les choses très simples ou les objets décomposés par la pensée. L'intelligence des Yahous, autant austraux qu'euro péens, ne produit que des « idées fausses et confuses », qui correspondent à des objets impossibles, à des fictions et à des erreurs.¹² C'est pourquoi les Houyhnhnms n'ont « point de terme dans leur langue pour exprimer ce qui est mauvais »,¹³ alors que les Yahous disent d'habitude « la chose qui n'existe pas », c'est-à-dire le mensonge et la tromperie. Chez les chevaux rationnels, le nom « Yahou » est pratiquement synonyme de tout « ce qui est mauvais ».

Agissant toujours selon « l'intention de la nature », les Houyhnhnms bénéficient non seulement de l'entente et de l'harmonie sociale (« l'amitié et la bienveillance sont les principales vertus parmi les Houyhnhnms »), mais aussi des bienfaits d'une condition adamique. Ils ne sont pas atteints par « le mal des Yahous », c'est-à-dire par le lot commun des maladies et défaillances physiques. Même la mort, en tant que nécessité naturelle, est chez eux douce et compatissante, sans impliquer jamais la tristesse, l'angoisse, la douleur et l'agonie. Même sans un rédempteur divin, les Houyhnhnms, comme tous les Utopiens donnés en exemple par Thomas More et autres, sont de loin enviables aux peuples de l'Ancien Monde.

C'EST DU moins l'impression du protagoniste-narrateur, Lemuel Gulliver. L'est-elle aussi de Jonathan Swift ? Les commentateurs ont beaucoup débattu si l'auteur appuie les opinions de son personnage concernant les Houyhnhnms ou prend ses distances. James L. Clifford a même pu distinguer deux « écoles » d'interprètes : les « durs » (« *hard* »), qui soutiennent que les Houyhnhnms représentent un véritable idéal et que Swift est un « moderne », et les « souples » (« *soft* »), qui pensent que Swift, se situant sur une position conservatrice, des « anciens », satirise dans les chevaux savants les déistes et les rationalistes de son époque.¹⁴ « Les Voyages de Gulliver », soutient Calhoun Winton, « sont une présentation satirique de ce que Swift voyait comme la nouvelle religion “éclairée” (désignée d'une manière vague, alors comme maintenant,

comme déisme) et une défense, teintée par l'ironie swiftienne, du Christianisme augustinien. »¹⁵

Ce qui est clair, c'est qu'il faut défaire l'identité du personnage de celle de l'auteur. John Brooks More, John F. Ross, John Bullit, W. B. Ewald, Martin Price, Robert C. Elliott, William Bragg Ewald et dernièrement Richard H. Rodino, ont pu parler des « masques » ou des « *personae* » de Jonathan Swift et des niveaux de lecture du texte en fonction de ces figures actoriales.¹⁶ Ronald Knowles a même dessiné une « dialectique » des opinions de Gulliver et de Swift. Le premier est puritain, voyageur, réformé, adepte de la vérité, admirateur de la Société Royale et projecteur, mécanicien et médecin, alors que le second est anglican, satiriste, humaniste, ironiste, critique de la science et de la technique, doyen de l'Église.¹⁷ Tout compte fait, on pourrait inférer que, dans ce jeu de miroirs identitaires, les Houyhnhnms sont un idéal pour Gulliver et un contre-idéal pour Swift.

Mais peut-être n'est-il pas possible et encore moins souhaitable de trancher les contradictions de Jonathan Swift. Une (psych)analyse de son imaginaire devrait éventuellement offrir une meilleure vue des tensions en conflit et des réactions liminales que son texte produit à la lecture. Dans un test simple d'empathie, nous pourrions nous demander si nous aimerons vivre, nous, dans le monde des Houyhnhnms, comme le voudrait Gulliver. Aimerais-on être, au défaut de « *homo rationale* », cheval rationnel ? Approuve-t-on inconditionnellement la leçon que nous propose la société des chevaux intelligents ? Ou est-ce qu'une angoisse sourde accompagne cette fiction qui nous est donnée comme une utopie ?

Entre deux âges de la raison, l'époque classique et l'époque des Lumières, Jonathan Swift, auteur d'une intelligence brillante, complexe et labyrinthique, exemple parfait d'homme d'esprit (« *wit* »), ne paraît pourtant pas avoir adhéré intimement aux raisons de la raison. L'éthique traditionnelle et le fidéisme chrétien paraissent lui être plus chers au cœur, même si une sorte de pudeur ou d'inhibition lui interdisent de le montrer autrement que par des paraboles négatives. En tout cas, les savants de Laputa et les inventeurs de Lagado laissent entrevoir assez clairement l'opinion de Jonathan Swift sur les érudits et les « projecteurs » de la Société Royale et d'autres académies de son temps.

C'est comme si Jonathan Swift diagnostiquait, par les personnages du troisième voyage, une inflation de l'intellect collectif des Européens. L'intelligence qui prétend contrôler et régler tout mène à des aberrations, comme dans le cas des tailleurs de Laputa qui prennent les mesures avec des instruments d'astronomie ou des cuisiniers qui tranchent les viandes selon les formes simples de la géométrie euclidienne. La raison abstraite, scindée de la vie pratique (l'île volante est un homologue de la « tour d'ivoire ») débouche sur l'absurde. Gulliver ne peut moins que conclure : « Je n'ai jamais vu de peuple si sot, si niais, si maladroit

dans tout ce qui regarde les actions communes de la vie. »¹⁸ Pire encore, les habitants de Balnibarbi, les inventeurs et les savants de l'Académie de Lagado en première place, poussent les projets insensés jusqu'à l'insanité mentale.

Selon la psychologie analytique de C. G. Jung, tout processus d'inflation se base sur le refoulement des autres instances mentales. Les Laputiens, par exemple, « sont totalement étrangers à l'imagination, à l'invention ; aucun mot de leur langue n'exprime ces facultés ». ¹⁹ Or, plus le processus de refoulement est massif et violent, plus il produit des accumulations de tensions et d'énergies inconscientes frustrées. Selon la loi d'équilibre et de compensation qui gouverne l'appareil psychique (appelée par C. G. Jung « enantiodromie »), le matériel refoulé a tendance à exploser d'une manière agressive et à prendre le contrôle de l'individu. Les personnes ou les sociétés vivant une inflation systématique de la raison finissent invariablement possédées par leurs ombres.

Les aventures de Gulliver paraissent suivre un tel trajet de décompensation d'un inconscient bien lourd. Que les *Voyages* extraordinaires imaginés par Jonathan Swift soient calqués sur un patron initiatique a bien été noté par les commentateurs. Le problème est de décider en quelle direction évolue le protagoniste. Les adeptes de l'interprétation que Houyhnhnmland est un idéal utopique posent que Gulliver progresse d'un état d'innocence ou plutôt de naïveté vers une connaissance supérieure, quoique tragique. Les quatre aventures offrent au personnage l'occasion d'accroître la conscience de ses limitations et de « transiter de l'impotence à l'adaptabilité ». ²⁰ Henry W. Sams et L. J. Morrissey voient dans les *Voyages* une « variation séculaire du *Pilgrim's Progress* de Bunyan », bien qu'assez chaotique parce que la cité céleste n'est pas visible, ²¹ alors que Jeffrey Hart, Ruby V. Redinger ou Frantz K. Stanzel croient y reconnaître un roman de l'éducation ou un *Bildungsroman*, encore que parcouru à revers.

