

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**UMI<sup>®</sup>**

Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600



**TOPOGRAPHIES DU SAVOIR:**  
**CONFIGURATIONS DU DISCOURS UTOPIQUE**  
**CHEZ LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER**

By

Manal Kodeih

Graduate Program in French

Submitted in partial fulfilment  
Of the requirements for the degree of  
Master of Arts

Faculty of Graduate Studies  
The University of Western Ontario  
London, Ontario  
November 1998

© Manal Kodeih 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-39842-0

Canada

## RÉSUMÉ

La présente thèse se propose d'étudier, autour du paradigme utopique tel qu'il se présente au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'uchronie de Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440*. Après une brève historique et un examen de l'origine du néologisme *utopia*, une méthodologie épistémocritique s'appuyant sur les travaux de Michel Serres, de Louis Marin et de Michel Pierssens sera développée, avec l'aide de laquelle l'analyse proprement dite du texte sera effectuée. Seront considérés entre autres une nouvelle interprétation de ce paradigme, non plus seulement comme modèle littéraire idéal d'une société, mais comme mécanisme opératoire dont *une* application est le texte littéraire qui nous intéresse ici. Pour cela, une reconsidération de certaines notions, telles la carte, le réseau et la traduction, sera introduite afin de développer le modèle interprétatif que nous proposons au carrefour de plusieurs topoï dans *L'An 2440*. De plus, à la lumière de certaines polysémies comme celles des termes *jeu* et *espace*, une étude du cheminement des idées depuis et vers le texte littéraire sera ébauchée. Idées qui, finalement, sont celles de la complexité infinie du monde. Ainsi le texte utopique sera perçu comme un outil communicatif où se mettent en œuvre et dialoguent les savoirs divers de l'épistémé, et où se retrouvent un effort de simulation, de construction et d'esthétique, qui contribuent à tisser la fresque utopique.

**Keywords:** Michel Serres, Louis Marin, Michel Pierssens, Thomas More, Platon, Plato, Louis-Sébastien Mercier, utopie, utopia, uchronie, uchronia, communication, epistemocritics, topographie, savoir, représentation, dix-huitième siècle, Eighteenth-Century.

## REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer mes vifs remerciements à Dr. Thierry Belleguic qui m'a énormément aidé dans la conception de ce projet, ainsi que dans sa direction initiale. Au terme de ce travail, j'aimerais aussi exprimer ma gratitude profonde et mes remerciements les plus sincères à Dr. Christine Roulston, qui a pris la relève avec ses connaissances précieuses sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout à Dr. Tony Purdy pour son aide infaillible, sa tenacité exemplaire, et ses conseils toujours à propos quant à la direction et l'achèvement de cette thèse. Sans leur aide précieuse, ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements vont aussi à tous ceux et celles qui m'ont aidé de près ou de loin à mener à bien ce travail. Merci en particulier à Clive Thomson, Servanne Woodward, Michelle Horan, Fleurette McComb. Merci aussi à Karen MacIntyre et mes amis à London pour leur patience et leurs encouragements.

Enfin, je ne saurais trop remercier ma mère, mon père et ma sœur pour leur support dévoué et leurs conseils.

## TABLE DES MATIÈRES

CERTIFICATE OF EXAMINATION.....	II
RÉSUMÉ.....	III
REMERCIEMENTS .....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1. L'UTOPIE COMME GENRE LITTÉRAIRE: DONNÉES HISTORIQUES.....	6
<i>La naissance d'un genre</i> .....	6
<i>Platon et La République</i> .....	9
<i>Evolution chronologique</i> .....	17
<i>Le christianisme</i> .....	19
<i>Evolution sémantique et historique</i> .....	21
<i>L'utopie des Lumières</i> .....	25
<i>Le monde utopique: ses caractéristiques générales</i> .....	29
<i>De l'utopie à l'uchronie: L'An 2440</i> .....	33
CHAPITRE 2. ASPECTS THÉORIQUES.....	36
MICHEL PIERSSENS : LE SAVOIR DU TEXTE .....	36
MICHEL SERRES: HERMÈS .....	44
<i>i. Voyager, traduire, échanger</i> .....	44
<i>ii. Cartes. Atlas. Topographies</i> .....	53
<i>iii. Echangeur</i> .....	54
LOUIS MARIN: JEUX D'ESPACES .....	56
<i>i. Neutre, écart</i> .....	56
<i>ii. Mythe et utopie</i> .....	64
SYNTHÈSE: TABLEAU À ENTRÉES ET SORTIES MULTIPLES .....	70
CHAPITRE 3. L'AN 2440. RÊVE S'IL EN FÛT JAMAIS (LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER) ..	76
PROFIL GÉNÉRAL.....	76
<i>Louis-Sébastien Mercier</i> .....	76
<i>L'écrivain et l'utopie</i> .....	78
<i>Synopsis et structure de l'œuvre</i> .....	80
ANALYSE .....	87
<i>Premier topos: la colonne pyramidale</i> .....	87
<i>Deuxième topos: la rue</i> .....	90
<i>Troisième topos: la bibliothèque</i> .....	97
<i>Quatrième topos: le réseau de circulation:Ordre et harmonie</i> .....	104
CONCLUSIONS: TABLEAUX D'UNE UTOPIE.....	115
BIBLIOGRAPHIE .....	120
VITA.....	126

## INTRODUCTION

L'histoire humaine existe dans deux champs clairement distincts. Il y a d'abord l'histoire universelle des faits écoulés, puis celle qui réside dans notre mémoire et notre imaginaire. L'histoire existe non seulement par la totalité des consciences du présent qui "l'actualisent", mais aussi par l'ensemble des textes qui transmettent les consciences passées, les immortalisant et les projetant ainsi dans le futur. L'utopie élit domicile dans cet espace, puise sa matière première dans le champ historique concret, afin de se remodeler de façon idéale chez l'écrivain. Voyage vers l'imaginaire, voyage vers nulle part, ou vers un monde meilleur: l'utopie est tout à la fois. Sa situation équivoque comme genre littéraire en fait un objet d'étude controversé, qui marie tendances et oppositions, contradictions et abstractions.<sup>1</sup>

L'utopie: le monde idéal ou le pays de nulle part. Elle commence par le "jeu" du langage et du sens inventé par Thomas More pour créer cette équivoque étymologique à laquelle nous reviendrons.<sup>2</sup> Or généralement, l'utopie traduit le malaise d'une société, aussi bien qu'un *désir* de surpassement dans la genèse de l'œuvre: la réalisation du potentiel optimal d'une civilisation donnée. L'utopie est

---

<sup>1</sup> Lewis Mumford (1922) définit deux sortes d'utopies, une utopie d'évasion et une utopie de reconstruction. La première est une utopie personnelle qui sert de refuge fantasmatique et qui est propre à chaque être humain. L'utopie d'évasion n'est donc rien d'autre qu'un rêve personnel qui laisse le monde extérieur inchangé. L'utopie de reconstruction, elle, vise de près ou de loin une modification de celui-ci.

<sup>2</sup> Thomas More, dans son œuvre canonique *Utopia* (1516) qui a lancé le genre utopique, joue sur la polysémie du terme: *ou-topia* et *eu-topia*, non-lieu ou lieu du bonheur (Hudde 11).

aussi ce désir d'équilibre et d'harmonie, univers duquel le chaos est banni et avec lequel l'être humain coexiste en parfaite symbiose. Symbiose qui se manifeste d'abord par la relation équilibrée qu'entretient l'homme avec la nature, et où la place de celui-là est centrale mais humble face à la force de création et de destruction de celle-ci. La civilisation qui résulte de l'imaginaire fleurit dans le creuset d'un mode de vie régularisé, de législations rigides, et d'une stabilité excessive vitale à son fonctionnement. Finalement, l'utopie sert d'écran protecteur puisqu'elle permet la création d'une fantaisie qui joue le rôle de refuge face aux heurts de la condition humaine.

D'autre part, l'utopie émane d'une *idéologie* et évolue vers un *genre littéraire*, deux concepts qu'il faut d'emblée bien distinguer. Comment alors définir l'utopie, délimiter ses paramètres, et la démêler du projet idéologique et des genres littéraires qui s'y apparentent? Comment mettre en évidence les enjeux qu'elle met en scène? Et comment, à travers le texte, dégager les travaux de *construction*, de *simulation* et donc de *représentation* que l'image utopique tente de nous communiquer? Enfin, quelles sont les motivations qui conduisent l'écrivain à mettre en œuvre ce qu'on identifie toujours communément de nos jours comme un fantasme éveillé?

Quelle que soit l'approche que l'on adopte pour tenter de répondre à ces questions, et en particulier en prenant un texte des Lumières comme *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier, il s'agit de clarifier *a priori* le fond, autrement dit les bases idéologique et historique à partir desquelles le genre a évolué. Le texte attire

particulièrement notre attention dans une triple dimension: *L'An 2440* représente le premier travail important d'*uchronie*, ou utopie projetée dans le *temps* (1), en même temps qu'il brise avec le modèle utopique classique du monde entièrement *fictif* (2) et à caractère *insulaire* (3), car en effet c'est du Paris du XXV<sup>e</sup> siècle qu'il s'agit, ville en principe non fictive et non insulaire. Cela fait de l'œuvre ce que Hinrich Hudde appelle un "véritable prototype littéraire" (14), et c'est dans ce cadre que nous l'aborderons. Quant à Mercier, il nous intéresse à plus d'un titre: homme actif, et ayant derrière lui une vie politique illustre, il demeure un grand inconnu des Lumières, trop longtemps ignoré des critiques et en marge de l'œuvre littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, l'utopie littéraire joue sur une polysémie faisant l'objet d'un clivage sémantique qui prête à confusion. De plus, elle naît d'un besoin aussi instinctif que culturel, d'origine mythique, de projeter dans un locus distant l'image d'un monde libéré des contraintes du réel. De ce fait, elle adopte sa propre historicité: elle accède à sa forme en se détachant du contexte politico-social qui la génère, et en se bâtissant constamment sur des modèles antérieurs pour devenir ce nulle part inaccessible. Elle répond ainsi à un besoin de son époque, quoiqu'évoluant à travers les siècles. Cela nous amène à aborder une évolution du genre, caractérisée par ce que nous appellerons un *procédé de fictionnalisation*.<sup>3</sup> Aussi l'utopie, pour être considérée

---

<sup>3</sup> Déjà Platon, explique Trousson, distinguait entre rhétorique et narration, et mentionnait la nécessité de rendre les lois qu'il avait écrites sous forme de fiction afin de créer ce monde fictionnel (Trousson, "Roman utopique" 370).

comme telle, doit faire l'objet d'une *narration fictionnelle*. Elle s'inscrit dans ce que Louis Marin appelle un *espace utopique*, généré par la *neutralisation* de tendances idéologiques opposées.<sup>4</sup> Or si l'utopie évolue dans un espace imaginaire et fictionnel, elle le fait aussi dans l'espace textuel. Une analyse – comme celle que fait Marin du texte de Thomas More – des *jeux d'espaces* du texte sera utile afin de révéler les mécanismes discursif et épistémique que celui-ci met en mouvement à travers la narration. Une utopie est inscrite à la fois dans le texte et dans l'imaginaire, dans le signe et dans les sens qu'elle porte en elle et dissimule. Il faut alors considérer, comme le font Michel Pierssens et Michel Serres, le texte comme une *machine* qui opère un véritable *travail* de transformation et de production (Serres dira *traduction*) des savoirs, dont les enjeux restent en partie à déterminer.<sup>5</sup>

Ainsi, en nous attachant à l'aspect théorique de notre étude, nous avons choisi quelques travaux et concepts à nos yeux importants en vue de l'application visée, qui entreprend la mise en relief du *travail du texte*. Le but de cette thèse est donc double: dans un premier temps, il s'agira de faire ressortir les tendances générales de l'utopie comme genre littéraire, d'abord à travers son histoire et en identifiant ses attributs les plus significatifs, en nous concentrant toutefois sur l'utopie des Lumières. Ce sera notre chapitre 1. Il sera aussi question, dans un deuxième chapitre, de s'appuyer sur

---

<sup>4</sup> Marin, 1973: Chapitres 1, 2, et 3. Dans cette œuvre centrale, abordée ultérieurement ici, Marin entreprend une déconstruction de l'*Utopia* de Thomas More.

<sup>5</sup> Pour les notions de *machine*, *travail*, et *production*, se référer à Michel Pierssens (*Savoirs à l'œuvre*) et à Michel Serres (*La Communication, La Traduction*).

les méthodes choisies<sup>6</sup> afin de tenter de mettre en évidence les savoirs-thèmes de l'époque autour de *topoi* significatifs. Notre troisième chapitre consistera en l'analyse proprement dite de quelques-uns de ces *topoi* qui se rattachent au texte de Mercier. Le plan d'ensemble se proposera ensuite de synthétiser les enjeux théorique et discursif dans la littérature utopique comme genre. Cela à la lumière de la question pertinente de Michel Pierssens: "*que sait un texte?*" (14).

---

<sup>6</sup> Qui consisteront, en grande partie, des notions de *traduction* et d'*échangeur* chez Serres, de *savoir du texte* chez Pierssens et de *jeu d'espaces* et de *neutre* chez Marin

## CHAPITRE 1

### L'UTOPIE COMME GENRE LITTÉRAIRE: DONNÉES HISTORIQUES

#### *La naissance d'un genre*

La confusion qui entoure le mot utopie naît du fait qu'on n'a pas toujours bien distingué le *genre littéraire* de l'*idéologie utopique* que critiquent Marx, Engels, et Mannheim. Les premières bibliographies de l'utopie comprennent en effet un mélange d'utopies et de voyages imaginaires (robinsonnades), de traités politiques et législatifs (Trousson, "Roman utopique" 368). La première tâche consiste donc à refaire une bibliographie.<sup>7</sup>

Prenons comme point de départ la distinction opérée par Raymond Trousson:

Au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, "utopie" avait pris le sens de chimère, de rêverie absurde, au XIX<sup>e</sup>, Marx et Engels accentuèrent l'altération en condamnant un "socialisme utopique", qui prétendait façonner le monde à l'image d'un modèle idéal, préexistant. Mais la distortion du terme fut peut-être surtout le fait du sociologue Karl Mannheim, dans *Ideologie und Utopie* (1929). Pour lui on désignera comme "idéologie" les idées politiques soutenues et inspirées par le système au pouvoir, et comme "utopie" celles qui s'y opposent, le contestent. Dans cette conception, utopie devient en quelque sorte synonyme de progrès, voire de révolution. Tandis que l'idéologie est statique et conservatrice, l'utopie est dynamique et progressiste. L'utopie devient un état d'esprit indépendant d'une forme littéraire quelconque, elle est définie comme une attitude devant la réalité sociale et politique. C'est pourquoi R. Muchielli découvrira encore dans la rébellion la fonction de l'utopie [...] Dans cette perspective, à force de se dissocier du genre littéraire qui la supporte, l'utopie se dissout et finit par comprendre toute forme de pensée en désaccord avec l'ordre existant. ("Roman utopique" 369)

---

<sup>7</sup> Trousson insiste sur la nécessité de délimiter le genre: "Les premiers éléments de cette recherche devraient être fournis par les bibliographies existantes, dont on peut supposer que leurs auteurs ont défini préalablement l'objet de leurs investigations. Or il apparaît bientôt que le recours aux instruments de travail classiques ne nous apporte pas une aide satisfaisante" (Trousson, "Roman utopique" 367).

Retenons maintenant ce rôle de contestation de l'utopie littéraire face à l'idéologie, qui lui confère ces statuts de "progrès", de "rébellion", et de "révolution", et distinguons la pensée idéologique et le genre littéraire:

En réalité, toute histoire de l'utopie souffre actuellement de cette confusion entre un genre littéraire donné, qui existe en lui-même et historiquement, et une attitude mentale qui regroupe sous un commun dénominateur idéologique des œuvres en réalité très différentes: si la *Basiliade* et le *Code de la Nature* expriment tous deux un certain "utopisme", la première est une utopie et le second un projet de législation; ni leurs intentions, ni leurs rapports avec le réel ne sont identiques. (Trousson, "Roman utopique" 370)

Et comme l'explique Trousson plus loin, l'utopie littéraire s'incarne dans une représentation, une re-création du monde par un procédé de *fictionnalisation*: "Après avoir exposé dans *La République* et *Les Lois*, les principes d'une législation théologique, [Platon] explique, au début du *Timée*, son besoin de recourir maintenant à l'affabulation, à la mise en situation dans un récit" ("Roman utopique" 370). Ceci est un procédé essentiel dans la considération de l'utopie comme genre littéraire, sans lequel elle retombe dans le pur discours législatif/politique.