En revanche, ceux qui voient dans Houyhnhnmland une satire psychotique, tels Dick Taylor, Robert C. Elliott et Terry Cook, apprécient que Gulliver finit non dans la sagesse mais dans la folie et l'automystification, que sa biographie est « l'histoire d'une désintégration psychologique et morale ». ²² La dégénération dont le protagoniste accuse les Yalous ne serait que sa propre vision de l'histoire, histoire autant de l'humanité que du moi. ²³ Si le désir d'exploration et de connaissance est, d'après Patrick Reilly, « le rite essentiel d'initiation de l'homme occidental », voilà que cette impulsion, bloquée autant par le « désenchantement » baroque et la doctrine anticosmique de l'Église que par le scepticisme radical de Swift, mène le personnage de l'« innocence ingénue à la conscience choquante de la pollution ». La quête d'identité de Gulliver suivrait le même trajet tragique que le destin d'Œdipe. ²⁴

Lus comme le « corrélatif objectif » d'une expérience intérieure, ²⁵ les *Voyages* se moulent sur le trajet d'une régression psychanalytique. (Évidemment, cette

décompensation n'est pas à attribuer à Jonathan Swift lui-même, comme font les psychanalystes purs et durs, les rapports de projection et compensation entre auteur et personnage étant beaucoup plus complexes.) En opposition avec W. B. Carnochan, qui interprète le réveil (après neuf heures de sommeil !) de Gulliver en Lilliput, puis dans les autres pays, comme la (re)naissance du héros à une condition mature (et désenchantée),²⁶ nous pensons que les naufrages sont plutôt des rechutes dans des complexes mentaux de plus en plus primitifs. Les visites successives de Lemuel Gulliver en Lilliput, Brobdingnag, Laputa, Lagado et le royaume des Houyhnhnms réactivent une série d'images archaïques, les *imagines* du père, de la mère, du nourrisson et de l'embryon, de l'animal préhumain.

Parti de l'Europe, continent gouverné par la raison (soumis au « principe de réalité »), traversant un océan dangereux et ténébreux (qui symbolise d'habitude le monde inconscient), Gulliver échoue sur l'île de Lilliput. À son réveil dans cet univers nouveau, de nature fantastique et magique, le protagoniste commence à vivre un conte de fées, avec des nains et des diabolins. C'est comme si Jonathan Swift avait matérialisé pour son personnage un univers compensatoire, régi par le « principe de plaisir » onirique. Il est vrai que, par le régime ostentateur de l'allégorie, l'auteur veut contrôler la signification et imposer une interprétation strictement morale, cependant le noyau fantasmatique de sa fiction continue d'irradier d'une manière numineuse. C'est là une des causes, non péjoratives, pour lesquelles les *Voyages de Gulliver* ont été assimilés, à partir du XIX^e siècle, à la littérature destinée aux enfants. Et ils le sont certainement, mais pas aux enfants biologiques, sinon aux enfants refoulés en nous, les adultes.

Évadé d'un monde qu'il critique et déteste (son aversion deviendra avec chaque voyage de plus en plus véhémente), Gulliver se retrouve en un monde où il peut exprimer son dédain d'une manière pleinement figurale. Géant dans une civilisation de pygmées, il est l'image vivante d'un complexe de supériorité hypostasié, de l'illusion infantile d'« omnipotence narcissique primaire ».²⁷ Bien qu'humble envers le souverain lilliputien, poli avec la noblesse de la cour, bon citoyen, Gulliver est néanmoins un colosse parmi des nabots dont le rapetissement physique suggère la stature caractérielle minable. Dans l'épisode de Lilliput, on a souvent souligné la satire des royaumes d'Europe, mais moins le fantasme grandiose de soi qui soutient le mécanisme ironique.

Le complexe de supériorité se greffe sur l'*imago* paternel. Projeté en géant, Gulliver s'identifie au modèle du père tout-puissant et castrateur. Il assume la position du « *super-ego* » moral, renversant le jeu de rôles qui, en Europe, le mettait dans une situation fragile et culpabilisée. C'est lui maintenant qui juge et accuse ses semblables, qui n'ont plus la « stature » (morale) pour lui répondre. De sa perspective, la société lilliputienne prend un aspect hypocoristique, elle devient un monde de poupées que le protagoniste peut contrôler et manipuler à

son gré. Et finalement refuser et abandonner, mais non avant d'avoir satisfait en fantasme ses frustrations. Pour une période, Gulliver joue le rôle du bon ogre. Il aurait pu anéantir d'un geste la civilisation de pygmées qui l'a agressé et l'a blessé (narcissiquement), mais il s'est contenté d'exhiber sa grandeur d'esprit, sa magnanimité.

En Brobdingnag le protagoniste formule un nouveau rapport fantasmatique avec ses semblables. Cette fois, la fiction ne satisfait plus son désir de vengeance, elle n'accomplit plus une revanche compensatoire, mais exprime l'angoisse devant le monde extérieur et le besoin de protection. Gulliver ne s'identifie plus à l'*imago* paternel, il s'en défait et régresse à la position de l'enfant impuissant confronté aux adultes. Le voyage à Brobdingnag n'est plus un conte de fées mais « un cauchemar monstrueux habité par de géants hauts de soixante-douze pieds », les ogres féroces de la tradition populaire.²⁸

Les psychanalystes ont vu dans l'épisode de Brobdingnag la mise en acte d'un complexe œdipien. Enfant sans père (qui est mort à sa naissance), Jonathan Swift aurait projeté dans les géants Brobdingnagiens, le roi en première place, la figure du père castrateur.²⁹ Bien que tendre et protecteur, le souverain ne manque pas de critiquer le monde de Gulliver, de même que celui-ci évaluait sceptiquement le monde des Lilliputiens. Devenu pygmée à son tour, le protagoniste est maintenant dans la position de recevoir en pleine face et d'assumer personnellement la critique des défauts qu'il abhorrait chez les autres.

Selon Frank Stringfellow, en Lilliput, dans l'épisode d'urination sur l'impératrice, Gulliver aurait activé son fantasme infantile de possession de la mère. L'étrange punition qui lui est destinée, l'aveuglement et la mort, serait une expression justement du complexe œdipien activée en lui par cette fantaisie incestueuse.³⁰ En Brobdingnag, pour protéger son personnage de la pression anxieuse exercée par la figure du père, Jonathan Swift fait consteller l'*imago* maternel dans une figure sans charge libidinale, celle d'une fille. Devenu minuscule, concourant avec le nain de la cour en petitesse, Gulliver est adopté par Glumdalclitch, la fille de son maître. Il est choyé, dorloté, on lui construit une maison de poupée et des objets en miniature, il est traité comme un nourrisson dont les « prouesses » d'enfant (lutter avec les insectes) sont applaudies par les adultes. Gulliver projette sur Glumdalclitch, qui joue à la berceuse, l'*imago* d'une mère protectrice.

La régression à une position infantile (avec la réactivation du tabou de l'inceste), déssexualise les perceptions du héros. On ne sait pas grand chose sur sa sexualité normale (en Europe, Gulliver est marié et a des enfants), mais dans ses voyages il dévoile toute sorte de phobies et fantasmes érotiques sinistres (ou ridicules) : les rumeurs sur son idylle avec une dame en Lilliput, les fantaisies grotesques des grandes (au propre et au figuré) dames de Brobdingnag, les

offres amoureuses de la femelle yahou. En tout cas, les corps nus des femmes géantes n'allument en lui aucune pulsion libidinale, seulement des perceptions monstrueuses, et une sensation d'intimité nauséabonde avec la chair et les fluides du corps féminin.

Que mentalement le protagoniste ait régressé en deçà de la position génitale est prouvé par l'imaginaire scatologique qui se manifeste presque partout dans les *Voyages*. Des besoins excrétoires de Gulliver en Lilliput jusqu'au « baptême » fécal dans Houyhnhnmland, tout baigne dans une « vision excrémentielle ». Une fixation anale se fait jour lourdement dans la visite à l'Académie de Lagado. Une bonne partie des inventions des projecteurs sont liées à la fonction nutritive, chose des plus normales si l'on pense que, avec le voyage en Brobdingnag, Gulliver s'est retrouvé dans la position de nourrisson allaité au sein de la mère. Malheureusement le complexe nutritionnel est, comme d'ailleurs tous les autres fantasmes involutifs, négativement connoté par l'interdiction de la régression. À cause de cette névrose (ou psychose), les plaisirs de la bouche font place à une imagination coprophile, où la nourriture est remplacée par son résultat issu à la partie finale du trajet digestif. Ainsi, en Lagado, Gulliver rencontre des savants qui se proposent de transformer les excréments en aliments (symbole du vecteur inverse qui anime les *Voyages*), d'utiliser des porcs pour labourer et en même temps engraisser avec leurs fèces les champs, de concevoir une médecine anale (impliquant la purgation forcée des airs) ou de breveter une méthode de sélection politique sur des critères fécaux (déduire les intentions idéologiques en fonction de la couleur des excréments).

Les Yahous se complaisent littéralement « entre les fécales et l'urine » invoquées par saint Augustin. Bien qu'adultes physiologiquement, les Yahous sont, du point de vue anthropologique, des êtres primitifs, se trouvant dans l'enfance de l'espèce. Sur l'échelle de l'évolution, ils occupent le maillon entre l'animal et l'homme, ils sont à peine nés à l'humanité. On dirait que, lors de sa visite en Houyhnhnmland, Gulliver régresse encore plus, par delà les stades génital, anal et oral freudiens, à un stade fœtal. Les Yahous sont les embryons animaux de l'espèce humaine.

On a fait l'observation pénétrante que les noms onomatopéiques inventés par Jonathan Swift reproduisent pour la plupart les sonorités de l'activité digestive : Glumdalclitch, Glubbudbrib, Traldragdubh, Luggnagg, Clumegnig.³¹ Phyllis Greenacre considère que ces onomatopées évoquent les sons intestinaux, renvoyant à l'éducation excessivement puritaine que les gouvernantes ont imposée au petit Swift. Cette obsession infantile concernant les fonctions excrétoires subsumerait les étymologies à une imagination anale. Toutefois, nous pensons que les noms évoquent plutôt l'univers sonore de l'embryon gérant dans le sein de

la mère, ce qui confirmerait la présence d'un imaginaire foetal. Jonathan Swift envoie son protagoniste sur un trajet initiatique qui mène en arrière, aux origines de l'individu et de l'espèce, dans le sein de la mère.

Dans les termes de la psychologie individuelle, l'involution phylogénétique incarnée par les Yahous traduit une obnubilation complète du *surmoi* et une libération illimitée du *ça*. Plus précisément, Jonathan Swift projette le surmoi sur la figure des Houyhnhnms. En revanche, les Yahous, clivés et isolés par une distance biologique infranchissable de la race des chevaux intelligents, sont le symbole du « désir de délivrer les pulsions libidinales des entraves d'un *super ego* anti-hédonistique ». ³² Pour les Yahous (les Européens inclus), le *nom-du-père* n'est plus porté par un être de la même espèce, dont ils pourraient hériter, et à qui ils pourraient finalement s'identifier par maturation. L'accès au surmoi, condition de tout idéal utopique, leur est radicalement refusé. Les Yahous sont des embryons bloqués dans le soi originel, dans la libido pure, sans sublimation. Ils sont des enfants immergés dans l'ombre, sans aucune espérance d'atteindre les lumières des adultes incarnés par les Houyhnhnms.

POUR CARL Gustav Jung ou Mircea Eliade, le « *regressus ad uterum* » est le schéma archétypal qui gouverne les quêtes des héros mythiques et romanesques. La descente dans l'inconscient, le retour aux origines, suppose une reconnexion à la libido primordiale (placentaire et ombilicale), une re-gestation symbolique et une renaissance à une condition supérieure. Seulement, il faut que, autant fictionnellement que psychologiquement, le héros soit capable de se détacher des liens paralysants des images numineuses originaires et de revenir à la surface et à la maturité. Sinon, prisonnier dans l'Hadès de son propre inconscient, il reste enlisé dans la folie la plus abstruse.

C'est ce qui paraît arriver à Gulliver. Ses voyages ne bénéficient pas d'un guide ou d'une guidance extérieure ou intérieure. Il n'évolue pas sur un trajet initiatique préétabli, avec des bornes et des repères, il semble plutôt sombrer progressivement dans une démence autiste. À son arrivé dans le pays des Yahous, le héros, confronté avec ces personnifications d'un soi régressé à l'enfance de l'espèce, réussit encore à formuler la peur de l'aliénation : « Je craignis alors que mes malheurs ne m'eussent fait entièrement perdre l'esprit. » ³³ Pourtant, pour lui il n'y a plus de retour, les visions de son dernier voyage finiront par le retenir irrémédiablement captif. Même revenu en Europe, il restera connecté à cet ailleurs non seulement géographique, mais aussi psychologique et anthropologique. Le refus de la compagnie des hommes (sa femme et ses enfants compris) et l'« amitié » avec les chevaux de son écurie ne peuvent être diagnostiqués que comme schizophrénie ou paranoïa.

Évidemment, la psychose est, dans les mains de Jonathan Swift, un dispositif pour aiguiser le tranchant de la satire. Mais elle n'est pas moins troublante au niveau subliminal de la lecture. Accepter la sagesse des Houyhnhnms, recevoir l'utopie de Gulliver, reviendrait à assumer une folie. « L'attitude de Gulliver n'est pas la solution, et Swift le savait », commente John F. Ross. « Elle est trop déséquilibrée et irréaliste pour une attitude finale, et Swift souligne son absurdité si clairement qu'on est en droit de se demander comment ses commentateurs ont pu se méprendre aussi sur son message. »³⁴

Étrange cette décision de Jonathan Swift d'investir comme porte parole de son modèle de société idéale un personnage qui aboutit dans un hospice. Invoquer la vieille métaphore érasmiennne du monde fou, du monde renversé, ne suffit pas pour faire écran à l'angoisse irradiant des *Voyages*. On sent bien que l'implication du personnage et même que l'enjeu non-dit de l'auteur dépassent la convention parodique du thème du sage dans un monde de fous, sage que les autres traitent de fou parce qu'il convoite un message trop illuminateur.