La distinction ne sera cependant complète que lorsqu'on confrontera l'utopie aux genres qui s'en rapprochent, notamment les voyages imaginaires (dont elle fait partie) et les robinsonnades (dont elle partage souvent l'insularisme). Mais ce qui différencie peut-être le plus l'utopie de ces genres est l'effort de *construction*<sup>8</sup> qu'elle

---

<sup>8</sup> Nous entendons ici par *construction* la volonté de l'utopie de produire un monde fictionnel par un travail humain qui vise à l'exécution d'un projet, construction qui se manifeste du reste comme de manière textuelle et imaginaire (voir notre chapitre 2).

met en œuvre, et que seuls le “travail” et la “raison” sont en mesure d’accomplir.<sup>9</sup> L’utopie n’est donc pas seulement, comme on pourrait le croire, un retour à un bien-être amniotique primitif et instinctif, même si celui-ci peut motiver la créativité utopique<sup>10</sup>: “Cocagne et âge d’or supposent un monde tout fait, un cadeau à l’homme, alors que l’utopie représente un monde à bâtir sans intervention extérieure [...]. L’utopiste suggère bien une rédemption, mais de l’homme par l’homme, née d’un sentiment tragique de l’histoire et d’une volonté d’en diriger le cours” (“Roman utopique” 371). D’autre part, outre son effort de construction sociale, l’utopie se distingue du voyage imaginaire et de la robinsonnade par ses formes et conventions littéraires: alors que le voyage imaginaire privilégie le déplacement spatial et l’exotisme qui en résulte, l’utopie ne considère le voyage que comme intermédiaire pour accéder à ce monde nouveau. La robinsonnade, elle, est une histoire issue d’un accident (en général un naufrage) dans laquelle les protagonistes vivent une aventure de survie temporaire (372).

Nous retenons donc quelques formes fixes qui aident à délimiter l’utopie: elle est une narration fictionnalisant une collectivité, régie par des systèmes socio-politiques rigides qui tentent de restituer, nous dirons simuler, la complexité de l’activité sociale réelle, tout en la simplifiant par des lois fixes et succinctes, d’où

---

<sup>9</sup> Cette notion de “raison”, à laquelle nous reviendrons, et à laquelle Mercier fait fréquemment allusion dans son *An 2440*, dénote une volonté de l’homme du XVIII<sup>e</sup> siècle de s’approprier son monde de façon organisée, méthodique, et scientifique, ainsi qu’une volonté d’affranchissement vis-à-vis de Dieu.

<sup>10</sup> Mais il ne s’agit pas de nous perdre dans des considérations psychanalytiques.

paradoxe. Ces invariants du récit utopique nous intéressent dans la mesure où ils contiennent en eux la clé d'une interprétation du savoir utopique: ce qui importe avant tout est le rapport, l'évolution de l'utopien avec son monde, et l'expérimentation (et éventuellement l'acceptation) des solutions proposées par le microcosme. Le rôle et l'importance que la forme prend sont bientôt évidents, puisqu'il y a ce que Trousson appelle "un souci de crédibilité" (373), c'est-à-dire une mise en scène à travers laquelle l'auteur tente de *convaincre* son public. Ce souci de crédibilité va de pair avec, d'une part, ce procédé de simulation mentionné auparavant, et, d'autre part, un effort d'esthétique. Ce n'est qu'au prix de ce double effort que l'utopie est "viable" comme entreprise littéraire. Et c'est une de ces entreprises que nous aimerions maintenant examiner, à la lumière de la première vraie utopie politique, *La République*.<sup>11</sup>

### *Platon et La République*

Grand architecte grec de l'antiquité et urbaniste renommé, Hippodamos avait en tête une redéfinition de la société similaire à celle que Platon nous présente dans *La République*. Datant de la guerre entre Sparte et Athènes qui l'a fortement influencée, la communauté idéale de *La République* débute effectivement dans l'agencement de la cité: celle-ci ne se situe pas sur une île, mais sur le sol athénien<sup>12</sup>,

---

<sup>11</sup> *La République* ne constitue pas une utopie littéraire car elle ne possède pas l'élément narratif et fictionnel.

<sup>12</sup> Platon, comme Mercier, choisit un lieu réel comme site de son utopie.

et présente une terre limitée dans sa superficie et dans son nombre d'habitants. Selon Lewis Mumford (33), cette société est une "cité-région" qui ressemble aux reliefs montagneux et escarpés de la Grèce. Très variée dans son agriculture, une mosaïque de fonctions et d'occupations la partage et lui donne son autonomie. Une douceur du climat est à l'origine de cette représentation d'une société proche de la nature, qui subvient à ses besoins. De plus, elle se présente comme une société autosuffisante en parfaite relation avec son environnement, dont elle tire toute sa subsistance. Mumford souligne le rapprochement entre l'utopie platonicienne et le "berceau de l'humanité": "The great civilizations of the world have been nourished in such valley sections. [...] It is interesting that our first great utopia should have had an 'ideal' section at its base" (34). Ce parallélisme dénote, à la base de l'utopie, un regard omniprésent vers un "passé heureux", qui n'est peut-être après tout que l'enfance de l'être humain.

Platon ne propose aucune solution concrète aux problèmes comme la condition de l'ouvrier et de l'esclave, et l'exploitation économique de la main-d'œuvre, pour la simple raison que la question ne se pose pas pour lui (Mumford 34-35). Il trace plutôt l'origine du mal dans la nature égoïste de l'homme:

The unjust state comes into existence, says Plato, through the mouth of Socrates, by the multiplication of wants and superfluities. As a result of increasing wants, we must enlarge our borders, for the original healthy state is too small. Now the city will fill up with a multitude of callings which go beyond those required by any natural want; there will be a host of parasites and "supers"; and our country, which was big enough to support the original inhabitants, will want a slice of our neighbour's land for pasture and tillages and they will want a slice of ours if, like ourselves, they exceed the limit of

necessity and give themselves up to the unlimited accumulation of wealth.  
(Mumford 36)

Le véritable problème de la société naît donc dans cette nature égoïste et surtout dans l'excès. Il est clair que Platon prodigue une certaine frugalité dans ses écrits. Le besoin matériel dans son excès est un vice, et le citoyen doit avant tout rechercher le bonheur, d'abord dans le travail afin de pouvoir subvenir à ses besoins, puis dans l'art et l'échange communicatif afin de s'épanouir spirituellement. Contrairement aux sophistes, Platon différencie bonheur et plaisir. De là naît la distinction qu'il fait entre matériel et spirituel: si le matériel cause le plaisir, il ne cause pas nécessairement le bonheur. Pour Platon, la société harmonieuse est une société homogène où les citoyens partagent éducation, biens, et valeurs. L'élément de similitude joue donc un rôle important de cohésion, car la différence est perçue comme un danger à l'intégrité du microcosme.

Un autre principe sur lequel le monde platonicien repose, et à travers lequel il tente de joindre l'utile à l'agréable, est celui de vocation: pour atteindre le bonheur, le citoyen doit découvrir l'aptitude dans laquelle il excelle et la mettre au service de la société. Chaque citoyen acquiert ainsi une fonction à travers laquelle il se réalise. Chaque fonction finit par constituer un élément complémentaire de la communauté et il y a harmonie (Mumford 41). L'harmonie réside aussi dans l'activité continue liée à la fonction (contrairement à ce que croyaient les épicuriens):

Plato believed that goodness and happiness [...] consisted of living according to nature; that is to say, in knowing one's self, in finding one's bent, and in fulfilling the particular work which one had the capacity to perform. The

secret of a good community, therefore, if we translate Plato's language into modern critical slang, is the principle of function. (Mumford 41)

L'organisation de la société platonicienne apparaît le plus clairement dans sa division des classes selon la vertu. La sagesse relève de la classe des gardiens, alors que le courage appartient à la classe militaire, dont le devoir est de défendre la cité. Platon propose une solution pour perpétuer la classe régnante, celle des gardiens, de manière efficace. Les parents doivent rester anonymes afin d'éliminer toute attache sentimentale et tout préjugé. Ceux jugés inaptes à servir (invalides, ratés) sont éliminés. Les futurs gardiens suivent ensuite un entraînement rigoureux consistant en un large éventail de disciplines et de valeurs inculquées, et sont rompus à d'austères pratiques militaires qui achèvent de les forger à leurs destinées de chefs. Ils exercent ensuite leurs fonctions de 35 à 50 ans, au terme desquels ils accèdent au statut de "philosophes" qui leur permet de s'impliquer directement dans les affaires de l'état.

Si elle se présente comme modèle original, la communauté platonicienne se concentre plutôt sur une synthèse entre développements personnel et communautaire:

In Plato's community, servitude and compulsion and avarice and indolence are gone. Men mind their business for the sake of living well, in just relation to the whole community of which they are part. They live, in the strictest sense, according to nature; man can grow to his full stature and enter into every heritage of his citizenship. (Mumford 56)

Basée sur une déduction rhétorique, *La République* constitue donc un outil de dialectique particulièrement puissant dont More saura tirer avantage dans son ébauche d'*Utopia*.

### *Thomas More et Utopia*<sup>13</sup>

*Utopia*, l'œuvre centrale dans la fondation du genre utopique, est saisissante non seulement par ses références mordantes au contexte politique de l'Angleterre de la renaissance, mais aussi par son ton léger et satirique. A une époque où il était dangereux d'exprimer librement son opinion, le voyage en *Utopia*, qui commence dans le néologisme même, confère bien cette idée de "non-lieu", ou *Nusquama*, autre nom parfois utilisé par More pour souligner la facticité de son œuvre.

Les strates du récit sont multiples et s'enracinent dans un riche champ sémantique et sémiologique – comme l'a montré Louis Marin dans son *Utopiques: jeux d'espaces* (1973) – qui mélange lieux et personnages réels et fictionnels (ce qui donne au texte un statut de labyrinthe, ou "puzzle", littéraire). Il n'est pas de notre intention de nous perdre dans les dédales d'*Utopia*, mais il est cependant nécessaire de présenter quelques-uns des (nombreux) thèmes de l'œuvre afin de pouvoir saisir l'utopie dans son essence.

Le texte d'*Utopia* fait plusieurs fois référence à *La République*. Colin Starnes établit un lien entre les deux œuvres: More aurait récrit *La République* après avoir procédé à quelques changements, en réfutant plusieurs idées platoniciennes<sup>14</sup>: "The *Utopia* is the *Republic* recast in a new mould applicable to the demands of

---

<sup>13</sup> Le titre complet d'*Utopia*, *De optimo REIPUBLICÆ statu deque nova insula*, fait référence à la *République* de Platon.

<sup>14</sup> Ce cercle restreint devait sans problème saisir les références subtiles du texte faisant allusion à *La République*. Pour le public non-initié, le texte acquerrait par cette subtilité le statut de texte à références "énigmatiques" labyrinthique (Starnes 3).

contemporary Christianity as these were understood by More and his circle of reforming friends” (Starnes 3). More aurait modifié *La République* dans un but essentiellement fonctionnel, afin de trouver au texte antique une application aux problèmes de sa propre époque. Retenons donc ce caractère de *fonctionnalité* d'*Utopia*, c'est-à-dire une fonctionnalité qui transcende le temps et l'espace dans ses champs d'application, et qui peut donc être importée.

L'histoire d'*Utopia* débute par la rencontre de Thomas More et de Raphaël Hythlodée, un intellectuel portugais qui tient du sage philosophe et qui a été éduqué dans la tradition de la philosophie grecque. Hythlodée a abandonné famille et possessions pour se lancer à l'aventure:

Car au jour où nous vivons, de tous les mortels, il n'y a personne qui puisse décrire comme lui l'histoire extraordinaire des hommes et des terres inconnues que je vous sais tellement avide d'entendre [...] Ce Raphaël [...] n'ignore pas le latin et il connaît le grec parfaitement (il s'y est appliqué avec plus d'ardeur qu'à la langue de Rome; s'étant adonné entièrement à la philosophie [...]). (*Utopia* 27-28)<sup>15</sup>

Aussi désillusionné qu'il soit sur le pouvoir et les hommes, Hythlodée rend quand même publique la découverte d'*Utopia*, qui fait naître l'espoir d'une société juste et réformée. A une période infortunée de l'histoire de l'Angleterre (économie désastreuse, fossé grandissant entre riches et pauvres, répartition inégale des terres et des biens), More exprime son désir de société équitable à travers la parole d'Hythlodée:

---

<sup>15</sup> Les références à *Utopia* seront indiquées simplement par son titre.

Quoi qu'il en soit, mon cher More – pour vous dire la vérité et le fond de ma pensée – il me semble que partout où existe la propriété privée, où l'argent est pour tout la mesure de toutes choses, vous aurez grand-peine à assurer la prospérité et la justice dans l'Etat; à moins que vous n'estimiez que la justice règne là où la meilleure part des ressources revient aux pires individus, et que le bonheur s'épanouit là où tous les biens sont partagés entre quelques-uns, qui n'en tirent nul profit et plongent les autres dans la misère. (*Utopia* 65)

Hythlodée déclare ainsi qu'à moins d'adopter les pratiques simples et efficaces des Utopiens, le salut est impossible:

C'est pourquoi, lorsque je réfléchis aux institutions si sages et si saintes des Utopiens, qui avec si peu de lois administrent si aisément leurs affaires, [...] je rends davantage justice à Platon [...]. Mais si vous aviez été en Utopie avec moi, si vous aviez observé en personne les coutumes et les institutions des Utopiens [...] alors, vous ne feriez pas difficulté de reconnaître que nulle part vous n'avez vu de peuple bien gouverné, sauf là-bas. (*Utopia* 67)

Utopia est une île de quelques centaines de kilomètres de long, contenant 54 cités identiques dont la capitale, Amaurot, se situe au centre. Chaque ville a pouvoir de juridiction dans ses environs immédiats, reconstituant ainsi la cité-état de Platon. L'économie de base est une agriculture très modernisée, pratiquée par chaque citoyen qui, à son tour, expérimente l'art d'être fermier, faisant alterner ainsi vie citadine et rurale. Dans cette économie idéale, tout besoin de la population est calculé, évitant ainsi les rares surproductions (généralement léguées aux voisins plus nécessiteux) et le gaspillage. La communication entre la ferme et la ville est essentielle, particulièrement à la saison des récoltes, pour une distribution équitable du travail. Ainsi, bien que chaque citoyen d'Utopia possède une expertise dans un domaine particulier, il est rompu à l'art de la récolte. Les échanges directs entre la ville et la ferme sont favorisés par des foires agricoles mensuelles desquelles chaque famille,

vivant en perpétuelle abondance, prend uniquement le nécessaire. La base gouvernementale d'Utopia est la famille, et chaque année, 30 familles choisissent un magistrat, le phylarque, qui nomme un archiphylarque. Des 200 phylarques, un prince est élu à vie, d'une liste de quatre candidats nommés par les quatre régions de la ville. Pour éviter la conspiration, un système de communication (de surveillance) en pyramide, ayant au sommet le prince et à la base la population, permet de décider des affaires de la société. Chaque cellule familiale est quasi autonome dans sa fonction, mais reliée aux autres par le double besoin d'intégration et du maintien de la structure communautaire.<sup>16</sup>

Les habitants d'Utopia distinguent entre deux sortes de plaisir, un plaisir "corrompu", superficiel, et le "vrai" plaisir, celui du savoir, le plaisir de l'esprit. Le travail et les plaisirs physiques, qui sont dictés par la nature pour la survie, l'épanouissement du corps, et la reproduction et la réduction de la douleur, en constituent d'autres.<sup>17</sup> Donc, comme Platon, More base sa réforme en pénétrant dans la nature humaine et ce qui l'avilit à la base. Citons encore Mumford:

It is the fear of want that makes any of the whole race of animals either greedy or ravenous, but besides fear, there is in man a pride that makes him fancy it a particular glory to excel others in pomp and excess. But by the laws of the Utopians there is no room for this. Near these markets are others for all sorts of provisions, where there are not only herbs, fruits, and bread, but also fish, fowl, and cattle. There are also, without their towns, places appointed

---

<sup>16</sup> Ce modèle structural est similaire à ceux qui existaient au Moyen-Age (Mumford 72).

<sup>17</sup> La musique est un autre exemple: "There is another kind of pleasure which arises neither from our receiving what the body requires, nor its being relieved when overcharged, and yet by a secret, unseen virtue affects the senses, raises the passions, and strikes the mind with generous impressions; this is the pleasure that arises from music" (Mumford 77).

near some running water for killing their beasts, and for washing away their filth. (Mumford 68)

L'excès, le vice, l'avarice, qui naissent du désir de posséder le bien d'autrui, prospèrent dans une politique de propriété privée, sont à l'origine des maux de la société. Pour More, la solution réside dans l'abolition de la propriété privée, des biens, et des plaisirs viciés.

### *Evolution chronologique*

Nous avons brièvement examiné les deux textes fondateurs du genre et de l'historique de l'utopie. Cette historique, qui évolue temporellement, répond successivement aux troubles de l'époque par des désirs de réforme et de progrès intrinsèques à la civilisation en cours. Bien que l'utopie en soit arrivée à signifier de manière iconique un "monde idéal et irréalisable", elle continue d'attiser la volonté de progrès qui modifie inéluctablement chaque civilisation.<sup>18</sup> L'utopie comme genre acquiert alors une dimension chronologique importante, en reprenant les éléments du passé et du présent, et les reformulant en recette idéale projetée dans un espace ou un temps impossibles à atteindre, comme nous l'avons vu avec *Utopia* en relation à la *République*. Ce brassage d'éléments d'évolution de la société présente un aspect

---

<sup>18</sup> La notion de progrès est examinée par Fredric Jameson dans son article "Progress vs. Utopia". Jameson identifie le lien de la représentation complexe du futur se rattachant à l'idée de progrès: "In reality, the relationship of this form of representation, this specific narrative apparatus, to its ostensible content –the future– has always been more complex than this" (Jameson 151). Ainsi le rôle du futur, selon Jameson, est de déstructurer notre expérience du présent (ce qui est beaucoup plus visible dans la littérature de science-fiction), et de le mettre en évidence par rapport au passé: "but

noble, en ce qu'il recherche constamment le bien-être de l'humanité, mais jette aussi une lumière sur l'évolution, la représentation et la *traduction*<sup>19</sup> des savoirs de l'époque. Nous posons ici le problème, central à notre étude, de cette traduction du savoir dans l'utopie. Car à travers le discours utopique transpire un désir d'évolution et de progrès qui se réalise à partir des données épistémiques et se projette dans un lieu de simulacre imaginaire, lui aussi riche de savoirs, et qui en crée de nouveaux (Voir, dans notre chapitre 2, *Pierssens: le savoir du texte*). L'écrivain ne saurait donc concevoir une société *entière* sans puiser à volonté dans les connaissances établies, et les valeurs humaines qui gouvernent leur emploi. L'utopie, par le *travail* qu'elle exerce sur l'imaginaire, projette dans l'espace virtuel un désir de réalisation, en même temps qu'elle retrace subtilement une évolution idéale de la connaissance et des idées nécessaire à l'aboutissement de ce désir. Aussi il y a dans l'utopie une archéologie de l'histoire des idées associée à la réalisation de tout *projet* de société. L'espace utopique, le degré zéro du matériel, acquiert alors une dimension réelle, dès lors qu'il prend naissance dans le site de la pensée, site de l'histoire réelle et de la mémoire de l'humanité. Dans sa descriptivité, sa synthèse des savoirs et sa puissance de fictionnalisation, il ambitionne l'évolution de la pensée dans un consensus

---

today the past is dead, transformed into a packet of well worn and and thumbbed glossy images" (Jameson 153). Cela fait écho de façon intéressante au monde en tableau de Mercier.

<sup>19</sup> Nous introduisons le terme de *traduction* comme phénomène d'application, de transformation, de dissémination, et d'organisation d'un ou de plusieurs ensembles donnés, et finalement l'évolution des relations que celle-ci pose entre savoir et objets.

universel qui *communique*.<sup>20</sup> Si une utopie peut se révéler stagnante dans sa structure, la pensée qui l'engendre ne l'est pas, ainsi que le texte qui la raconte. C'est ce que nous entendons lorsque nous parlons de *travail du texte*. Reposons donc la question à l'entrecroisement des thèmes du savoir, du temps, et de l'histoire: Que sait le texte?

### *Le christianisme*

Peut-on qualifier le christianisme d'une première utopie? Il en contient certes des éléments: égalité devant Dieu, morale, promesse d'une vie éternelle, promesse d'un Eden. Ce dénominateur commun qu'est le christianisme ne cherche cependant pas à unir ses adeptes sous l'insigne de la cité, mais celui de la foi, qui serait la vraie *cité des hommes*:

[I]l cherche à se polir lui-même pour pouvoir s'intégrer dans une mosaïque dont Dieu est le seul artisan, une cité nouvelle rassemblant tous ceux qui ont faim et soif de justice et qui sont justifiés par leurs œuvres, par leur foi et par la grâce. De toutes ses forces, le chrétien tend vers une société parfaite formée par l'humanité entière, un immense corps mystique dont le Christ est la tête et dont tous les hommes sont appelés à devenir membres "par leur libre consentement [...]". (Servier, *Histoire* 58)

Les murs conventionnels de la cité tombent. L'obéissance n'est plus, comme le voulait Platon, attribuée aux sages philosophes, mais à un *Dieu* suprême, accessible uniquement par la foi et les bonnes actions: "Voici en même temps

---

<sup>20</sup> Communication claire des idées qui réduit ce que Serres appelle le *bruit de fond*, c'est-à-dire l'ensemble des signaux désordonnés qui pré-existent toute chose: la cacophonie. Celle-ci est l'état chaotique vers lequel tout système tend à moins de fournir un *travail* soutenu. La communication est un tel travail, car elle lutte contre le bruit. Sans bruit, la communication est impossible (voir Michel Serres, *La Communication*).

affirmés les droits de la personne humaine, à une époque où le progrès matériel les avait fait oublier; le pouvoir de l'Etat sur les individus se trouve limité par la dignité de l'être humain" (59). Ce nouvel enseignement résume les aspirations de l'homme et devient le but qu'il "s'efforcera d'atteindre au fil des siècles, parfois par la prière, souvent par la violence" (59).

La chute de Rome au début du V<sup>e</sup> siècle engendre une perte de foi en la nouvelle religion, que saint Augustin tentera de restituer dans la Cité de Dieu:

Voici donc la Cité de Dieu, sans contours précis, sans règles fixes, sans divisions en classes. Elle s'oppose très nettement, par cette imprécision même qui laisse place aux vertus individuelles, aussi bien aux civilisations traditionnelles, telles que nous les connaissons, qu'aux cités antiques décrites par Platon ou Aristote. (66)

Il ne s'agit plus pour l'humanité de prendre son essor à partir d'une cité géographique, mais d'une cité *humaine*, sans site précis, si ce n'est celui de l'âme: "Le bonheur est dans la paix, dit saint Augustin, la paix dans la justice, la justice dans l'amour, l'amour dans la vertu" (68). Un peu comme Thomas More, saint Augustin repense la place de l'Occident chrétien sur terre et dans l'au-delà, et la place de l'homme en son sein. La conception augustiniennne reste donc ethnocentrique car elle se réévalue par rapport aux autres religions et civilisations, mais fait déjà apparaître le concept de l'homme "objet d'étude". La conception de la cité terrestre et de la cité céleste crée cette dichotomie du bien et du mal, du spirituel et du matériel. La Cité de Dieu, dont le dessein est de réunir tous les hommes sous la même bannière, veut réaliser la prophétisation des Ecritures saintes, l'Apocalypse, qui annoncera le règne de Dieu et la fin des temps.

### *Evolution sémantique et historique*

Le mot *utopie* apparaît pour la première fois en 1611 dans un dictionnaire (celui de Cotgrave, cité dans Funke 21), et désigne un lieu imaginaire dans un espace inconnu. De la fin de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, il disparaît alors qu'on assiste à une prolifération des utopies dans la littérature française. Rabelais en premier l'utilise dans son *Pantagruel* (1532). Le néologisme réapparaît en 1752, encore une fois dans un dictionnaire (celui de Trévoux, cité dans Funke 21): "Utopie : Région qui n'a point de lieu, un pays imaginaire", conservant donc sa signification antérieure de 1611. A cette époque cependant, outre l'*Utopia* de More, le genre n'a qu'un rare succès, bien qu'il prendra de l'ampleur comme rébellion face au pouvoir et à la censure politique. En 1641, Cyrano de Bergerac écrit *L'autre monde* dont l'une des parties, *Les états et Empires de la lune*, utilise le décor sélénique de façon invraisemblable et dans lequel il critique avec humour le XVII<sup>e</sup> siècle. Durant cette époque, l'utopie garde une tendance fortement politique et qui se prête peu à l'imaginaire.

Définir l'utopie n'est pas chose simple. Inventé par Thomas More, *utopia* désigne le lieu imaginaire dans le livre du même nom. Le néologisme a depuis été utilisé dans tous les domaines, principalement en politique et en économie, et a acquis une utilisation péjorative (qui réussit cependant à conserver sa signification originale) dans la langue courante d'aujourd'hui. C'est dire à quel point le mot même définit l'idée. Son évolution débute par son introduction au XVI<sup>e</sup> siècle où on peut

distinguer *ou-topia* (non-lieu) dérivé du grec *ou* (non) et *topos* (lieu). Mais la ressemblance d'*outopia* avec l'homophone *eutopia* (pays du bonheur) accentue le jeu de connotations de cet ailleurs impossible. En jouant donc sur la polysémie, Thomas More a voulu transmettre l'idée d'un lieu à "caractère irréel, idéal, unique, exemplaire, bonheur, état-modèle, fonction normative et critique" (Funke 20).

Terme employé abusivement, l'utopie verra au XIX<sup>e</sup> siècle la création de nouveaux néologismes tels que *utopistes* et *utopiques*. Des socialistes comme Marx et Engels, et le sociologue Karl Mannheim contribueront largement à la distortion du terme. L'utopie devient alors un projet politique, économique et social synonyme d'une idéologie (donc d'un progrès, voire d'une révolution) opposée au régime au pouvoir, et dont la particularité est l'irréalisable (Hudde 14-15). Mais nous avons déjà cité Trousson: l'idéologie est statique et réactionnaire, l'utopie est dynamique et progressiste. D'autres voient en l'utopie une expression du millénarisme, une transcendance d'origine religieuse. Quelle que soit la définition qu'on lui donne, elle est malaisée et ambiguë, tant sa signification est multiple et vague. Néanmoins, toutes les œuvres utopiques, écrites dans l'espace de plusieurs siècles, semblent être liées par un but commun. De Platon à nos jours, les utopies sont à la recherche d'un monde *meilleur* (mais pas nécessairement parfait). Elles incarnent peut-être le vieux rêve humain de l'Eden. L'utopiste tente donc de réformer le monde, dans

l'imaginaire et non dans l'acte concret.<sup>21</sup> Mal adapté à son époque, il cherche refuge dans la création de sa fantaisie. Certains utopistes étaient donc des rêveurs. Mais qu'on ne se trompe pas: Thomas More, Louis-Sébastien Mercier avaient une vie politique et sociale active. More était chancelier d'Angleterre, Mercier polygraphe. C'étaient de ces hommes qui prenaient à cœur et avec grand sérieux les problèmes de leurs époques.

Si elles sont autant de variétés, les utopies présentent des points communs.

Trousseau explique leur procédé de création:

Le processus de formation de l'utopie comporte plusieurs phases dialectiquement organisées. Au départ, tout naît d'un sentiment de révolte accompagné à la fois d'une «observation lucide et méthodique de la société contemporaine considérée comme un cas pathologique» et d'un pessimisme foncier sur les possibilités d'intervention efficace. De cette contradiction douloureuse surgit, par besoin compensatoire, la construction de la cité imaginaire organisée logiquement par correction systématique des insuffisances de la réalité, qui à toute étape du raisonnement, reste présente en filigrane. (Trousseau, *Voyages* 18)

Ainsi cette création, née de réalités sociales, ne peut se construire que de façon compensatoire, hors espace et hors temps, hors géographie et hors histoire. Selon Trousson, c'est la "démarche intellectuelle" qui conduit à la création qui serait "l'essence commune à toutes les utopies" (18). Cette création naît d'un *glissement* du réel vers l'imaginaire, devenant représentation, genèse d'un monde, que l'utopiste, tel le peintre, tente de parfaire jusqu'au moindre détail dans le but de créer

---

<sup>21</sup> Nous considérons cependant l'utopie comme une concrétisation littéraire, une *projection* faisant écho à un projet de réforme réel. L'utopie est en quelque sorte le *produit fini*. Là se situe l'*interface*, le point de contact entre utopie comme genre littéraire et utopie de réforme "socialiste".

l'illusion. Il sculpte le texte, comme on le fait une statue, et conçoit un monde hiérarchisé, auquel il applique ses propres lois. C'est pour lui la manière idéale de faire circuler ses idées schématiquement et systématiquement: "le penseur utopique, en créant une utopie, rend ses hypothèses accessibles sous la forme d'une cité où elles s'organisent et se structurent" (19). Plus que le désir de *simulation* d'un monde réel modifié, l'utopie veut communiquer un état de penser qu'elle concrétise par l'*espace aménagé* dans l'univers fictionnel. En ce sens, l'utopie ne peut plus être qualifiée uniquement et principalement de représentation. Ce qu'elle tente de produire, c'est la *complexité* d'un monde qu'elle tend à parfaire, et qui est perçu comme une *machine*. L'utopie articule cette fonction de machine, y compris dans sa structure qui apparaît rigide<sup>22</sup>, horlogée, minutée. L'utopiste veut recapturer cette complexité de la société dans tous ses mouvements et trépidations. Et c'est pourquoi il attache une grande importance au descriptif. L'utopie naît initialement à partir de l'articulation des idées dans le texte:

Cette volonté de *représenter* un univers construit à partir du réel et modifié par la spéculation abstraite explique que l'utopie requiert une forme littéraire, seule susceptible de réaliser la représentation d'un monde en marche, aussi complexe que le monde réel, et doué d'une vie plausible. Autrement dit, l'utopiste a aussi des prétentions artistiques; il entend offrir un tableau descriptif et non le schéma d'un ensemble de lois et de principes. (Trousson, *Voyages* 19)

---

<sup>22</sup> Les critiques identifient généralement un caractère statique à l'utopie, qui, censée proposer une solution aux problèmes sociaux comme l'aliénation et le despotisme, devient contraignante et retombe dans cette aliénation. Cette rigidité se manifeste topographiquement par une représentation de la circulation (des biens, des personnes) trop régularisée pour paraître vraisemblable et laisser place au libre arbitre ou à un quelconque aléatoire, nécessaire dans une simulation du monde.

Cette conception de l'utopie s'applique dans le cadre d'une conception très mécaniste de l'univers au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui sera vite remplacée par celle de la science thermodynamique, qui caractérise la révolution industrielle.

### *L'utopie des Lumières*

Le siècle des Lumières marque l'âge d'or de l'utopie. Les œuvres se multiplient et se diversifient avec succès et rencontrent un public friand de romans de nature exotique, qui laissent entrevoir la possibilité d'un monde meilleur sans qu'il y ait aucun engagement de sa part. Plusieurs genres d'utopies voient le jour, comme le récit de voyage utopique (*L'histoire des Sévarambes*, de Veiras, 1677-1679), l'utopie sous forme de projet (*Le Code de la nature*, de Morelly, 1755)<sup>23</sup> et l'uchronie de Louis-Sébastien Mercier (*L'An 2440*, 1771) qui, elle, constitue une nouveauté du genre. Dans la deuxième moitié du siècle, on assiste à une politisation accentuée de l'utopie, qui prend un caractère de projet de réforme. Les luttes entre philosophes et les pouvoirs politiques et religieux chargent le terme de significations idéologiques et rendent son utilisation péjorative.