Mais pourquoi, faisant abstraction du destin de Gulliver, Houyhnhnmland ne serait pas une utopie en soi, comme il y a tant d'autres utopies attribuées à des êtres non humains, par exemple les Hermaphrodites austraux de Gabriel de Foigny ? Pourquoi la société des chevaux savants, en dépit du discours plus qu'enthousiasmé et laudatif de Gulliver, produit en nous comme un frisson d'inquiétude ? Est-ce que parce qu'elle détruit les promesses chrétiennes de vie éternelle, parce qu'elle « tue Dieu » par ignorance, nous laissant seuls avec la matière et la mort ? « Leur nature parfaite – qui est la raison – ne comprend des valeurs religieuses, et encore moins un Dieu anthropomorphe », suggère Martin Kallick. « Leur système spirituel, et il reste encore à savoir s'il est tout à fait approprié d'utiliser cette expression pour des enfants de la nature, ne dépasse jamais ce naturalisme vers une croyance dans un autre monde surnaturel. »³⁵

Ou parce qu'elle est insupportablement parfaite ? On a déjà remarqué que « ces admirables Houyhnhnms » qui passent leur vie « dans la contemplation et la pratique de toutes les vertus et l'absence de toute tentation, de tout exemple vicieux »³⁶ évoquent, plus qu'un monastère, une mutation génétique qui a fini par leur extirper les émotions, les passions, la sexualité. Les Hermaphrodites visités par Jacques Sadeur, exemple d'annulation des tensions dues à la bisexualité, suscitent la même impression d'expérimentation inhumaine. Les utopistes de l'âge de la raison, mettant en pratique les desiderata de l'homme rationnel, ne manquent pas de créer, volontairement ou non, des modèles où la perfection rationnelle tue le vivant et l'humain.

L'angoisse présente dans les *Voyages* est néanmoins différente de celle suscitée par la raison totalitaire. Elle est beaucoup plus viscérale. Nous avançons l'hy-

pothèse que la cause en provient du choix de la figure porteuse de l'utopie – le cheval. On connaît les motifs visibles, rationnels, qui ont conduit Jonathan Swift à choisir ce « noble animal », « la plus belle conquête de l'homme », pour en faire le maître des Yahous. Les *Voyages* sont, à un niveau profond, un questionnement sur la condition humaine. Les noms des deux races, les Houyhnhnms et les Yahous, sont plus que des onomatopées pour les hennissements des premiers et les cris simiesques des seconds. Ils renferment dans leurs suggestions phonétiques anglaises les questions « *Who are you ? Who am I ? Yay, who ?* ». ³⁷ Qu'est-ce que je suis en tant qu'homme ? Quelle est mon identité non seulement comme personne, mais comme être vivant ? ³⁸

Or, dans les manuels de logique de l'époque, utilisés à Dublin ou en Angleterre, l'homme était défini, utilisant la méthode déductive aristotélique et scolastique, comme un être corporel ou matériel (à la différence des anges), animé (à la différence des pierres), avec des sentiments (à la différence des plantes) et rationnel (à la différences des chevaux). ³⁹ « *Homo est animal rationale* » donnait la formule de Quintilien, reprise par maints philosophes, comme William Wollaston dans *The Religion of Nature Delineated* (1724). ⁴⁰ Dans ces raisonnements syllogistiques par exclusion des « *differentia* » successives, le cheval apparaissait comme le dernier échelon antérieur à notre espèce, situé sur le seuil où se tranche la différence entre l'animal et l'homme. La « plus noble conquête de l'homme » figurait pour un être charnel, vivant, sentant et mouvant, mais manquant de raison, don réservé exclusivement à l'homme.

Un des mécanisme critiques de l'utopie, mis en route par Thomas More, était de présenter une civilisation qui, même sans avoir bénéficié de la révélation du Christ, avait un comportement supérieur aux États chrétiens européens. Jonathan Swift surenchérit ce procédé, questionnant le prétendu atout de la raison même. Comment est-il possible que les animaux, qui ne bénéficient pas de rationalité, se comportent mieux que les hommes, traités pourtant comme la couronne de la création ? Retirer l'intelligence à la race humaine et la réattribuer à la première race animale qui suit l'homme sur la grande chaîne des êtres est une démonstration par réduction à l'absurde. Jonathan Swift offre aux chevaux l'occasion d'ériger une société à laquelle les hommes n'ont jamais pu prétendre, malgré l'avantage que Dieu leur a conféré par rapport à toutes les autres espèces.

La morale de la fable s'appuie sur les effets comiques du schéma du « *mundus inversus* ». Parmi les caricatures médiévales et renaissantes du monde renversé figuraient aussi celles des chevaux ou des ânes chevauchant des hommes (Goya s'en souviendra dans ses *Caprices*). C'est justement ces images que Jonathan Swift réécrit quand il fait contempler à Gulliver « une espèce de chariot ou de carrosse tiré par quatre Yahous », ou des Yahous vivant dans des étables. Par l'inversion de la relation normale entre le maître et le serviteur, apprécie Conrad Suits, l'auteur

ne se propose pas d'élever l'animal aux dépens de l'humanité, mais de diminuer l'orgueilleuse notion de soi de l'homme.⁴¹

La grande inversion mise en place lors du quatrième voyage de Gulliver est la prétention « qu'un Houyhnhnm fût l'animal raisonnable et supérieur d'une contrée, et qu'un Yahoo n'y fût qu'une bête ». ⁴² Houyhnhnmland est « un monde dans lequel la distribution normale des espèces entre “créatures rationnelles” et “brutes” irrationnelles est brusquement inversée, attribuant aux chevaux, que [Gulliver] ne peut s'abstenir d'admirer, la place naturelle de l'homme, et aux simili-humains, qu'il ne peut s'abstenir d'abhorrer, la place naturelle des chevaux. »⁴³ Jonathan Swift retire à l'homme le rôle d'« *hegemonikon* » dans l'ordre de la nature.

Mis dans les termes d'aujourd'hui, Gulliver découvre que l'homme n'est plus le dernier maillon de la chaîne trophique. Il est vrai que les Houyhnhnms ne sont pas des prédateurs supérieurs, qui menaceraient écologiquement notre race (la chair de Yahoo est immangeable, ce qui est un avantage peu flatteur), mais ils sont toutefois capables de décider de son destin, comme par exemple quand ils se consultent s'ils ne devraient pas exterminer globalement la population yahoo. Quand il questionne la place centrale de l'humanité dans l'évolution et notre survivance en tant qu'espèce, Jonathan Swift déclenche une angoisse qui sera reprise par maints romans de science-fiction contemporains qui imaginent des espèces extra-terrestres agressives et, malheureusement, supérieures à l'homme.

Mais il ne faut pas aller en dehors des espèces terrestres, dans l'exobiologie, pour trouver l'image du concurrent darwinien de notre race. Les races monstrueuses du Moyen Âge, dont Jonathan Swift comme presque tous les utopistes s'inspirait librement, étaient les images-écran des frayeurs et des cauchemars de l'inconscient européen. À l'époque de Swift, la tératologie continuait d'être une manière figurative de questionner la nature humaine. Empruntés autant aux foires populaires qu'aux expériences médicales, à la tradition folklorique qu'aux voyages extraordinaires, les monstres soulevaient le problème de « l'effacement des frontières et de l'effondrement des identités », de la quête de soi et de la dissolution identitaire. À une époque de reconfiguration de toute une civilisation, les figures du Houyhnhnm et du Yahoo sont un miroir déformant qui montre le mieux ce qu'on veut ou on ne veut pas être.⁴⁴

En tant que race équine douée de raison, les Houyhnhnms évoquent les centaures antiques. Mi-hommes, mi-chevaux, les centaures ont un symbolisme complexe. Comme l'ont démontré Ernst Jones et Carl Gustav Jung, le cheval, le taureau, l'âne sont en général des symboles des instincts frénétiques, sexuels, de la libido déchaînée. Coursiers du chaos cosmogonique ou de l'apocalypse, les chevaux sont aussi une image des forces incontrôlables de l'inconscient, de l'irrationnel. Domptés par des héros civilisateurs, les étalons marins ou chthoniens

deviennent des véhicules ailés, capables de transporter leurs conquéreurs dans le ciel, dans l'au-delà. Les instincts maîtrisés offrent la plus effervescente source d'énergie pour les expériences mystiques et de transcendance intérieure. Combinant dans la même figure anatomique le chevalier et le cheval, les centaures sont justement une telle image de l'irrationnel apprivoisé.