Le succès de l'utopie au XVIII<sup>e</sup> siècle peut être identifié avant tout à travers une "quête du bonheur" de la société (Trousson, *Voyages* 128). Ainsi l'utopie propose des solutions diverses, même si, comme elle le montre, bonheur individuel et bonheur collectif sont difficiles à concilier. Il reste que tout écrivain utopique de

---

<sup>23</sup> Œuvre qui pose le problème de la civilisation industrielle et qui reprend l'*Utopia* de More.

cette époque montre une foi ferme à l'égard des lois et des institutions, même si celles-ci accablent la liberté de l'individu. Mais peu importe la nature du gouvernement au pouvoir, cela dépend de la conviction politique personnelle de chaque auteur. L'ordre moral et la raison, synonymes de progrès, doivent à tout prix dominer. Il demeure que l'utopie traduit une insatisfaction profonde face à la monarchie régnante et à la montée d'une classe qui se déclare mécontente: la bourgeoisie. L'utopie remplit ici son rôle de réflexion sociale.

Le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles verront naître, avec les Lumières, puis les progrès scientifiques de la révolution industrielle, un nouveau mode d'expression de l'utopie. Bien qu'elle conserve un certain symbolisme et un langage universels à travers les siècles, ce qui en fait un genre plus ou moins stable, de profondes transformations lui donnent une nouvelle forme à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces transformations s'accéléreront à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et tout le XIX<sup>e</sup> siècle avec la naissance d'un monde industriel et technique, qui altèrera la perception du futur, laissant entrevoir la possibilité de nouveaux rêves, mais aussi la réalité de nouvelles déceptions, face à ces promesses tenaces et quelque peu naïves d'un monde meilleur. Ce nouvel essor industriel, cette nouvelle accélération de la civilisation s'avère une arme dangereuse lorsque l'individu perd le contrôle de sa propre création.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> La dystopie répondra à cette crise.

Quoi qu'il en soit, le XVIII<sup>e</sup> siècle témoigne de l'essor de l'utopie, en même temps que la conception du genre littéraire à travers la signification du terme: "Le mot *utopie* réapparaît dans le sens de 'pays imaginaire' et d'"état idéal fictif"", nous dit Hans-Günter Funke (24). Son évolution verra l'ébauche d'un concept métaphorique de *topos* (au sens géographique) vers une conception topographique littéraire et politique. Gueudeville publiera le premier une "traduction libre" du texte de Thomas More en 1715, et introduira les néologismes "*Utopier, s'Utopianiser*", dans le sens de "changer la (sa) réalité politico-sociale d'après l'état-modèle d'Utopia" (Funke 24). On voit comment le jeu perpétuel de l'étymologie construit de façon directe notre perception du terme et ce qu'il englobe. Toutefois, il garde sa signification de non-lieu. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit donc une explosion de textes utopiques: "l'inventaire des éditions enregistre plus de 80 textes nouveaux et plus de 325 rééditions" (25). Siècle de remises en question politiques, économiques et sociales, il favorise un genre qui s'oppose à l'institution régnante. L'utopie offre au XVIII<sup>e</sup> siècle un souffle nouveau de liberté littéraire (mais elle n'est pas la seule). Et si la critique est sévère envers le genre, le peuple l'apprécie, car il dépayse, et finalement, fait rêver.

Outre la prolifération d'une littérature peu sérieuse et fantaisiste que Trousson mentionne brièvement (Trousson, *Voyages* 121), se constitue un ensemble de textes qui commencent à définir le genre utopique, bien que tâtonnant constamment d'un

genre à l'autre, faisant place à une "fantaisie des auteurs" (125): Marivaux écrit *l'Île des esclaves* (1725) et mélange ainsi notion utopique et théâtre.<sup>25</sup> Il ne cherche cependant pas à créer un monde nouveau autant qu'il examine une réconciliation de la lutte des classes, "une fraternité" (*Voyages* 125). Citons aussi l'abbé Desfontaines, qui en s'inspirant de Jonathan Swift, publie le *Nouveau Gulliver* (1728). Peu d'écrivains résistent à l'essai de ce nouveau genre d'utopie qui passe "à la mode", et plusieurs œuvres voient l'apparition de vagues éléments utopiques: les *Lettres persanes* de Montesquieu (voir l'histoire des Troglodytes, XI, XIV, 1721), *Cleveland* de Prévost (1731), le *Supplément au voyage de Bougainville* (1722) de Diderot, pour n'en citer que les plus connues. Le genre commencera à s'affirmer à partir de Morelly avec la *Basiliade* (1753). Il s'agit d'un texte présentant une île heureuse qui abrite un peuple pacifique qui pratique une économie naturelle. Morelly croit donc en la bonté de l'homme, corrompue par la propriété privée. Les mœurs sont relâchées et le mariage est exclu (autre façon de contrôler la passion amoureuse, qui est source d'excès et donc de problèmes). Les hommes, selon Morelly, ont quitté le chemin salutaire de la nature. Suit Dom Deschamps avec son *Vrai système ou le mot de l'énigme métaphysique et morale*, qui rassemble de plus en plus les éléments de l'œuvre littéraire, et qui prône également un retour aux lois des mœurs et de la nature, où l'homme sera de nouveau *bon*. Simplicité et frugalité sont le mot d'ordre,

---

<sup>25</sup> Louis Marin (1973) trace le parallèle entre théâtre et l'utopie, dont la fonction théâtrale est la *mise en scène*.

les lois humaines, désormais inutiles, disparaissent, et tout le monde se tient à l'agriculture.

Le genre vire nettement avec l'apparition de l'*uchronie*. Si l'espace présentait une manière commode de "dissimuler" son monde utopique sous des cieux insondés, l'idée du temps comme possibilité apparaît encore plus intéressante, puisqu'elle présente un "espace" logiquement inaccessible en même temps qu'elle promeut de façon intuitive l'idée de progrès, déjà très présente en ce siècle, et très liée à une pratique d'anticipation. C'est ce que Mercier tentera de faire dans *L'An 2440*.

#### *Le monde utopique: ses caractéristiques générales*

Hors espace et hors temps, l'utopie est absente des cartes, des atlas du monde exploré. Elle puise sa force dans un isolement et un insularisme qui font *tabula rasa* sur le passé historique qui l'a engendré, et qu'elle rejette en contrepoint. L'île, accueillante, paradisiaque, est le lieu privilégié pour la réalisation de ce fantasme. Microcosme autosuffisant protégé par les eaux qui l'encerclent, elle prend l'allure d'un laboratoire social. L'utopie rejoint ici la *robinsonnade*.<sup>26</sup> La raison principale de cet isolement est double: couper les influences corruptrices extérieures qu'elle fuit, et lui donner un statut d'élite, d'inaccessible. Cet *insularisme* ne prend pas toujours place sur une île cependant: certaines utopies se déroulent dans la forêt (Mezzoranie de Berington), dans les montagnes (l'Eldorado de *Candide*). Finalement cet

---

<sup>26</sup> Ne pas cependant confondre les deux genres: le robinson est contraint de rester sur l'île, alors que

isolement produit la dimension irréaliste du lieu, qui accède au mythique, au rêve. Le microcosme est alors complété et la machine peut se mettre en branle.

S'il y a un mode d'échange fondamental que les utopies refusent, c'est celui de l'argent. Le système monétaire est perçu par les utopistes comme tyrannisant, et favorisant l'escroquerie et l'inégalité sociale. Le commerce est supplanté par l'agriculture que l'utopiste, en vrai physiocrate, développe à outrance. La croyance en l'agriculture s'oppose à la doctrine du mercantilisme, qui mécanise et dépersonnalise la société, à travers le papier et les métaux précieux qu'est l'argent. La mise en commun du bonheur et des possessions permettrait – idéalement – d'éliminer la dépendance du système monétaire.

Une autre distinction du monde utopique est sa typologie généralement très régularisée et géométrique. Ordonnée, l'utopie se développe sous de strictes lois, de façon très contrôlée (les 54 cités d'Utopia sont équidistantes et se ressemblent au point que la description d'une seule suffit à décrire les autres). Ainsi l'utopie arbore un espace structuré et ordonné, ce qui donne l'illusion d'un monde spatialement et temporellement contrôlé. Ayant donc atteint son apogée dans son fonctionnement et son développement, l'utopie devient *statique*, rigide. C'est l'erreur que Mercier tentera d'éviter, quand il fera dire à l'un de ses personnages que le progrès, continu, ne doit pas s'arrêter (Trousseau, *An XII*).

---

les utopiens y restent de leur plein gré.

L'uniformisation des pensées, l'instauration d'une norme de conduite fait ressortir le caractère statique de l'utopie:

Ce qui frappe d'abord, en Utopie, c'est l'unanimité complète, quasi mécanique des volontés nourries d'une même conviction et tendues vers un même but. De là, la suppression, ou plutôt l'inexistence de sources de conflits, des passions et des revendications; il n'y a pas de minorités agissantes, pas de partis au sens politique du terme, qui exprimeraient des vues contradictoires et rompraient l'ordre et la norme. (Trousson, *Voyages* 22)

L'utopie va donc *imposer* la norme, s'uniformiser afin de prévenir la dissidence et les conflits.<sup>1</sup>

Un processus de hiérarchisation assure la distribution des pouvoirs selon des castes (voir *La République* de Platon). Cette hiérarchisation crée un système de transparence et de surveillance duquel chaque citoyen devient prisonnier. Les habitants d'Utopia ne peuvent quitter l'île sans autorisation, sous peine de sanctions sévères. La rigidité qui caractérise les lois constitue le carcan social qui a emprise sur tous les habitants. D'où il résulte une contradiction dans un régime qui prône constamment la liberté de l'individu mais qui, pour préserver l'intérêt collectif, finit par la supprimer. Ces lois contraignantes sont souvent décrites dans les moindres détails (par exemple dans *L'An 2440*, les jeunes hommes ne peuvent se marier qu'à l'âge de 22 ans, et les filles après 18), allant jusqu'au mode de vie et à l'habit. Dans certains cas, l'unité familiale est détruite car toute activité s'accomplit collectivement.

<sup>27</sup> D'un point de vue serrésien, on comprend pourquoi l'utopie semble refuser le dialogue. Communiquer, c'est risquer à chaque moment d'entrer en conflit. Le conflit étant le bruit de fond, l'interférence, lorsque l'utopie ne prend pas ce risque dialogique, elle se refuse à l'évolution, au progrès: sans bruit, toute communication est impossible (Serres: *La communication*). Cependant,

---

<sup>1</sup> D'un point de vue serrésien, on comprend pourquoi l'utopie semble refuser le dialogue. Communiquer, c'est risquer à chaque moment d'entrer en conflit. Le conflit étant le bruit de fond, l'interférence, lorsque l'utopie ne prend pas ce risque dialogique, elle se refuse à l'évolution, au progrès: sans bruit, toute communication est impossible (Serres: *La communication*). Cependant, l'utopie communique, non à partir du monde qu'elle peint, mais à travers des contradictions qui l'engendrent et qu'elle engendre. Cette "différence de potentiel" relance le discours.

tous les habitants. D'où il résulte une contradiction dans un régime qui prône constamment la liberté de l'individu mais qui, pour préserver l'intérêt collectif, finit par la supprimer. Ces lois contraignantes sont souvent décrites dans les moindres détails (par exemple dans *L'An 2440*, les jeunes hommes ne peuvent se marier qu'à l'âge de 22 ans, et les filles après 18), allant jusqu'au mode de vie et à l'habit. Dans certains cas, l'unité familiale est détruite car toute activité s'accomplit collectivement. L'utopien doit constamment se dévouer au bien commun. Jamais la synthèse entre bonheur personnel et collectif n'a été si controversée. Ce signe "pathologique" de toute utopie indique une tentative de son concepteur de prendre contrôle, par compensation, du pouvoir de réforme qu'il critique. Ce collectivisme devient alors le véritable fer de lance de l'utopie. Il distribue à chacun une place et régit de façon régulière et inexorable, la société. Pour obtenir cette uniformisation, bien sûr, on place l'emphase sur une éducation modèle, projet louable en soi, et dont l'Etat constitue le modèle idéal. De là ressort le caractère didactique de plusieurs utopies (dont celle de Mercier) qui visent à donner une leçon de morale. Si l'uniformisation introduit une des contradictions de l'utopie, elle lui donne une dimension *humaniste* dans son aspiration à un monde et un être humain meilleurs, mais également une dimension *totalitariste* dans la démarche qu'elle adopte infailliblement.

---

l'utopie communique, non à partir du monde qu'elle peint, mais à travers des contradictions qui

*De l'utopie à l'uchronie: L'An 2440*

La véritable innovation dans le genre survient avec l'idée que ce n'est pas nécessairement l'espace, mais le *temps*, qui peut fournir l'isolement typique. Outre quelques tentatives notables d'œuvres à projection dans le temps, comme *L'Épigone, histoire du siècle futur* (1659) de Jacques Guttin, ou *l'Histoire du vingtième siècle* (1751) de l'abbé Galiani, c'est à Louis-Sébastien Mercier que revient le mérite de lancer le genre et, du coup, de jeter les bases de l'utopie moderne (et plus tard du roman d'anticipation). *L'An 2440. Rêve s'il en fût jamais*, inaugure l'uchronie. Mercier le fait publier en 1771, et l'œuvre connaît un succès immédiat et le tirage de plusieurs éditions.

Suite à une discussion longue et animée, un jeune Mercier s'endort, pour se réveiller dans un Paris bien différent de celui qu'il a connu, et 700 ans plus tard! Devenu vieillard, il rencontre un passant sympathique qui lui offre d'être son guide dans la capitale du XXV<sup>e</sup> siècle. A sa surprise, Mercier découvre une France prospère à la tête de laquelle règne Louis XXXIV, "véritable père du peuple", roi philosophe admiré de sa population (Trousson, *Voyages* 176), et où les familles sont désormais vertueuses. On n'apprend plus ni le grec ni le latin, mais les langues européennes telles l'allemand et l'italien. L'ensemble des œuvres littéraires du passé a été condensé en quelques pages, considérées comme l'essentiel du savoir de l'homme. Les sciences, développées pour le bien-être de l'humanité, sont censées donner

---

l'engendrent et qu'elle engendre. Cette "différence de potentiel" relance le discours.

meilleure emprise à l'homme sur la nature. La presse est libre, et l'*Encyclopédie*, dépassée, est désormais enseignée aux classes élémentaires. Le despotisme est aboli, les hommes traités avec dignité, et l'on n'assiste plus à arrestations arbitraires, ni tortures, et les exécutions, toujours exemplaires, sont un cas extrême.

La foi qui règne au XXV<sup>e</sup> siècle est basée sur une croyance en la nature et le progrès. L'économie la plus pratiquée est l'agriculture, et des greniers publics sont aménagés pour prévenir la famine. L'impôt, beaucoup plus souple, gagne l'espace public, et des urnes où les habitants viennent déposer leurs contributions sont placées à tous les coins de rue. Cette utopie, Mercier affirme qu'elle est l'aboutissement logique de l'homme éclairé par la raison. Il précède ainsi son temps en plaçant sa foi dans la nature humaine, la vertu, et le progrès scientifique et social. Le monde du XXV<sup>e</sup> siècle tel qu'il l'imagine est un produit humain, le produit d'une amélioration que Mercier croyait possible. Inspiré de cette idée du progrès constant, c'est-à-dire croissant en permanence, ce texte ouvre la marge à un progrès du futur, donc inscrit dans la variable temporelle, éliminant par là la stagnation heureuse des utopies à l'état d'équilibre parfait: "il nous reste à faire, avouent ses Parisiens de l'an 2440, plus que nous n'avons fait, nous ne sommes guère qu'à la moitié de l'échelle" (*An*, I, 169). D'autant plus que cette uchronie ne reprend pas l'insularisme traditionnel: projetée dans un Paris du futur, elle se réintègre avec une histoire qui reste à écrire pour l'habitant du XVIII<sup>e</sup> siècle, à son propre usage.

Ayant ainsi esquisé la toile de fond historique et littéraire sur laquelle le genre utopique se profile, et ayant introduit notre objet d'étude, nous proposons de

nous pencher sur quelques notions théoriques qui serviront, dans un troisième chapitre, à la lecture proprement dite de l'ouvrage de Mercier.