Rattachables au sage centaure Chiron, les Houyhnhnms devraient être, en principe, des figures rassurantes, optimistes. Gulliver, du moins, les investit ainsi. Néanmoins leur connotation fantasmagique garde quelque chose de cauchemardesque. Peut-être que, plus qu'à des centaures, ils faudrait les comparer à des races mythiques comme les dieux égyptiens, ou à Bottom, le personnage à tête d'âne de Shakespeare. Bien que la composition mi-humaine mi-animale soit respectée, ce qui change dans le cas des hyppo-céphales, par rapport aux centaures, est la disposition des parties. Une tête de cheval, de taureau ou d'âne sur un corps humain suggère un individu pris en possession par les instincts libidinaux. L'homme n'est plus le maître de la bête, au contraire, il est harnaché par l'animal en lui.

Au niveau du psychisme humain, le thème du « *mundus inversus* » engendre donc la figure d'un moi possédé et usurpé par l'ombre. Jonathan Swift fait preuve d'un sarcasme dévastateur quand il offre comme emblèmes de la rationalité suprême des animaux qui symbolisent l'irrationalité pulsionnelle. C'est comme si la sexualité refoulée de Gulliver retournait dans l'image anxieuse des sages Houyhnhnms. Les caprices de Goya offrent une image plus appropriée de la véritable connotation fantasmagique de tous ces étalons démoniques, ricaneurs, qui prêchent cependant l'austérité et l'ascèse. Comme le remarque Jenny Mezciems, la présentation des passions des Yahous est « cauchemardesquement utopienne » ; mais plus inquiétant encore est que cette vision spartiate et stoïcienne est gouvernée par une raison qui n'est point humaine, par la raison Houyhnhnm.⁴⁵ « En choisissant le cheval comme symbole de l'animal rationnel, Swift a renversé l'image du *Phèdre* de Platon, où les chevaux représentent les passions et les appétits animaliers et le conducteur la raison maîtresse. Inversant l'image, Swift renverse l'importance accordée à la rationalité humaine. Au cours des *Voyages*, Swift montre que c'est la partie ténébreuse, irrationnelle, de l'homme qui façonne sa civilisation et que la raison seule n'est pas capable de contrôler les passions. L'homme n'est pas un symbole adéquat pour le conducteur du char. »⁴⁶

Bref, les Houyhnhnms suscitent en nous une angoisse subliminale parce qu'ils évoquent un processus psychotique, dans lequel un complexe inconscient prend en possession le moi conscient. Le monde où les chevaux sont les maîtres des hommes est un monde où les instincts bestiaux ont submergé la conscience et miment la rationalité. En attribuant la raison humaine à des animaux qui, mythologiquement, représentent les instincts, Jonathan Swift construit un symbole

contre-nature, un « monstre » de sens. Les Houyhnhnms en tant que maîtres des Yahous sont l'image effrayante d'une humanité qui a subi une catastrophe psychique, dans laquelle le cerveau reptilien a pris le dessus sur le cortex.

Houyhnhnmland est une fiction dysphorique de la même nature que *La planète des singes* de Pierre Boulle. À l'époque de Jonathan Swift, Edward Tyson avait publié le traité *Orang Outang, sive Homo Silvestris* (1699), donnant une forme érudite « à l'ancienne frayeur de la fusion infernale de l'homme et de l'animal ». ⁴⁷ Un continent ou une planète où les chevaux ou les singes ont usurpé l'homme, ⁴⁸ le rabaissant au statut d'animal sauvage, expriment la peur abyssale de l'homme de régresser, en tant qu'individu ou en tant que race, à la condition préhumaine, d'être pris sous contrôle par la « bête en nous ». La première réaction de Gulliver voyant la société renversée des chevaux intelligents et des Yahous est de craindre un attaque de folie. Il est conscient donc de la pression schizoïde exercée sur lui par l'univers qu'il visite. Mais par la suite, il finit par s'adapter au point de vue renversé et renvoie l'accusation de démence à ses semblables : les véritables insensés et monstres seraient les Yahous européens.

AL'ÉVIDENCE, JONATHAN Swift utilise l'aliénation de Gulliver comme véhicule allégorique pour sa critique de la civilisation et de la condition humaine. Pourtant, à la fin des *Voyages*, Gulliver n'est pas moins un schizophrène claustré dans sa vision délirante. ⁴⁹ Pourquoi l'auteur est-t-il si cruel avec son personnage ? Est-ce à dire que Jonathan Swift propose un modèle dans lequel, malgré soi, il n'arrive pas à croire ? ⁵⁰ Qu'il expose un idéal et que, conscient de son inapplicabilité, le désavoue et le démonte ? Qu'il exprime par la folie du personnage son propre « conservatisme réactionnaire contre le modernisme progressiste nonconformiste de Gulliver » ? ⁵¹ Que ses pulsions (auto)destructives sont si perverses et son pessimisme anthropologique est si enragé qu'il ne peut pas adhérer aux solutions qu'il forge par son personnage ?

En tout cas, indépendamment des raisons labyrinthiques de l'auteur, des imbrications psychanalytiques de son « désaveu », ⁵² il reste que Jonathan Swift construit avec minutie une utopie de type déiste et physiocrate, le Houyhnhnmland, que finalement il n'endosse pas. En attribuant la raison à une race non humaine, il exclue la possibilité que ses lecteurs puissent s'identifier au modèle Houyhnhnm et l'assumer. ⁵³ John F. Ross a vu juste : « combien moins efficace aurait été la satire si les Houyhnhnms n'étaient qu'un simple race supérieure d'hommes ! Le lecteur aurait spontanément évité l'attaque satirique en s'identifiant aux Houyhnhnms. » ⁵⁴ La société des chevaux rationnels est un idéal impossible, qui ne peut fonctionner comme une alternative humaine, comme un modèle anthropologique. A. E. Dyson, W. E. Yeomans, M. M. Kelsall et autres commentateurs s'accordent pour dire que l'humour du doyen, qui imagine une

utopie rien que pour la saper, est pervers et masochiste, auto-torturant, burlesque, noir, cynique et profondément pessimiste.⁵⁵

D'un point de vue formel, les *Voyages de Gulliver* sont une contre-utopie ou une série d'utopies dysphoriques (de signification ambiguë), comme les appelle Jean-Michel Racault,⁵⁶ qui s'attaquent au genre utopique en tant que tel, à la pensée et aux espérances utopiques. Lemuel Gulliver a pu être rapproché de Don Quichotte, puisque tous les deux créent des alternatives fictionnelles au monde réel, qui cependant sont diagnostiquées comme des formes de folie.⁵⁷ Autrement dit, chez Jonathan Swift Utopus est fou ! La fiction utopique est un délire quichottesque. Il est vrai que Thomas More regardait d'une manière sceptique sa « cité de nulle part », mais son incrédulité se référait à la capacité de l'homme d'atteindre le degré de sagesse nécessaire pour mettre en pratique l'idéal utopique. Pour sa part, Jonathan Swift doute du bien-fondé de cette « utopie de la raison » même.