## CHAPITRE 2

### ASPECTS THÉORIQUES

#### Michel Pierssens : le savoir du texte

Michel Pierssens considère le texte comme un lieu de rencontre des savoirs que l'apparition de certains objets et concepts modifie en savoirs nouveaux, et qui font appel à d'autres savoirs, constituant ainsi un ensemble plus complexe et plus actif car y opère une dynamique du texte:

Depuis plus d'un siècle les objets ont envahi la littérature. A eux seuls désormais toute la charge de la couleur locale: couleurs du temps, non plus du lieu [...].

Dans le texte, ces objets ne sont donc pas de simples *symboles* chargés d'en rendre visible ou d'en figurer l'actualité. Devenus littérature, plus riches alors que leurs modèles réels, ils les transforment en sens à venir, car ils déploient en les mobilisant de nouveaux possibles, encore incompris.

Inventer une nouvelle façon d'imprimer, c'est en effet modifier toute l'économie du discours et de l'écrit, toute sa métaphysique implicite. Communiquer à distance, c'est dissocier l'être et la voix, l'espace et le temps, problématiser la présence et cliver le moi. (Pierssens 7)

Les concepts énoncés ici, dans l'introduction à l'essai d'épistémocritique de Michel Pierssens, n'ont rien d'étranger. L'introduction dans la société de ces "objets" révolutionne la pensée, et redéfinit la relation de l'homme vis-à-vis de lui-même et de son environnement. Le *lieu*, jadis concept immanent, devient secondaire, et cède la place à une conceptualisation du temps. Mais le pouvoir réel que ces "objets" (par exemple un téléphone, comme chez Proust, ou un pistolet, chez Stendhal) apportent, qui est fini et mesurable dans la vie réelle, devient exponentiel dans le monde de l'imaginaire, extrapolé à l'infini, acquérant une polysémie et une

multiplicité d'interprétations encore insoupçonnées auparavant, et qui génère une nouvelle optique. Outre l'apparition de ces objets dits "modernes" dans la littérature, Pierssens parle d'une "économie du discours et de l'écrit", qui provoque l'éclatement du moi avec l'apparition de la communication à distance. Ce problème de la relation du moi avec l'équation espace-temps génère à son tour des récits nouveaux.

Pierssens distingue deux moyens de communication essentiels, l'écriture et le langage, qu'il met immédiatement en relation avec le savoir:

Communiquer par la parole et communiquer par l'écrit: voilà l'exemple de deux systèmes de *savoirs* parmi les plus fondamentaux et l'on voit bien que la crise qu'y entraîne le développement de nouvelles techniques précipite du même coup l'apparition de récits et de textes nouveaux. (Pierssens 7)

Mais dès que ces systèmes de communication adoptent de nouvelles techniques, leur *savoir* se modifie. Il s'accélère, et la relation de ce savoir au texte change. D'où la création de ces "textes nouveaux". Ces savoirs peuvent être considérés comme des ensembles contenant à leur tour d'autres sous-ensembles, qui se recoupent, et "condensent en eux beaucoup d'autres savoirs, certains très amples et très abstraits, d'autres plus restreints ou plus pratiques, et tous renvoient à la complexité d'une histoire qu'ils contribuent à former" (Pierssens 8). Ce tissage complexe qui constitue le texte, contribue à sa dynamique, à la formation et la défaite constante de systèmes épistémiques, et à une historicité du texte: "Un 'savoir', dès lors qu'il devient texte, quand la parole le traduit, ne peut être par conséquent, qu'un hybride issu d'une généalogie compliquée" (Pierssens 8). Ces objets deviennent champ d'étude: "c'est que les savoirs dont nous parlerons appartiennent en effet toujours à un *champ*

*épistémique* caractérisé d'abord par ses objets, et que ces objets (concrets ou non) sont eux-mêmes d'abord tirés de l'expérience commune, souvent bien éloignée des sciences formées pour en traiter" (Pierssens 8).

Il s'agit donc de "passer par le repérage des entités susceptibles d'opérer la *traduction* réciproque de l'épistémique en littérature et du texte en savoir" (Pierssens 9, nous soulignons). Il s'agit aussi de rapprocher des concepts qui apparemment n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Pour cela, Pierssens introduit les termes d'"*agents de transfert*" et d'"*interface*", et qui métaphoriquement désignent l'un toutes sortes de fragments linguistiques (métaphores, jeu de mots, etc.) et l'autre une "surface de contact entre deux réalités par ailleurs bien distinctes" (Pierssens 9). Ces *agents de transfert* sont des procédés sémiotiques qui permettent la jonction entre réalité épistémique, savoir et texte. Ils sont des charnières autour desquelles le texte, le réel, et l'imaginaire s'articulent, mais plus, des engrenages où s'emboîtent les savoirs, et produisent l'effet de "vraisemblance" que le texte recherche constamment à créer (10). En effet, plus ces *agents de transfert* sont puissants, plus le texte sera sophistiqué, et l'illusion complète. Déjà se profile une réponse possible à la question du savoir textuel: "Un savoir qui prend une figure singulière: tel est le procès que nous désignons en parlant de 'figures épistémiques', car par elles s'opère la greffe d'un savoir sur le discours ou la fiction" (11). De plus, la figure réside à la frontière du déterminé et de l'indéterminé, du savoir et du non-savoir, et crée cette ambiguïté en décuplant la sème des objets dont nous parlions plus haut: "Si la *figure*

fonctionne, comme le texte en général, c'est parce qu'elle demeure toujours ouverte sur les possibles qu'elle recèle sans jamais les révéler" (11).

Du reste cette démarche épistémocritique ne doit pas se limiter à repérer les épistémés qui apparaissent dans le texte, mais aussi à identifier et mettre en valeur cette *crise* que l'écriture fait germer dans la collision de ces savoirs divers.

Examinons ce qui suit:

Les parties prenantes dans une telle crise sont multiples: un texte d'abord, puis un sujet qui lui donne lieu, des savoirs thématiques ou inconscients, des sujets à nouveau pour en recevoir ou en diffracter l'effet, une langue toujours déportée, des discours que la parole fracture et refait... – le tout dans le mouvement d'une histoire qu'on ne peut en détacher. Et tout cela dessine quelque chose comme une étrange *prosodie*, une rythmique toujours inouïe, à la limite du bruit de fond ou de la cacophonie, mais génératrice aussi bien de la polyphonie qu'est cependant la culture. (Pierssens 13)

Ainsi, ce qui nous intéresse ici, plus encore que les objets (texte, savoirs, culture, langue, etc.) qui composent cette crise, est la relation qui les unit, la communication qui s'établit entre eux. Le texte est communication, et les transferts qui s'opèrent le font en tous sens. Le texte, sorte de témoignage, écrit et immortalisé temporellement, où tout n'est pas écrit, et où les jeux du conscient et de l'inconscient alternent sur bruit de fond. Serres reprend volontiers ce concept de bruit de fond, résidu, écho parasite qui menace constamment de rompre la communication, mais nécessaire pour qu'elle s'établisse. Le texte, en tant que crise, en tant qu'"orage de savoirs" est tout aussi nécessaire. Il reste que ce texte est inscrit dans une historicité à laquelle il ne peut échapper. La littérature évolue avec l'histoire, et vice-versa, comme par osmose. Certes, elle évolue aussi dans les règles structurales et stylistiques qui la composent,

possède un élan qui lui est propre, un véritable moment physique qu'elle-même ne peut arrêter. En parallèle à l'histoire, elle crée sa propre histoire. Elle cherche à inventer, à recréer: "En un mot: la littérature pense et agit – elle pense avec son temps, contre lui, et peut le mettre hors de lui" (Pierssens 14). A plus forte raison la littérature utopique, qui est invention, création, et qui tente de sortir de son temps.

La littérature est "l'un des éléments essentiels qui permettent de penser ce monde: si elle ne le reflète pas, elle le réfléchit," et elle s'apparente à la philosophie et aux sciences (Pierssens 165). La fiction "pense", dit Pierssens, en ce sens qu'elle partage un savoir commun avec la philosophie et les sciences, celui qui la lie avec des "objets" comme l'espace, le temps, le sujet et l'ordre (164). En s'associant à ces objets, la fiction remplit une "activité cognitive". C'est-à-dire qu'elle travaille et rend compte de l'épistémé: "[...] comme elles, la fiction est inséparable de tout un ensemble de présupposés et d'interrogations sur le temps, l'espace, l'ordre, le sujet. Examiner certains de ces présupposés qui font système avec la fiction de ce siècle, ce sera donc tenter de mieux voir en quoi celle-ci accomplit une activité qu'on peut dire cognitive" (165).

En premier lieu, alors que le roman était perçu d'une façon rigoureusement linéaire auparavant, l'analyse et les théories "modernes" nous disent que c'est grâce à sa non-linéarité que le roman dit quelque chose. Le temps du roman, la succession des événements, ne sont plus placés sur un axe, mais suivent plutôt les mouvements chaotiques de l'irréversibilité et du désordre de l'univers. L'ordre est imaginaire et créé par la fiction. Mais la propagation des événements ressemble plutôt, comme dit

Musil, au mouvement des nuages (Pierssens 168). C'est l'indétermination qui permet au système (ici la fiction moderne) d'évoluer à son aise, dans l'aléatoire, partout et nulle part à la fois. Système qui se met en branle à cause d'une impulsion hasardeuse et indéterminée, mais qui pourtant met le feu aux poudres de cette machine: "La fiction moderne possède en premier lieu un certain *savoir des origines*" (171). Savoir des origines car savoir qui fait transpirer dans la littérature un mythe des fondations, mais savoir qui régit la physique comme la littérature: les deux obéissent *a priori* à la même loi du chaos. Il n'existe pas, pour retracer ce savoir, un seul fil, une seule route qui aboutit, mais un réseau, mais un ensemble de réseaux, qui se multiplie et se complexifie à l'infini, encore une fois de la complexité du monde. Le texte fait alors partie de cet ensemble de réseaux complexes, et y est intimement inscrit.

Savoir aussi où luttent constamment l'ordre et le désordre: l'ordre, artificiel, régulier, mais nécessaire pour une certaine cohésion et un établissement d'un protocole particulier, qu'il est possible de coder/décoder (la littérature utopique est présumée être un de ces protocoles, et le langage sa codification), et le désordre, le bruit de fond, qui est omniprésent: "tout l'ordre que nous gagnons dans les détails, nous le reperdons dans l'ensemble de sorte que nous disposons de toujours plus d'ordres (au pluriel) et de toujours moins d'ordre (au singulier)" (Musil cité dans Pierssens 175). On y superpose la réflexion d'Ilya Prigogine en ce qui concerne l'aléa: "Nous devons penser en termes de régions, de partitions, ce qui incline à relier la notion de probabilité non plus à notre ignorance, mais aux démarches

fondamentales d'une nouvelle description spatio-temporelle" (cité dans Pierssens 175).

Ainsi le nouvel ordre qui s'impose est celui de la matière constamment en ébullition et en mouvement: combinaison, regroupement, convertissement, et dissociation. L'ordre que nous imposons est le nôtre, fondamentalement humain, celui de l'Histoire: "Tout est transit et voyage, sans origine ni fin. Ce qui est accompli l'est irréversiblement. En explorant les conséquences, la fiction moderne a, pourrait-on dire, découvert ou redécouvert le temps, car elle arrime définitivement une problématique de l'aléatoire à une épistémologie non-déterministe dont le premier caractère sensible est une temporalité orientée" (180).

Un autre savoir dont Pierssens parle serait le savoir psychologique relié aux personnages qui évoluent, ou plus encore, à l'écrivain qui projette son angoisse sur les personnages. Si on considère la fiction dans son premier savoir (irréversibilité et désordre), le sentiment psychologique qui naît est naturellement l'angoisse de rétablir l'ordre. Pierssens évoque l'idée du "*deus ex machina* tant souhaité par la fiction devenue trop consciente de sa propre improbabilité, de sa fragilité constitutive. De ce savoir que la fiction possède sur elle-même et sur les lois universelles qui la régissent au même titre que toutes autres choses physiques et humaines, elle va devoir tirer les conséquences" (180). Là est la vision dite "moderne" de la jonction entre fiction et réalité: les lois qui nous régissent régissent par la même occasion le texte, la fiction et son auteur, et transpirent de façon subtile à travers le texte pour lui donner sa propre dynamique, qui échappe à cet auteur. Cela est vrai aussi pour Mercier et son

œuvre: malgré la linéarité apparente de *L'An 2440*, l'établissement logique et irrémédiable des événements qui se succèdent au fil de la narration, malgré le désir d'ordre qu'on peut y relever, on y discerne les oscillations de l'aléatoire et du désordre, de l'irréversibilité du temps. Pour appuyer cette hypothèse, nous nous tournons vers la dernière proposition de Pierssens: "la littérature est – entre mille autres fonctions – un opérateur de *transferts* constants entre les savoirs et l'imaginaire dans les deux sens à la fois [...] Outre la science et la nature, qui sont les deux premiers, il faudrait maintenant faire place à ce que l'on pourrait nommer les 'arts du désordre'" (185). Le désordre préexiste désormais toute chose, toute organisation, comme une soupe universelle dont il ne reste aux éléments qu'à se combiner et à interagir, à s'agencer pour former des structures, cohérentes ou incohérentes. Cela est vrai des mathématiques, de la biologie et de la chimie, il en est de même pour la littérature. L'utopie, par exemple, nous amène à repenser ces concepts de l'ordre et du désordre, de l'aléatoire et du prédéterminé, immanents au projet de fondation et d'établissement de toute société organisée. Nous sommes conduit par conséquent à repenser les *relations* qui peuvent s'établir entre les différents ensembles considérés, notamment par le biais de la communication.

## Michel Serres: Hermès

### *i. Voyager, traduire, échanger*

Comment envisager la communication? C'est la question à laquelle se propose de répondre Michel Serres dans sa série *Hermès*. Bien qu'il considère le phénomène sous une profusion d'angles, à commencer par le mythe du dieu messager et des voleur, il pose aussi le problème de manière mathématique. Sa considération ne se limite cependant pas à la géométrie. Pour lui la communication est avant tout un échange, une transformation, et une appropriation:

A revenir sur terre, ou plonger dans le courant du sens, communiquer, c'est voyager, traduire, échanger: passer au site de l'Autre, assumer sa parole comme version, moins subversive, que transverse, faire commerce réciproque d'objets gagés. (*La communication* 10)

La communication revient donc, fondamentalement, au concept rudimentaire de transmission d'un message d'émetteur à récepteur. Ou encore, si l'on imagine une figure constituée de deux points et d'une ligne les reliant, elle est un *chemin*, un argument reliant deux thèses. Ceci constitue la plus simple des structures dans une science des réseaux qui est élaborée dans l'introduction d'*Hermès I. La communication*. Mais ce modèle se complique très vite dès lors qu'on y rajoute des éléments. Serres pense ainsi un ensemble de points dans l'espace (et non dans le plan, qui en est un cas particulier), reliés par un ensemble de chemins, qu'il appelle *réseau*:

Chaque point représente soit une thèse, soit un élément effectivement définissable d'un ensemble empirique déterminé. Chaque chemin est représentatif d'une liaison ou rapport entre deux ou plusieurs thèses, ou d'un

flux de détermination entre deux ou plusieurs éléments de cette situation empirique. (*La Communication* 10)

Plus abstraitement, il explique qu'un sommet (thèse) peut être l'intersection de plusieurs chemins, et qu'en retour, un chemin est une "détermination" reliant deux thèses (mise en relation). Il s'agit d'un diagramme aussi "irrégulier que possible" (12), en ce sens que la régularité est aussi un cas particulier du réseau comme le plan est un cas particulier de l'espace. Ce modèle permet donc une pluralité et une *complexité du réseau* que le modèle linéaire ne pourrait offrir:

Dès lors, le chemin unique ou l'ensemble des chemins sélectionnés que choisissent la théorie, la décision, l'histoire – ou toute évolution donnée d'une situation mobile – est élu parmi d'autres possibles, déterminé parmi une distribution qui peut être aléatoire. (*La Communication* 13)

L'avantage est, bien sûr, une analyse plus précise de ce qui se rapproche du réel, puisque ce réseau multidimensionnel prend en compte le plus grand nombre de possibilités situationnelles, étant plus riche au niveau de ses connexions. Le réseau *tabulaire* est donc supérieur au *linéaire* (13). Cette *tabularité* s'inscrit dans un mode de représentation à entrées et sorties multiples. Elle augmente les médiations possibles, une multiplicité de routes qui rend plus malléable la structure:

Au contraire, chaque chemin, figurant une relation ou correspondance en général, transporte un *flux donné d'une action* ou réaction quelconque: causalité, déduction, analogie, réversibilité, influence, contradiction, etc., chacune quantifiable en son genre, du moins en droit. (14)

La tabularité distribue les flux des signaux de façon à donner un dynamisme au système, et nous entendons par dynamisme des transformations qui le modifient constamment. De nouvelles figures sont en formation permanente. Cela donne

naissance à de nouvelles structures, de nouvelles analyses. Le modèle tabulaire rend aussi possible une “pluri-détermination” des sommets, autrement dit l’acquisition de plusieurs valeurs distinctes par un sommet, au lieu d’une. Seule la mise en contact de ces valeurs ouvre la porte à une combinaison d’ordre tout différent, permettant la création d’une force, d’un organisme local qui interagit avec le global, suivant la nature de sa composition et la fonction qu’il acquiert. Serres entrevoit donc dans l’irrégularité, le dynamisme du réseau, la force principale qui en favorise la partition: “En d’autres termes, il est possible de découper sur la totalité du réseau des sous-ensembles restreints, localement bien organisés. [...] Le diagramme en réseau figure une situation – théorique ou réelle – par étalement spatial et distribution de thèses ou d’événements” (*La Communication* 16-17). Ce phénomène, observable par exemple au jeu d’échecs, dames, et dans divers jeux de cartes fait apparaître une *fonctionnalité* qui interagit (Serres utilise le terme *interférer*, 16) avec l’ensemble du système. Cette nouvelle organisation, qui fait apparaître un local au sein du global, et qui lui confère une fonctionnalité, rend le système *modulaire*, flexible dans ses champs d’application, dans son tout comme dans ses parties.<sup>28</sup>

Avec cette modularité apparaît l’*importation*, autre phénomène que Serres définit comme suit: “Pour rester clair et précis, il suffit d’éviter toute déviation et toute ambiguïté lorsqu’on importe l’idée de structure des théories savantes en général

---

<sup>28</sup> Serres aborde le concept d’application dans l’introduction de son *Zola. Feux et signaux de brume* à travers la théorie mathématique des ensembles: l’application est un opérateur qui met en relation deux

au champ de la critique culturelle” (*La Communication* 28). Voilà ce que l’on comprend par importation: l’emploi d’une méthode ayant fait ses preuves dans un domaine qui lui est généralement propre, et essayée “à l’envi” (28) dans d’autres domaines.<sup>29</sup> Cependant, l’importation, sujette à une perte du message proportionnelle à la longueur de la chaîne d’importation, court toujours un risque à moins de retourner aux sources (ce n’est pas toujours possible). Donc, d’une part, la perte d’une vérité est tout à fait possible à force d’importation, et nous dirons qu’il y a *entropie* dans la chaîne, et d’autre part, les idées portées par l’histoire contiennent des “*puissances de brouillage*, ou de bruit, qui déforment la transmission d’un message philosophique donné” (29).<sup>30</sup>

L’idée d’importation est utile en ce qu’elle justifie l’utilisation d’une méthode dans un système donné, à condition que cette méthode soit “hautement formalisée”, en d’autres termes, que les relations entre ses composantes soient explicitées dans un langage formel qui ne se préoccupe pas de contenu mais de formes (31), alors que l’analyse symbolique<sup>31</sup> renvoie toujours à un autre sens, et ouvre la porte à un large champ sémantique. L’analyse symbolique, chargée de sens, a une lourdeur de significations: elle “consiste à *traduire* un contenu de sens en signes, à coder et décoder un langage” (32). Notons que c’est aussi ce qui fait sa force. Le système

---

ou plusieurs ensembles. Serres distingue les applications intérieures et extérieures (entre deux ou plusieurs textes), où la bibliothèque est un ensemble favorisé.

<sup>29</sup> Et en ce qui nous concerne, l’analyse littéraire.

<sup>30</sup> Nous reparlerons de cette notion de bruit dans les pages suivantes.

<sup>31</sup> Il ne s’agit pas ici de démentir l’utilité de l’analyse symbolique, vastement reconnue et utilisée.

formel, lui, “ne se préoccupe jamais du sens, [...] ne renvoie jamais, ni implicitement, ni explicitement, à un contenu significatif” (31). Autrement dit, pour le système formel, le point de départ et d’arrivée sont la sème, le signifié, et le codage ne s’effectue plus que par le biais de la structure vide de sens (elle joue alors le rôle d’interface, d’infrastructure).

Dès lors, penser le monde comme un système clos, à travers une structure, revient à dire que la somme de tout échange est nulle, car il s’agit de la répartition des énergies sur l’ensemble de ses éléments. Mais “nous connaissons au moins un jeu où tout le monde gagne... L’échange ou la communication scientifique, fondement de la rationalité du savoir rigoureux, exact, efficace, est, en précision, ce jeu-là” (*La Traduction* 88). Le réseau des connaissances, que les savants inscrivent, détiennent, manipulent et échangent dans leurs “localités”, donne naissance à un développement du savoir: “Traduire les petites énergies en jeu sur une page d’écriture dans les unités énergétiques du travail ordinaire révèle un changement d’échelle hautement significatif” (89). La traduction devient une *conversion* d’unités quelconques allant de l’infinitésimal à la valeur entropique, pour que tout soit ramené à notre dimension humaine. Deuxièmement, traduire revient à coder le savoir en langage:

Le langage articulé, ou l’écriture, peuvent être définis comme l’ensemble des réalisations effectives du projet théorique en général. Du point de vue de l’énergétique généralisée par la théorie de l’information, travailler: labourer, forger, fondre, transporter, bâtir, etc., est une pratique logée dans une grandeur qui diffère presque infiniment (infiniment au sens de Gauss) de l’échelle où se logent les effectuations, à leur tour pratiques, de la théorie. (*La Traduction* 89)

Le langage est la jonction codifiante entre la théorie (le concept), et la pratique (une réalité mesurable). D'où "labourer", "forger", "fondre" et "transporter". Ces verbes indiquent non seulement un état de mouvement (une cinétique) du travail, donc une production, une transformation, mais aussi une réalité du savoir qui doit être "cultivé"<sup>32</sup>, et avec lequel nos rapports se redéfinissent constamment.

Finalement, la traduction doit passer par l'agent biologique<sup>33</sup>: "N'importe quelle organisation biologique, en effet, comporte une quantité d'information qui a un sens à l'échelle entropique: elle peut justement être définie comme une gigantesque machine à traduire de l'écriture en énergie macrocosmique" (*La Traduction* 90). L'agent humain, organisme biologique intelligent, est donc un intermédiaire qui traduit, avec son emprise sur la nature, ses projets: "D'où et d'un même coup, l'invention de l'agriculture, la domestication de certaines espèces animales et les débuts de l'esclavage: la domination généralisée du biotope" (90). Par notre production, nous traduisons, comme des machines: "[T]outes les machines à produire ne sont, n'ont jamais été que des machines à traduire" (90). Entre la théorie, qui est énergie nulle, et la réalisation, qui est exploitation d'énergie à rendement, nous sommes l'*erg* intermédiaire, lent, et cependant inexorable: "Ce pourquoi la nature ne pouvait être, dans l'immédiat et par voie directe, transformable rationnellement, ce pourquoi ses lois se trouvaient cachées [...] inaccessibles par

---

<sup>32</sup> Pour faire écho aux métaphores serrésiennes.

<sup>33</sup> Serres définit aussi le biotope, c'est-à-dire le lieu où vit la biocénose, la flore et la faune.

l'écartement des niveaux de l'échelle: un langage commun à ces deux ordres était impensable. Le système de défense [de la nature] a le mode d'existence d'une traduction difficile, d'un déchiffrement qui demande des siècles de recherche: *nous retrouvons l'ancien langage*" (91).<sup>34</sup>

Dès lors qu'une transformation prend place, la traduction devient *réductrice*: "Quelques bits informationnels devant les dizaines de mégatonnes développées par un cyclone"(91).<sup>35</sup> La différence d'échelle cause cette perte d'information, car il est impossible de rendre compte de tout. Mais la traduction est aussi cumulatrice car elle engendre le phénomène de *stockage* (d'accumulation): "A ce moment, sans doute, la quantité d'information contenue dans les stocks accumulés par l'héritage et l'activité buissonnante des encyclopédies devait avoisiner enfin le niveau de l'échelle entropique" (91). Le savoir est enfin enfermé, encerclé dans des encyclopédies. L'univers a été traduit: jadis inexistant pour nous, nous avons su en faire une mémoire humaine. La traduction est une conversion: d'une mémoire, d'un signe, d'une entité, d'énergie, d'un mode, d'une situation, d'un langage. L'histoire est une traduction à grande échelle. Elle est "l'étalement long [...] de l'ensemble des actes de traduction, de deux niveaux l'un dans l'autre: celui de l'information et celui de la dynamique, celui du langage et de l'écriture et celui du travail calculé, celui du rationnel et celui du réel, celui des petites énergies, et celui des énergies qui pèsent

---

<sup>34</sup> Nous soulignons.

<sup>35</sup> Cela illustre la puissance d'économie du message, qui traduit avec un minimum de signaux (ce qui est encore plus vrai avec la digitalisation de l'information), un maximum de données réelles.

dans le monde où nous vivons [...] rien d'autre que l'accouchement, dans le sang et dans les larmes, de cette traduction qui n'en finissait pas de parler le langage même du monde" (93).

Mais qu'est-ce que le stockage par rapport à la traduction. Celui-là pense la thermodynamique, donc la naissance du moteur. Considérons ceci:

Toute philosophie du mouvement et de l'histoire, du mouvement de l'histoire, assigne ou construit un moteur destiné à produire ce mouvement. Et d'abord, de deux choses l'une: le moteurs est mû ou il est au-dedans. Tout mobile dispose d'un tracteur, d'un attracteur, d'un pousseur, etc., ou est automoteur. (*La Traduction* 99)

La notion de stockage introduit précisément celle d'énergie, potentielle, cinétique, mais aussi de mémoire. Sur cette polysémie<sup>36</sup>, il est possible de construire, comme le fait Serres, une signification du stockage: "Si le moteur est dans le mû, il fonctionne par les réserves, le stock, le capital, qui s'y trouvent présents. Le réservoir [...] fournit, temps par temps, le supplément d'énergie qui ajoute, par le moteur, à l'erre inerte. Ce quelque chose est une partie prélevée sur le tout, le réservoir, le capital. Toute la question porte, dès lors, sur ces parties; sur la somme du stock, sur la consommation de la somme" (100). D'où cette seconde loi de la thermodynamique selon laquelle il y a toujours perte de rendement dans la conversion énergétique du "mû". L'idée de réservoir est alors ce "mal nécessaire", lourd, mais indispensable au mouvement. Nous avons mentionné que la considération du monde comme système clos donne que les échanges ont une somme nulle, car le stock disponible est fini, et

---

<sup>36</sup> Quelques polysémies possibles de "stockage": 1. Réservoir; 2. Cumulation; 3. Histoire; 4. Energie

évolue de plus dans un ensemble indéterminé, même si à notre échelle il peut sembler illimité: “Evaluer le stock global me paraît impossible. Cette évaluation se heurte au moins à trois antinomies, concernant l’espace, le temps et l’imprévisibilité de l’exploitation” (100). Et bien que l’entreprise encyclopédique vise l’infini dans sa tentative de stocker la totalité des totalités, de traduire (mais de réduire) les savoirs, et d’en éliminer les antinomies spatio-temporelles, elle se heurte à la nature improbable des choses et des événements, à la nécessité de normaliser, de standardiser (donc de causer une perte), sous peine de nous perdre dans le labyrinthe du sens et de la variation. Autrement dit, par notre nature de traducteurs-réducteurs, nous perdons une quantité tout aussi infinie d’information, à chaque instant, à jamais. On ne peut tout capter. De là naît le paradoxe de l’information encyclopédique, qui se veut totalisante, en même temps qu’elle se veut organisante. Or le monde est chaotique. Le projet, lui, ne l’est pas.

Pour cela, Serres propose le modèle de moteur, agent de traduction par excellence: “le produit (c’est-à-dire l’intersection) de nos multiplicateurs les plus efficaces (invention, production, innovation). Il produit un mouvement inexorable, sans cesse accéléré” (*La Traduction* 100). Le moteur se révèle donc être un meilleur outil de savoir car il décrit à travers des lois générales la motion de l’ensemble des stocks. Cela illustre l’opposition entre analyse symbolique et formelle (*loganalyse*) que nous avons développée antérieurement dans ce chapitre. Le moteur n’a pas la

lourdeur du stock, et peut rendre compte de façon très générale d'un processus de transformation, car il effectue cette transformation. Dès lors, comprendre la marche du moteur revient à comprendre les invariants d'un système.

Le stock étant, comme nous l'avons indiqué, antinomique, la nécessité de travailler sur des localités s'impose. Le moteur, lui, puise dans ces localités: "Risque assez faible, somme toute, tant qu'on prélève des parties, tant qu'on raisonne par parties, tant qu'on pratique sur des parties" (*La Traduction* 101). Puiser dans le stock crée une perte irrémédiable. Le quadrillage en local vise à réduire cette perte: diviser pour mieux régner.

#### *ii. Cartes. Atlas. Topographies*

Or quelle meilleure façon de diviser, de *localiser*, qu'à partir d'une carte. Et qu'est-ce qu'une carte, si ce n'est une manière de communiquer le local et le global, de traduire, et de façon évidente dans le cadre de cette étude, de *réduire* le monde (avec d'un côté perte de donnée, mais de l'autre le gain d'une information morphologique précieuse sur l'objet cartographié, quel qu'il soit)? La logique cartographique s'oppose à toute raison, puisqu'elle trace une particularité, une singularité altérable temporellement. Les contours d'une carte, irréguliers, ne suivent aucune loi. Or "la loi rigoureuse [...] est la meilleure des mémoires, sans stock, donc légère, alors qu'il faut lever, puis conserver, des tracés, pour garder le souvenir, très lourd, des singularités" (Serres, *Atlas* 18). La carte s'oppose à toute loi de régularité descriptive, *traduisant* directement l'existence de choses qui n'obéissent à aucune loi rigoureuse dans leurs dispositions spatiales. La carte possède une mémoire, lourde de

particularités, alors que la loi rigoureuse est flexible. Serres donne l'exemple des planètes, dont les orbites sont prévisibles. L'algorithme, qui indique une ou plusieurs procédures à suivre, donc un chemin, et qui suit la logique cartographique, est une autre comparaison intéressante. Ainsi la carte nous est précieuse dans sa considération par rapport au texte. Le texte peut lui aussi être considéré comme une carte, selon son degré de traduction-réduction. L'entreprise encyclopédique est une carte.

### *iii. Echangeur.*

Mais l'encyclopédie est aussi un *échangeur*. Au sens où Serres l'entend, ce terme désigne une jonction (interface) entre savoirs épars, la diffusion d'un savoir vers l'autre, le passage d'un lexique à un autre, d'une carte à l'autre, ou d'un *milieu* à l'autre (par exemple du savoir au texte, du texte à l'imaginaire):

Y aurait-il d'autres espaces? Y aurait-il donc d'autres cartographies? Oui. Au moins, un autre espace, cet espace incommensurable où pérégrine ce qu'on appelait autrefois l'imagination, et qui n'est que cet imaginaire objectif, constellé de symboles, cartographié de fantasme, à peine variable dans le cours du temps. (*Jouvences* 149)

L'imaginaire est un autre espace, locus qui s'offre à la possibilité d'être cartographié. Mais la définition du terme "échangeur" est bien évocatrice de sa fonction: on passe facilement d'une définition thermodynamique ("appareil destiné à réchauffer ou refroidir un fluide au moyen d'un autre fluide qui circule à une température différente"), à une définition statique de structure ("Intersection routière à plusieurs niveaux": *Petit Robert* 1994). Deux sciences distinctes, l'une de la chaleur, et l'autre

de la transportation, réunies sous un même mot, qui dans les deux cas rend compte d'un mouvement (circulation du fluide, du véhicule). Transformation thermique dans le premier cas, redistribution du flux routier dans le deuxième. L'échangeur véhicule donc cette idée de transfert, de transmission, d'altération permanente d'un état, qui est finalement notre réseau de messagerie, mais aussi le réseau du monde, aléatoire. Par association, l'échangeur évoque l'acte de voyager, et si on veut, l'idée de carte ("traduire, voyager, échanger").