La pointe de lance de l'assaut est dirigée contre l'idéal de l'homme prélapsaire. H. G. Wells a vu juste : « le principe conducteur de la religion utopienne est la répudiation de la doctrine du péché originel. »⁵⁸ Adhérant pour diverses raisons, autant personnelles que culturelles, au pessimisme anthropologique des Églises post-tridentines, Jonathan Swift réaffirme, par ses symboles abstrus, l'image de l'homme déchu. Or, comme le montre Jean-Michel Racault, « le dogme du péché originel, qui revient à nier la perfectibilité de l'homme, est encore plus anti-utopique ».⁵⁹ Le jugement de Jonathan Swift sur l'utopie est sans appel : les successeurs d'Adam ne sont pas des Utopiens ou des Robinsons, ils sont des Yahous. Ils sont des hommes qui, au lieu de progresser, ont cédé la place aux races animales qui leur succèdent sur l'échelle de la création.

Vivant dans un « âge du compromis »,⁶⁰ Jonathan Swift baigne dans les eaux troubles où les deux conceptions sur le primitivisme (« l'homme déchu par le péché » *versus* « l'homme naturellement bon ») se rencontrent et s'abolissent réciproquement. Les personnages contrastifs des Yahous et des Houyhnhnms ont pu être interprétés comme porteurs de ces deux visions concurrentes. T. O. Wedel a fait l'exercice éclairant de commenter le quatrième voyage de Gulliver sur l'opposition entre les anthropologies de Thomas Hobbes et de John Locke. Les Yahous seraient une incarnation de « l'homme à l'état de nature » de Hobbes, porté à la guerre, à la destruction et à l'avalissement, et les Houyhnhnms – « l'homme à l'état de nature » de Locke, conduit par la raison et les lois naturelles.⁶¹

Plus généralement, les deux conceptions sur le primitivisme se retrouvent à la base des deux « écoles » d'interprétation du quatrième voyage de Gulliver. Les « durs » (R. Quintana, George Sherburn, R. S. Crane, Charles Peake, W. A. Eddy, J. Middleton Murry, A. E. Case, P. Reilly, etc.), qui pensent que l'auteur admire les Houyhnhnms, impliquent par cela que Jonathan Swift adhère à

un idéal de type déiste et rationaliste. Les « souples » (T. O. Wedel, Kathleen Williams, Samuel T. Monk, F. R. Leavis, John F. Ross, J. Ehrenpreis, Robert C. Elliott, Martin Kallick, etc.), qui doutent de l'admiration de l'auteur pour les Houyhnhnms, tendent à ranger Swift parmi les critiques chrétiens de l'utopie. Une variante intermédiaire, proposée par Milton Voigt, serait d'attribuer à Swift une position modérée, celle d'un humanisme chrétien ou d'un « rationalisme anglican », à mi-distance entre les deux extrêmes du déisme philosophique et du fidéisme puritain.⁶²

Pourtant, l'hypothèse d'un Swift critique de tout est également envisageable.⁶³ D'un côté, par la figure des chevaux savants, opposés aux Européens, le doyen « discrédite la conviction que la culture est supérieure à la nature ».⁶⁴ De l'autre, par la figure des Yalous, il discrédite l'idée que l'homme est naturellement bon. Ni la nature, ni la culture ne servent pour faire émerger l'homme de l'empire du mal, de la « *nature d'yalou* ». En attribuant le rôle de porteurs d'une solution non à des humains, mais à des chevaux, Swift nie la possibilité de salvation par un idéal utopien. La contre-utopie consiste justement à confier l'utopie non à des humains ou à des êtres supérieurs à l'homme (des surhommes, des anges, etc.), mais à des animaux, donc à des êtres inférieurs à l'homme.⁶⁵ Si les Houyhnhnms incarnent l'idéal des déistes et des adeptes de la raison naturelle, alors c'est un idéal bien terrifiant.

L'effet satirique du quatrième voyage a donc une double portée : contre l'humanité pervertie et contre le modèle déiste et utopique de salvation. Le même mécanisme est au travail dans l'*Argument against Abolishing Christianity*, paradoxale plaidoirie de Swift pour le christianisme. Le tortueux doyen commence par assumer ouvertement la critique de la civilisation chrétienne et de sa perversion. Mais, indirectement, il suggère qu'accepter sa destruction (par les libertins, les déistes, les athées, etc.) mènerait à l'absurde et à la catastrophe. La conclusion qui résulte de la double négation est la nécessité d'une réforme de la chrétienté, et non son abolition.

De même, la contre-proposition de Swift pour la double impasse des Yalous et des Houyhnhnms, jamais formulée explicitement mais néanmoins active, paraît être celle de l'homme sauvé par l'esprit et la révélation. L'homme vraiment rationnel (« *animal rationale* » et non seulement « *rationis capax* ») devrait être, face aux Yalous (autant austraux qu'européens), ce que sont les Houyhnhnms face aux chevaux de l'ancien monde.⁶⁶ La véritable utopie, que le doyen n'a jamais écrite, aurait dû présenter des chevaux ordinaires et des hommes rationnels. Ce qui revient à dire que, selon Jonathan Swift, les utopies ne sauraient jouer aucun rôle dans la justification de l'humanité.

Tout comme Cervantès, Jonathan Swift aurait pu être le fossoyeur d'un genre littéraire. À un siècle de distance de l'Espagnol, il est l'un des derniers représen-

tants de cette vision désenchantée qui, pour préserver le message de la rédemption christique et de l'autre monde chrétien, renversait l'optimisme et les idéaux liés au monde contingent. Si les aventures du « Chevalier de la Triste Figure » défont le schéma du roman chevaleresque, les *Voyages de Gulliver* constituent un « rejet des récits de découverte », ils sont une « anti-découverte ». Selon la démonstration de Warren Montag, au lieu de bâtir, elles démantèlent, procédant à l'imposition d'une anti-nature et à une dénaturalisation de l'humanité.⁶⁷

Le pessimisme baroque, l'appréhension de l'histoire, le refus d'un futur perçu comme déraillant transforment l'œuvre de Swift dans ce que les études postcoloniales appellent une anti-narration. Alan D. Chalmers démontre que, *mutatis mutandis*, « les *Voyages* paraissent en fait être une sorte d'anti-narration, qui en apparence établit mais finalement détruit les relations habituelles entre le lecteur et le récit ». ⁶⁸ Si, finalement, à la différence du roman de chevalerie ironisé par Cervantès, le genre utopique a survécu à Swift, c'est parce qu'il a trouvé des nouveaux domaines, stratégies et parades à explorer. Toutefois, Swift s'est avéré être le pivot central pour la consolidation de la branche négative, du double d'ombre des utopies prémodernes : les antiutopies.

Les successeurs de Jonathan Swift ont continué à envoyer Gulliver ou son fils dans des voyages extraordinaires, évidemment sans le génie satirique contorsionné de l'Irlandais.⁶⁹ Pierre-François Guyot Desfontaines conçoit un *Nouveau Gulliver, ou Voyage de Jean Gulliver, fils du capitaine Gulliver* (1730)⁷⁰ ; W. Whitmore imagine des nouveaux *Modern Gulliver's Travels. Lilliput : Being a New Journey to that celebrated island* (1796) ; et un anonyme se charge de raconter *Gulliver's Last Voyage. Describing Ballymugland, or the Floating Island* (1825). Suivant la convention satirique de Jonathan Swift, ces épigones évoquent ou inventent des nouvelles races monstrueuses et royaumes fantastiques.