Ainsi, si on considère l'existence d'un réseau d'échangeurs éparpillés dans l'espace du texte, le texte *jouera* à travers ce réseau. L'échangeur jouera, lui aussi, comme fonction de traduction, en mettant en contact ces "savoirs épars", qu'il transforme, comme il transforme l'imaginaire et l'espace du texte. Topographiquement, l'échangeur se situera alors aux intersections. Sur un globe, ce sera un pôle, sur une carte, un carrefour. Il relève alors de la géométrie, et transforme l'espace autour de lui grâce au mouvement qu'il imprime aux objets, par sa forme (on pense encore aux échangeurs routiers). C'est ainsi que l'échangeur a la possibilité d'opérer la jonction savoir/non-savoir.<sup>37</sup> Si l'échangeur est le passage d'une carte à l'autre, une navigation, il ouvre la possibilité de nouveaux voyages, nouveaux agencements, et nouveaux savoirs:

---

<sup>37</sup> Il reste à définir ce que constitue ce savoir à proprement parler: pour Serres, dans *Jouvences*, le lieu, l'exploration géographique, la science constituent un savoir, et le mythe un non-savoir, car il n'émane pas d'une recherche systématique d'étude mais d'une tradition narrative des temps immémoriaux (cela ne veut pas dire que le mythe est ignorant).

Immobile et animant des mouvements de rotation, le manège ou carrousel de l'échangeur n'a-t-il aucun sens ou a-t-il tous les sens? En lui et par lui, nous en choisissons un parmi d'autres possibles. Tout à l'heure, le blanc sommait toutes les couleurs, entre deux bouquets; ici, un bouquet de courbes, justement, apparaît, vu de près, sur le même lieu, où l'on peut, en tournant, partir vers d'autres directions: toutes? Excellément dénommé, l'échangeur verse-t-il vers l'universel? (*Atlas* 27-28)

En "versant vers l'universel", l'échangeur atteint son but: créer de nouveaux savoirs<sup>38</sup>, et les disséminer dans l'espace, sur de nouvelles cartes. Il devient machine de traduction. Il peut servir de modèle prototype aux "jeux d'espaces" que Marin développe, et qui sont aussi des échanges multiples au croisement de carrefours narratifs et discursifs.

### **Louis Marin: jeux d'espaces**

#### *i. Neutre, écart*

Dans son *Utopiques: jeux d'espaces* (1973), Louis Marin adopte une approche à partir de laquelle il fait ressortir les mécanismes sémiotiques de l'œuvre de More. Son approche est expliquée dans l'article d'Eugene D. Hill:

Marin unhinges the mimetic or representative status of language; a text does not simply designate objects or state events out there in the world. Rather, the text involves the reader in a polysemic generation of meaning – a process that enfolds the reader within the fields of force of the text itself. (Hill 167)

---

<sup>38</sup> Mais qu'est-ce qu'un nouveau savoir? Comme nous le disait Pierssens, l'apparition de nouveaux objets dans la matière littéraire agence de nouvelles conceptualisations, nouvelles métaphores, nouvelles analyses. Pour Serres, on aura aussi une littérature *composite*, sans être éclectique: il s'agit plutôt des pièces d'un puzzle qui commencent à se constituer autour de *lieux* privilégiés qui favorisent l'échange (les échangeurs).

L'accent est mis sur la polysémie du lexique du texte (à commencer par le néologisme *u-topia*). Mais il s'agit aussi d'une déconstruction du statut mimétique du langage dans *Utopia*. La méthode que Marin présente s'applique aussi bien à des tableaux, des textes évangéliques, qu'à des textes utopiques. L'espace dans lequel s'inscrit *l'écart*<sup>39</sup> du texte peut être représentatif (l'espace du tableau de peinture), réel (l'espace matériel de la page et du monde), ou discursif (l'espace du discours). Les *topoi* indiquent ici une localité, un locus, une orientation, une position *dans* l'espace du discours, en fin de compte un argument. L'éclatement, l'incongru de ces différents *topoi* (ou arguments) produit *l'espace du texte*, le *sens*.

Marin identifie la notion essentielle de *neutralité*. Mais, il souligne bien, une neutralité qui se trouve à mi-chemin entre vrai et faux, inscrite dans un discours qui ne peut la recevoir. Elle émane de la contradiction, du conflit nécessaire entre deux idéologies. Elle se trouve *hors* ces idéologies:

Ni oui ni non, ni vrai ni faux, ni l'un ni l'autre: le neutre. Non point le neutre comme la neutralité, dissimulation idéologique du pouvoir de l'institution et derrière elle, de la domination de classe; non point le neutre comme la figure utopique, déliée en apparence de la société historiquement et géographiquement déterminée à laquelle appartient celui qui en construit la représentation parfaite; mais le neutre comme l'écart des contradictoires, la contradiction même maintenue entre le vrai et le faux, ouvrant dans le discours un espace que le discours ne peut accueillir; troisième terme, mais *supplémentaire*, et non synthétique, ayant quelque parenté avec la fiction et la

---

<sup>39</sup> Marin favorise les images et objets visuels associés d'une manière ou d'une autre à un texte, et qui présentent une discontinuité de registres (un écart). Cet écart permet de garder séparés les "registres duels" sans que le texte retombe dans la pure fictionnalité ou la descriptivité. En d'autres termes, cet écart crée, en marge de cette fictionnalité et de cette descriptivité, l'espace discursif, le *topos* en question.

question, mais non avec l'imaginaire, le douteux et le possible. (*Utopiques* 20-21)

Et quel est l'avantage que Marin tire de ce neutre? Un concept qui lui permet de restituer au texte son *jeu*, une explosion de sens rendant la relation vrai-faux infinie:

Avec la théorie du neutre devrait peut-être se constituer la théorie de la critique pure, de la polémique infinie, puisqu'elle tendrait à faire apparaître la force illimitée de la contradiction sans place dans le discours, mais le sous-tendant comme puissance productrice jamais fixée, jamais immobilisée dans une de ses formes ou une de ses figures: pratique utopique qui introduit, dans le récit de l'histoire et dans l'exposé de la géographie, la soudaine distance par laquelle les contiguïtés de l'espace et du temps sont rompues et à travers laquelle se discerne, le temps d'un éclair, avant de s'immobiliser dans la figure utopique et de se fixer dans la représentation "idéale", *l'autre*, la contradiction illimitée. (*Utopiques* 21)

L'intérêt de cet éclatement de l'espace du texte réside dans la naissance d'une interprétation, auparavant ignoré, dans la génération du neutre, de l'écart. Sa force réside dans son inéluctabilité, sa non-fixité, sa fluidité. En déplaçant constamment contradictions et arguments, il crée les jeux d'espaces. Ecart ou neutre, c'est l'espace qui se crée à partir de la forme étymologique du néologisme *utopia*, qui est plus qu'un jeu de mots: "jeu d'une graphie, précisément jeu de lettre que vous pouvez entendre comme un autre jeu de mots qui pointe cette fois peut-être sur l'essentiel" (Marin, *Cerisy* 357). Marin va envisager ce jeu de l'utopie comme un mécanisme: "Disons aujourd'hui [...] que les espaces de l'utopie, topographique, politique, etc., jouaient au sens où l'on dit que les pièces d'un mécanisme, les éléments d'un système, les parties d'une totalité 'jouent', qu'ils ne sont pas parfaitement ajustés, qu'il y a de l'espace vide entre ces espaces pleins" (358). Marin emploie donc cette figure du jeu des engrenages, mécanismes, en *jouant* littéralement sur la polysémie

du mot “jeu”: mouvement mécanique, qui par ses malfunctions crée l’interstice, il est transposé au texte, image idéale pour la restitution de cet espace où naissent le discours et la thèse. Marin tente de “restituer” au texte utopique son jeu, qui, selon lui, a été déplacé, par les “incohérences du quasi-système utopique” (358). Ces incohérences se manifestent par la tentative du “quasi-système” de faire cohérer ces interstices. Marin propose de laisser jouer le texte, de faire déplacer ces incohérences vers “la simple fantaisie”, et d’être à l’écoute du plaisir que procure le texte, qui constitue la lucidité ultime du discours utopique.

“Outopie – Eutopie”. Le jeu commence dans le clivage polysémique, jeu auquel s’était prêté More lui-même, en donnant naissance dans son texte à un lexique insoupçonné de sèmes. Ou-topos – eu-topos. D’une part la négation du lieu à travers le nom, négation du texte car le texte contient le lieu, et le nom nomme le lieu et le texte. Mais le texte, l’imaginaire, le nom sont les seuls lieux possibles d’Utopia. Marin joue avec la lettre initiale du mot utopie, qu’il appelle l’“epsilon-omicron”, qui effectue l’ouverture et la clôture du lieu, du topos. Ouverture et clôture: jeu d’espace. Il va jusqu’à donner une interprétation de sa morphologie: or le “O” est le centre, le lieu-cercle qui s’inscrit (ou se circonscrit) autour du topos: “L’O est aussi le centre et la lettre du centre qui en désigne le point autour et à partir duquel le cercle est généré. [...] Soit un cercle de centre O: omicron, centre bien nommé qui lie au trou le mouvement de la trace, le lissage de la force par quoi un espace va se trouver délimité et enclos” (*Cerisy* 359). Mais Marin n’emploie cette rhétorique géométrique que “parce que le nom où l’utopie s’est, pour la première fois, en Occident, inscrite et

nommée, est espace: écriture de l'espace dans un jeu de lignes et de points; cercles, circonférences et centres, les utopies n'en finissent jamais de jouer, de se jouer dans ces images" (360). Il y a une mimésis entre le nom qui nomme et fait exister le lieu, la fragmentation des lettres constitutives et une géométrie du discours utopique qui se répète jusque dans les fondements de "l'infime": les lettres d'utopie: ε-υ ou ο-υ. Epsilon, lettre de l'infime, et oméga, lettre de la concentricité, du neutre, du zéro.

Cette neutralisation n'est celle d'un pouvoir d'institutionnalisation, elle est une neutralité qui se trouve à mi-chemin entre vrai et faux, et inscrite dans ce discours "qui ne peut la recevoir":

Le neutre peut être le nom donné au seuil où se délimitent le dedans et le dehors, nom donné à toutes les limites par la pensée de la limite, la contradiction même. [...] Or la contradiction, il semble bien que ce soit le destin de la pensée de la connaissance et de son action de la dissoudre ou de la résoudre dans un changement qui l'annule en la dépassant; [...] Que ce mouvement totalisant soit le mouvement interne de la totalité de l'être et de l'histoire, ou que la totalité ne soit qu'une totalisation interminable ne change rien à l'affaire; dans l'un et l'autre cas, le discours de la pensée ou celui de l'être, en recueillant les différences, par ce recueil même, annule par intégration la différenciation, la contradiction productrice. (*Cerisy* 362)

Le neutre tente donc, par le biais de la pensée humaine, de dépasser les contradictions en les faisant se toucher dans un espace commun, en les "neutralisant". C'est de différenciation, d'agencement, qu'il s'agit. Cet agencement, cette topographisation peut prendre une dimension totalisante, voire historique, puisque l'histoire est totalisante (elle est le stock), il reste que l'opération essentielle est le dépassement de la contradiction dans l'espace du neutre, par le jeu de ces espaces. Se laisser aller au plaisir du texte, déceler dans ses mécanismes les

infratendances qui en font “le lieu du bonheur dans le non-lieu, et, dans le lieu du bonheur, le non-lieu. [...] Désespoir ou opium du peuple” (362). Le neutre est le tiers exclu. Il émane de la contradiction, du conflit entre deux ou plusieurs idéologies, concepts, mais étant nécessaire, il se trouve hors ces idéologies (*Utopiques* 7). La neutralité crée plusieurs niveaux, ou strata, de discours, résultant dans le texte de la tension entre ces idéologies. Cette notion s'apparente, fait écho à celle de crise de l'écriture à laquelle Pierssens faisait mention plus tôt. Il faut qu'il y ait crise pour qu'il y ait contradiction, et donc espace, interstice. Il faut qu'il y ait crise pour qu'il y ait création, projection littéraire, projection du projet sur la feuille blanche, pleine du signe du locus. Or il y a crise dans l'utopie, crise de représentation, mais aussi de résolution, comme l'indique Marin:

L'utopie est un discours, mais pas un discours de concept. Elle est un discours de figure: un mode figuratif particulier de discours. Elle est fiction, construction de fable [...] C'est une des régions centrées sur l'imaginaire, et peu importe combien puissantes ou précises, correctes ou cohérentes, sont ses thèses, elle ne deviendra jamais un concept. Elle restera enfermée dans la fiction et la fabrication de fable. (*Utopics* 8, notre traduction)<sup>40</sup>

L'utopie possède ses propres élans, espaces, mouvements, sciences, et donne naissance à une nouvelle forme de matière. Elle transforme, *traduit*. Elle représente en permanence le tiraillement malaisé des contraintes sociales et de l'idéologie. L'imaginaire *joue* dans la fiction de l'utopie comme les engrenages d'une machine qui produit et traduit, mais reste à l'état de construction fictive. L'utopie est

---

<sup>40</sup> Extrait de préface qui ne figure que dans l'édition anglaise (1984).

structure, machine, traduction, voyage, et carte tout en même temps. Elle est projet, projection, mais confinée dans son “non-espace” fictif. Elle est un jeu multiple de figures spatiales dans le discours, qui est sa véritable raison d’être, car elle ne peut exister que dans le celui-ci (*Utopiques* 9).

Pourquoi un espace? Un *jeu* sur la polysémie du terme “espace” génère une conception polymorphe du topos: il y a l’espace du nom, inscrit dans les lettres et les mouvements qu’elles impriment à la sème. Il y a l’espace *stratifié* du discours, dans lequel évolue le neutre de la contradiction. Il y a l’espace de la fiction, l’espace imaginé du lieu cartographié, le lieu aménagé. Et enfin il y a l’espace du texte, par lequel, et uniquement *dans* lequel le lieu existe. Les places discursives, ou *topoi*, multiples et éparpillées, mais en formation de réseau, donnent la structure complexe de l’utopie: “le schème utopique ou la pratique signifiante qui met en scène dans un discours la neutralité de la contradiction historique, engendre des *espaces* dans l’unicité d’un même projet: il est une organisation plurielle de la spatialité” (10). Ces utopiques sont des topiques, lieux où le discours prend place, création d’un monde, organisation de l’espace en texte, et du texte en espaces. L’utopie relève de l’espace de la scène, du théâtre, car elle reproduit, elle représente, *joue*, les contradictions en recherchant une résolution, une réconciliation.

L’utopie est production d’un projet non réalisable, d’un espace, d’espaces, nés d’une contradiction, stratifiés, organisés, reliés, sous l’emprise d’une vision totalisatrice (dans le sens d’englobante et de despotique), qui tente d’absorber le monde, tout le stock: “Ces interactions spatiales, – jeux d’espaces – dans le texte et

son référent, tous deux imaginaires et pluriels, fictionnels et en expansion, indiquent – non, symbolisent – dans l’imaginaire les procédures théoriques et pratiques de la production historique” (Marin, *Cerisy* 364). L’histoire est l’inventaire de toutes les traductions, et l’utopie tente de recréer cet inventaire, trop complexe, de la complexité du monde, par la puissance de l’imaginaire de la fiction, par les jeux. Le “salut” du côté du texte est donc de restituer le libre jeu des interstices. Il s’agit de penser l’utopie comme système dynamique, évolutif, “ce qui revient à penser le neutre de la limite en termes temporels. Les utopies invitent cette recherche. Ne visent-elles pas l’avenir de la société humaine, la parousie d’une réconciliation parfaite de l’homme avec le monde? De façon plus critique, ne bricolent-elles pas un avenir sans exemple, un futur de désir, avec des fragments d’un passé nostalgique?” (364). Et pourtant, ce temps de l’utopie, Marin le veut intuitif, moment privilégié de l’histoire où est perçu, comme par à-coup, le futur. Le temps de l’utopie est la permanence, mais aussi l’instant. La permanence, car l’utopie se veut régulatrice d’une harmonie durable, et cyclique et répétitive, donc éternelle, et l’instant, car c’est dans l’instant que naît l’intuition du moment, qui permet l’élargissement des champs du possible, et c’est dans l’instant que naît la jouissance, et l’utopie cherche constamment la jouissance éternelle dans “l’instant permanent” (367).