L'abbé Pierre-François Guyot Desfontaines, par exemple, envoie Jean Gulliver, le fils de Lemuel, se confronter à plusieurs races monstrueuses : Amazones (société inversée qui met à nu les angoisses d'une Europe phallocratique), satires violateurs, Kistrimaux cannibales, bossus qui jugent Jean comme malformé (nouvelle inversion qui dévoile les appréhensions des Européens envers les estropiés), différentes populations séparées par professions dans l'Isle des États (poètes, géomètres, philosophes, musiciens, comédiens, etc.). Même quand ils donnent des leçons de morale, les *microbii* de l'Isle de Tilibet (« Je vois que quoique vous viviez quatre fois plus longtemps que nous, vous ne vivez pas davantage, puisque les trois quarts de votre vie sont perdus »), les Taouans (accueillants, austères, bon médecins, sages, ils critiquent l'argent et l'avarice, l'orgueil, la destruction de la vertu par le désir de pouvoir, l'inégalité entre les riches et les esclaves, la partialité des lois, la corruption, l'amoralité) ou les *macrobbii* de l'île des Letalispous (qui reviennent à une deuxième jeunesse après soixante ans)⁷¹ restent des

personnages exotiques et inquiétants. Par leur existence même, ces figures sont des menaces fantasmatiques au bien fondé et à la stabilité de la nature humaine. □

Notes

1. Corin Braga, *La Quête manquée de l'Avalon occidentale*, Paris, L'Harmattan, 2006, « Le mythe noir des Amériques : du Paradis à l'Enfer », p. 326-350.
2. Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs. Voyages aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 220.
3. Martin Kallick, *The Other End of the Egg : Religious Satire in Gulliver's Travels*, University of Bridgeport, Connecticut, 1970, p. 72.
4. Robert C. Elliott (*The Power of Satire : Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 219) est de l'avis que, plus qu'un théologien, satiriste de l'homme de l'intérieur de la tradition chrétienne, Jonathan Swift écrit comme un humaniste qui médite sur la condition de l'homme en tant qu'individu.
5. Voir T. O. Wedel, « On the Philosophical Background of *Gulliver's Travels* », in Milton P. Foster (éd.), *A Casebook on Gulliver among the Houyhnhnms*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1961, p. 88 ; Martin Price, *Swift's Rhetorical Art : A Study in Structure and Meaning*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973, p. 196.
6. Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, in *Voyages aux pays de nulle part*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 949.
7. « Swift has created two dominant points of view to control the materials of the *Travels* : that of his favorite *ingénu* (the younger Gulliver) and that of the misanthrope. The technique has obvious advantages. An *ingénu* is a superb agent of indirect satire as he roams the world uncritically recording or even embracing the folly which it is the satirist's business to undermine. [...] On the other hand, a misanthrope can develop all the great power of direct, hyperbolic criticism. By allowing Gulliver, an uncritical lover of man, to become an uncritical hater of man, Swift has it both ways. » Elliott, *The Power of Satire*, p. 184 *sqq.*
8. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 937.
9. Voir Calhoun Winton, « Conversion on the Road to Houyhnhnmland », *The Sewanee Review*, LXVIII, 1960, p. 32 ; Irwin Ehrenpreis, « The Meaning of Gulliver's Last Voyage », *A Review of English Literature*, III, n° 3, 1962, p. 18-38 ; Kathleen Williams, *Jonathan Swift and the Age of Compromise*, Lawrence, University of Kansas Press, 1965, p. 187-188.
10. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 940, 955.
11. W. B. C. Watkins (*Perilous Balance : The Tragic Genius of Swift, Johnson & Sterne*, Princeton, Princeton University Press ; Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1939, p. 18) voit la raison des Houyhnhnms comme une faculté révélée, donc

en contact direct avec Dieu (pourtant les Houyhnhnms n'ont pas de religion), ou intuitive, donc naturelle et innée.

12. Baruch Spinoza, *Traité de la Réforme de l'Entendement*, établissement du texte, traduction, introduction et commentaires par Bernard Rousset, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992.
13. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 961.
14. James L. Clifford, « Gulliver's Fourth Voyage : 'Hard' and 'Soft' Schools of Interpretation », in Larry S. Champion (éd.), *Quick Springs of Sense : Studies in the Eighteenth Century*, Athens, University of Georgia Press, 1974, p. 33-49.
15. Winton, « Conversion on the Road to Huyhnhnmland », p. 21.
16. Robert C. Elliott, *The Literary Persona*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1982, p. 125-125 ; William Bragg Ewald, *The Masks of Jonathan Swift*, Oxford, Basil Blackwell, 1954, *passim* ; Richard H. Rodino, « 'Splendide Mendax' : Authors, Characters, and Readers in Gulliver's Travels », in Nigel Wood (éd.), *Jonathan Swift*, Londres & New York, Longman, 1999, p. 48-49.
17. Ronald Knowles, *Gulliver's Travels : The Politics of Satire*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. 59.
18. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 878.
19. *Ibid.*
20. Charles H. Hinnant, *Purity and Defilement in Gulliver's Travels*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 13-14.
21. L. J. Morrissey, *Gulliver's Progress*, Hamden (Connecticut), Archon Books, 1978, p. 177-178.
22. Cités par H. J. Real et H. J. Vienken, « The Structure of Gulliver's Travels », in H. J. Real & H. J. Vienken (éds.), *Proceedings of the First Münster Symposium on Jonathan Swift*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1985, p. 200.
23. Michael Seidel, *Satiric Inheritance : Rabelais to Sterne*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 201-225.
24. Philip Pinkus, *Swift's Vision of Evil : A Comparative Study of A Tale of a Tub and Gulliver's Travels*, vol. II, Victoria, English Literary Studies, University of Victoria, 1975, p. 29 ; Patrick Reilly, *Jonathan Swift : The Brave Desponder*, Southern Illinois University Press, 1982, p. 169, 174, 191.
25. « Le mouvement [de Gulliver] n'est pas horizontal mais vertical, allant de plus en plus loin dans les profondeurs de l'inconscient évoqué par l'imagerie de conte de fées. C'est-à-dire que le voyage est intérieur. Et pourtant il reste un véritable voyage de découverte, parce qu'il nous porte, par des pays fantaisistes, en dehors du temps et de l'espace et, à la fin du parcours, nous nous retrouvons dans un monde radicalement différent. » Pinkus, *Swift's Vision of Evil*, II, p. 27.
26. W. B. Carnochan, *Lemuel Gulliver's Mirror for Man*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 133-134.
27. Phyllis Greenacre, *Swift and Carroll : A Psychoanalytic Study of Two Lives*, New York, International Universities Press, 1955, p. 96.
28. Pinkus, *Swift's Vision of Evil*, II, p. 46, 54.

29. *Ibid.*, p. 96-98.
30. Frank Stringfellow, « Irony and Ideals in *Gulliver's Travels* », in Frank Palmeri (éd.), *Critical Essays on Jonathan Swift*, Toronto, New York, Oxford, Singapore & Sidney, Maxwell Macmillan, 1993, p. 95.
31. Greenacre, *Swift and Carroll*, p. 102.
32. Stringfellow, « Irony and Ideals in *Gulliver's Travels* », p. 101.
33. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 925.
34. John F. Ross, « The Final Comedy of Lemuel Gulliver », in Ernest Tuveson (éd.), *Millennium and Utopia : A Study in the Background of the Idea of Progress*, New York, Evanston & London, Harper & Row, 1964, p. 87.
35. Kallick, *The Other End of the Egg*, p. 59-60.
36. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 948.
37. « Yahou signifie "Who are you?" et Houyhnhnm, dont la sonorité est proche de "human", contient aussi la suggestion des pronoms "you" et "who". » Greenacre, *Swift and Carroll*, p. 103.
38. Selon la suggestion Clive T. Probyn, « Swift and the Human Predicament », Houyhnhnm renvoie à « homonyme », dans lequel on reconnaît l'étymologie grecque « same name », le même nom, mais aussi l'étymologie fantaisiste « man name », le nom de l'homme. Clive T. Probyn, *Jonathan Swift : The Contemporary Background*, Manchester, Manchester University Press, 1978, p. 57-82. Marjorie W. Bucklery, « Key to the Language of the Houyhnhnms in *Gulliver's Travels* », pense que l'interprétation correcte du nom onomatopéique des chevaux savants est « Who inhuman », dévoilant leur manque complet de traits humains. In A. Norman Jeffares (éd.), *Fair Liberty Was All His Cry : A Tercentenary Tribute to Jonathan Swift, 1667-1745*, Londres, Melbourne & Toronto, Macmillan Press, 1967, p. 272-273.
39. Voir R. S. Crane, « The Houyhnhnms, the Yahoos, and the History of Ideas », in J. A. Mazzeo (éd.), *Reason and the Imagination*, New York, Columbia University Press, 1962, p. 243-253.
40. Probyn, *Jonathan Swift : The Contemporary Background*, p. 86-87.
41. Conrad Suits, « The Role of the Horses in 'A Voyage to the Houyhnhnms' », in Harold Bloom (éd.), *Modern Critical Interpretations : Jonathan Swift's Gulliver's Travels*, New York, New Haven & Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986, p. 124.
42. Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, p. 932.
43. Crane, « The Houyhnhnms, the Yahoos, and the History of Ideas », p. 243-244.
44. Dennis Todd, *Imagining Monsters : Miscreations of the Self in Eighteenth-Century England*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1995, p. 155-156, 168-172. Voir aussi Alan D. Chalmers, *Jonathan Swift and the Burden of the Future*, Newark, University of Delaware Press ; Londres, Associated University Presses, 1995, p. 115 sqq.
45. Jenny Mezcies, « Swift and Orwell : Utopias as Nightmare », in Dominic Baker-Smith et C. C. Barfoot (éds.), *Between Dream and Nature : Essays on Utopia and Dystopia*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 101.
46. Pinkus, *Swift's Vision of Evil*, p. 83.

47. Brian Tippet, *Gulliver's Travels*, Londres, Macmillan Education, 1989, p. 80.
48. Irwin Ehrenpreis (« The Meaning of Gulliver's Last Voyage ») montre que, pour exemplifier l'opposition rationnel/irrationnel, les logiciens de l'époque de Swift utilisaient, de paire avec le couple homme/cheval, le couple homme/singe.
49. Carnochan, *Lemuel Gulliver's Mirror for Man*, voit dans Houyhnhnmland (« L'Île du silence »), un symptôme psychotique (« *schizophrenic withdrawal* »), alors que Hopewell Selby lit les espaces clos, les « prisons » de Gulliver (le temple abandonné de Lilliput, la boîte de Brobdingnag, l'écurie) comme des symboles d'une désintégration de la personnalité du personnage : « The Cell and the Garrett : Fictions of Confinement in Swift's Satire and Prose Writings », in Ronald C. Rosbottom (éd.), *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 6, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1977.
50. « L'Utopie de Swift est une dans laquelle, comme plusieurs autres écrivains utopistes avant lui, il ne pouvait pas y croire entièrement. » Carnochan, *Lemuel Gulliver's Mirror for Man*, p. 76.
51. Knowles, *Gulliver's Travels : The Politics of Satire*, p. 143-144.
52. Des commentaires, souvent de formation psychanalytique, sur la personnalité de Jonathan Swift, in W. B. C. Watkins, *Perilous Balance : The Tragic Genius of Swift, Johnson & Sterne*, p. 13 sqq. ; Evelyn Hardy, *The Conjured Spirit : A Study in the Relationship of Swift, Stella, and Vanessa*, Londres, The Hogarth Press, 1949, p. 14-15.
53. Suits, « The Role of the Horses in 'A Voyage to the Houyhnhnms' », p. 126.
54. Ross, « The Final Comedy of Lemuel Gulliver », p. 81.
55. A. E. Dyson, « Swift : The Metamorphosis of Irony » ; W. E. Yeomans, « The Houyhnhnm as Menippean Horse » ; M. M. Kelsall, « Iterum Houyhnhnm : Swift Sextumvirate and the Horses », in Richard Gravil (éd.), *Swift. Gulliver's Travels : A Casebook*, Londres, Macmillan Press, 1974, p. 161-168, 207-208, 222.
56. Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, Oxford, The Alden Press, 1991, p. 766-767.
57. Everett Zimmerman, *Swift's Narrative Satires : Author and Authority*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1983, p. 178-179.
58. *Apud* Chad Walsh, *From Utopia to Nightmare*, Londres, Geoffrey Bles, 1962, p. 70.
59. Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre*, p. 772.
60. Williams, *Jonathan Swift and the Age of Compromise*, p. 119.
61. Wedel, « On the Philosophical Background of *Gulliver's Travels* », p. 87.
62. Milton Voigt, *Swift and the Twentieth Century*, Detroit, Wayne State University Press, 1964, p. 21-23.
63. Frances Deutsch Louis, *Swift's Anatomy of Misunderstanding : A Study of Swift's Epistemological Imagination in A Tale of a Tub and Gulliver's Travels*, Londres, George Prior Publishers, 1981, p. 170.
64. Hinnant, *Purity and Defilement in Gulliver's Travels*, p. 84.
65. Voir Ross, « The Final Comedy of Lemuel Gulliver », p. 81.
66. Joseph Horrell, « What Gulliver Knew », in Tuveson (éd.), *Millennium and Utopia*, p. 65-66.

67. Warren Montag, *The Unthinkable Swift Philosophy of a Church of England Man*, Londres, New York, Verso, 1994, p. 129-130, 149-150.
68. Chalmers, *Jonathan Swift and the Burden of the Future*, p. 22-27, 115-116.
69. Voir Sybil Goulding, *Swift en France : essai sur la fortune et l'influence de Swift en France au XVIII^e siècle, suivi d'un aperçu sur la fortune de Swift en France au cours du XIX^e siècle*, Paris, Édouard Champion, 1924.
70. Voir Thelma Morris, *L'Abbé Desfontaines et son rôle dans la littérature de son temps*, Genève, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1961.
71. [Abbé Pierre-François Guyot Desfontaines], *Le nouveau Gulliver ou Voyage de Jean Gulliver, fils du capitaine Gulliver*, traduit d'un manuscrit anglais par Monsieur L.D.F., À Paris, Chez La Veuve Clouzier et François le Breton, 1730, édition reproduite à Paris, Hachette, 1972, vol. I, p. 153, vol. II, p. 102-103.

Abstract

The Impossible Utopia: Jonathan Swift and the Houyhnhnms

After the Council of Trent, all Christian authors, from Joseph Hall (*Mundus alter et idem*, 1605) to Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*, 1726), adopted the critical position of the Church with regard to utopias. These authors saw utopias as heresies, as they described exotic human races untarnished by the original sin and which therefore did not need redemption through Jesus Christ and the Church. The present paper demonstrates that, in *Gulliver's Travels*, despite the admiration felt by the protagonist towards some of the lands he visited, the countries in question are all anti-utopias. The most terrifying example is that of the wise horses, by means of which Swift created not a utopia of reason, but rather a monstrous anti-utopia, in which the beast rises above the human race and humankind is reduced to beastliness. All of Gulliver's voyages can be seen as following the mental regression of the character, suggesting the involution of humankind itself.

Keywords

Gulliver's Travels, anti-utopia, Houyhnhnms, The Great Chain of Beings, Original Sin, Reason