## *ii. Mythe et utopie*

Le mythe a une structure similaire à celle de l’utopie, possédant sa propre neutralité, emplacement privilégié de résolution du conflit. Il est une narration, une

histoire, le récit d'une création (Eliade 15). Le mythe contient un aspect fantastique, et tout peut y arriver, les protagonistes étant généralement des êtres surnaturels. L'un des aspects caractéristiques du mythe est la ritualisation, qui sert à régler, canaliser harmonieusement les activités humaines (mariage, travail, éducation) (Eliade 18). L'utopie tente de régulariser, par rites, cycles et répétitions, le fonctionnement d'une société. Reste à savoir si ces rites sont fondés sur des mythes de création, et ils le sont sans doute, car au moins ils reprennent, en partie, les archétypes judéo-chrétiens (enfer, Paradis, Dieu ou son reniement) des mondes qu'ils remodelent. Le mythe est une médiation des contradictions d'une culture qui associe des opposés sémantiques en essayant de résoudre les contradictions: vie/mort, etc (Hill 172). Les espaces neutres permettent, par contre, de faire jouer les contradictions sans qu'intervienne l'entrave mythique. Cela est, selon Marin, la fonction du texte utopique (fonction inverse de celle du mythe).

En quoi est-il utile de rapprocher le mythe de l'utopie? L'utopie, dans son essence, provient de celui-ci. Nous avons dit que le mythe est une narration, et l'a longtemps été puisque sa transmission est de tradition orale. L'utopie est, elle, de tradition écrite, car on ne la "prêche" pas. Cependant, comme tout texte à connotation politique, sociale, et religieuse, et qui vise une certaine réforme, elle est destinée à une transmission orale. Cette transmission n'arrivera jamais, d'où l'échec de l'utopie, qui reste emprisonnée dans le texte (*Utopiques* 33-34). L'utopie, en s'appropriant ce modèle de communication, sans jamais le réaliser, tente de recréer les origines, de donner de la crédibilité à sa raison d'être, bref de saisir un mythe de la fondation. Il

s'agit de modeler un lieu où la culture, la société, la production humaine, l'individu et son cosmos, font foyer. Mais l'utopie, tout comme le mythe, transcende les limitations spatio-temporelles pour réaliser cette symbiose, créer la réconciliation qui serait impossible dans le réel. Plus fondamentalement, cependant, le mythe peut et doit être considéré comme objet de savoir. L'étude des mythes révèle des traits communs qui laissent croire qu'ils suivent des règles universelles indépendantes de la location et de la société. Cela fait du mythe un aspect essentiellement humain, une machine qui produit l'imaginaire en relation au monde physique, inexpliqué.

Le mythe, considéré comme savoir, permet alors de concevoir l'utopie comme savoir. Si le mythe est une expression sociale nécessaire qui préserve et régularise la cohésion du groupe, il est aussi un instrument d'explication de phénomènes qui dépassent l'homme (par exemple, *l'origine*). Le mythe est un discours qui compense un besoin de communication dans le but d'obtenir un consensus social et de protéger la société des actes interdits. Exorcisation de tabous sociaux (*Utopiques* 36), il devient le ciment, l'histoire de fondation d'une société, et lui confère le pouvoir de cohérer, et finalement de se dépasser à travers les exploits d'êtres et d'événements surnaturels. L'utopie est aussi un espace d'exorcisme où une "critique" peut se faire sans "conséquences", où finalement le texte demande à jouer librement. D'autre part, bien que l'utopie soit le projet d'une seule personne, elle est liée aux autres utopies par ses similarités, ses différences. Si le mythe et l'utopie sont considérés comme des systèmes, le jeu qui s'applique à un seul texte peut être appliqué à l'ensemble des textes, et l'on entrevoit un réseau de textes utopiques qui

communiquent, jouent entre eux. *U-topos, eu-topos*. Tel est le *réseau* des mondes fictifs tracés qui communiquent à leur insu dès que l'imagination devient production, devient texte. Exutoire face à la condition humaine, l'imagination réside dans l'utopie, site de nos fantasmes les plus extravagants, mais aussi de nos rêves les plus sages. Le Paradis, ailleurs de félicité éternelle, est une utopie. Tout bien considéré, au-delà de la mémoire collective qui se constitue dans une société, du système et de la dynamique qu'elle forme, et qui donnent naissance à l'inconscient collectif, donc au mythe, réside la pensée, site de l'imaginaire. Cet imaginaire se propage, de manière fort complexe, à l'ensemble du système-réseau. Mythe et imaginaire, tous deux, deviennent, lorsque codifiés, des objets de savoir et des *stocks*, mémoriaux et immémoriaux. C'est ce qui permet d'affirmer du reste que l'utopie est un genre littéraire: elle rassemble assez de constantes à travers son histoire pour être considérée comme telle.

Un dernier point commun relatif aux deux concepts de mythe et utopie mérite d'être souligné ici. Il s'agit de leur relation avec l'histoire. Le mythe est l'histoire fondatrice d'un peuple, et l'utopie son a-histoire, puisqu'elle tente de s'exiler de l'histoire, dans laquelle elle puise pour se bâtir (*Utopia* et *L'An 2440* en sont des exemples). On n'échappe cependant pas à sa propre histoire. Il serait plus juste de dire que l'utopie se met en marge de son histoire. Elle devient alors le *tiers exclu* d'une "symbiose" communicatrice entre Histoire et Société. Pour revenir à Michel Serres, il n'y a pas de communication sans bruit, et pas d'exclusion sans tiers. L'utopie serait alors ce fantasme nécessaire pour qu'il y ait communication,

traduction, entre Histoire et Société, et nous entendons par communication aussi bien réflexion, que synthèse, pensée, et échange. En d'autres termes, par le biais des utopies, les sociétés pensent leurs histoires. Pierssens dit que la littérature pense, et c'est précisément ce que fait l'utopie: elle pense une Histoire, une sub-Histoire de l'humanité, histoire à venir, possible ou impossible, finalement *possible*.

L'utopie du XVIII<sup>e</sup> siècle tente de modeler le réel de façon linéaire. L'univers suit les lois de la stochastique et de l'aléa. Ainsi ce modelage est erroné. La narration donne l'impression de résoudre les conflits mis en jeu de façon systématique et séquentielle, donnant une succession logique de cause à effet, sans pour autant prendre en considération la simultanéité des événements et l'aléatoire. Le déplacement de conflits réels dans la suite séquentielle de la langue, en créant un prototype discursif et des "sphères d'action", crée l'illusion du contrôle, de la résolution, de la réconciliation. Là est la magie de la fiction (*Utopiques* 37) le fantasme réel de l'utopie.

Louis Marin fait donc une analyse d'*Utopia*. L'un des points qui retiendra notre attention est la narration de voyage (une narration mêlée à la découverte de lieux géographiques), utilisée par More, pour créer cette illusion de situation et de non-situation, car Utopia est situé hors de la carte des terres connues. Il s'agit donc d'une analyse *topographique* qui nous concerne en premier lieu: la succession des places indiquées dans le texte de More (Portugal, Amérique, Ceylan, et Calcutta) constitue donc un réseau de pôles familiers au lecteur, possédant une valeur iconographique (le nom de l'endroit), et symbolique (ce que l'endroit représente).

C'est donc une "inscription géographique" qui dévoile l'anonymat de l'itinéraire: un système est créé, auquel le discours s'ancre et se réfère. La narration de voyage devient donc un "discours de la carte" (*Utopiques* 42), concept que nous retrouverons chez Mercier. La notion de système nous est ici utile, car la carte fonctionne comme un système, surtout quand elle le fait en parallèle du discours qui l'actualise et l'inscrit. Une carte est réductrice, alors qu'un discours est ambigu, et on peut dire qu'il y a un discours de la carte et une cartographie du discours. Les deux notions, se trouvant dans un même continuum dont chaque entité occupe le sommet, s'interpénètrent. La carte, efficiente et exacte, topographique, localisatrice mais réductrice, et le discours, ouvert, spatial, simulateur et dynamique. Le passage de la carte à la narration consiste à "habiller", étoffer la carte, en y rajoutant temporalité du discours, mouvements et événements. Voilà l'espace narratif. Nous comprenons maintenant que l'espace utopique prend place à plusieurs niveaux. Ce passage de la carte au discours est une transformation, une traduction. Cette dernière garde le mouvement de la carte, circulaire car la narration aboutit là où elle commence, créant un espace clos. Le narrateur de *L'An 2440* se réveille, retourne de son rêve, rapporte l'aventure, la narre. Le voyage est clos. Dans le déplacement utopique, géographique, il y a découverte d'une richesse géographique alors que dans le déplacement uchronique, le déplacement est temporel. Le déplacement uchronique a un avantage: le narrateur, qui représente la mémoire du monde qu'il vient de quitter, symbolise un contact direct entre la société futuriste qu'il visite et la sienne. De là résulte une comparaison directe, ainsi qu'un dépaysement, ce sentiment que nous avons quand

un objet, un meuble, manque dans une pièce. Le déplacement secoue les limites du moi, le scinde pour pouvoir créer ces jeux d'espaces utopiques.

Nous rejoignons donc Marin dans sa pensée lorsqu'il dit que la construction de la cartographie du monde d'Utopia, par des effets linguistiques, stylistiques, syntagmatiques et sémantiques, est presque expérimentale, et devient *iconique*, donc *figuralement* représentatrice de ce qu'elle peint. La narration devient carte, en trace les limites, limites du monde connu et inconnu (*terra incognita*). Le discours tour à tour perd et récupère cette cartographie. Il la récupère par le modèle créé, mais la perd à nouveau par sa clôture inhérente, qui contraste avec l'ouverture, l'improbable de "l'original". Il y a alors traduction de l'histoire vers l'utopie. La narration de voyage est l'opérateur, la machine qui traduit l'histoire, effectue cette transformation (*Utopiques* 45). Cette transformation est produite dans un non-lieu, un non-temps. Elle est la transformation du neutre.

La dislocation du monde statique de l'utopie révèle les mouvements internes bloqués dans la représentation figée. L'analyse structurale, en ce sens, est utile pour révéler les jeux des engrenages du mécanisme utopique, alors que c'est l'analyse symbolique qui prime dans l'étude du mythe (le mythe, qui n'a pas d'auteur, ne pose pas la question de l'intention de l'auteur). Or l'intention est primordiale dans l'écrit utopique:

Historiquement, la fonction de l'utopie est celle d'une pratique discursive à la fois poétique et projective; la pratique utopique, à un moment déterminé de

l'histoire, dessine ou schématise inconsciemment, par les jeux spatiaux de ses différences internes (non-congruences), les lieux (topiques) vides que les concepts de la théorie sociale rempliront à une phase ultérieure.<sup>41</sup> Les jeux d'espaces que produit la pratique utopique (au double sens du terme "jeu") constituent son mode d'être historique, la forme "esthétique" de son historicité. D'où la relation remarquable que la pratique utopique entretient avec l'idéologie: elle est une critique idéologique de l'idéologie dominante. (*Utopiques* 10)

### **Synthèse: tableau à entrées et sorties multiples**

Nous dégageons ainsi, au terme de notre étude théorique, certains éléments essentiels que nous rassemblons sous forme de tableau. L'idée du tableau, comme nous l'avons vu, est de présenter et d'agencer le savoir de manière différente. Le tableau est aussi bien un texte, qu'une carte, un espace, un réseau, un schéma, et une *toile*. C'est ainsi que nous envisageons le nôtre. Il est d'une lecture très libre, et qui peut être complétée selon le besoin du lecteur. Nous avons tenu à rassembler les éléments essentiels de notre étude autour de termes jalons, désormais familiers, qui constituent les portes d'entrée. En outre nous avons opté pour une représentation tabulaire classique, bidimensionnelle pour raisons pratiques, mais pluridimensionnelle dans son application, cartésienne dans sa morphologie, orthogonale pour ainsi dire, pour des raisons de simplicité de lecture, mais polyforme dans sa conception.

---

<sup>41</sup> Ce qui donne à l'utopie sa dimension de *projet*.

Ce tableau vise en premier lieu à illustrer le *projet* utopique (aux deux sens du terme)<sup>42</sup> autour de savoirs généraux qui, bien qu'ils sortent de son domaine immédiat, contribuent fortement à sa création. Il vise en second lieu à faire charnière entre les concepts théoriques étayés dans ce second chapitre, et leurs applications possibles à un texte utopique (notre troisième chapitre). En troisième lieu, il veut illustrer les mouvements et procédés de transformation et de projection conduisant à cette production littéraire. Finalement, et de façon immédiate, il représente à même les mouvements de ces concepts par son existence: ainsi il réunit des savoirs "épars" n'ayant aucun rapport *a priori*, et illustre le rôle d'échangeur, mais aussi de réseau, dans lequel on pourra voyager pour mettre en relation telle et telle notion, ou explorer des combinaisons locales qui influent ou ressortent sur un ensemble global. D'autre part, ce tableau, qui est un espace, ou encore une *appropriation* de la page, devient ainsi "*approprié*" à cause de sa tabularité, et se prête fort bien à la métaphorisation du texte comme machine<sup>43</sup> et jeu d'engrenages. On pourra alors imaginer que chaque case est un espace du savoir qui, par exemple, gravite autour de la carte et la ville (que nous privilégions dans cette étude). Le tableau est traducteur: il reprend les connaissances et les mouvements pour les réagencer, les *re-présenter*, et ainsi les traduire dans un différent mode de lecture. Le tableau est réducteur par sa perte d'information, mais il est aussi information, échangeur, et passage. Lieu clos,

---

<sup>42</sup> Le projet comme *création*, et comme *projection* spatiale-discursive.

<sup>43</sup> Qui introduit aussi l'idée d'irréversibilité et d'entropie de l'énergie, du temps, de l'histoire.

mais à entrées multiples, il constitue lui-même une ville du savoir dont nous traçons les limites. Jouons, circulons à travers ses rues pour explorer ce qui s'y renferme.

En outre, l'organisation du contenu est parfois arbitraire, aléatoire, mais qui peut donner une cohérence. La ville, par exemple, est un lieu comme elle est un voyage. Ainsi nous avons privilégié certains topiques (au double sens du terme: *sujet et lieu*) en plaçant aux entrées des termes charnière, réunis sous la polysémie du mot "espace". Espace du discours et de l'imaginaire, du texte, du lieu, et de l'emplacement, le terme "espace" est essentiel jusque dans sa sème négatrice: *u-topique*.

On distingue ainsi dans la première colonne l'espace du savoir, qui contient également l'espace géographique, soit l'espace du monde et du réel: le locus. Il est aussi l'emplacement, l'*ici* et le *là*. Il est la terre. Nous avons placé sous cette colonne le temps, qui est l'écoulement chronologique. L'exploration peut aussi être considérée de l'ordre de la science, puisque celle-ci contribue à la découverte et à l'encyclopédisation.

Dans la deuxième colonne, nous rassemblons les espaces relatifs à la traduction en tant que transformation, production, réduction, et application. La traduction est une opération: au sens restreint, elle conserve l'information et se borne à la transmettre sous une condensation différente, mais au sens large, elle la transforme, transformant par conséquent un original en produit. Nous réunissons donc toute opération qui s'en rapproche plus ou moins, et qui donc vise une

transformation, une *altération* (alter), une neutralisation: (ne-uter), une simulation, un échange, une représentation, un projet.

La troisième colonne illustre la constitution du réseau qui s'établit grâce à la transformation de la science et du savoir. L'espace du réseau devient un espace de représentation et de classification du savoir. Ainsi des topoï privilégiés du savoir pourront être des *bibliothèques*, des *encyclopédies*, ou des *villes*, qui contiennent, de manière organisée des savoirs en couches multiples et complexes, et qui communiquent entre eux. La ville en est un exemple classique, et on peut penser à une infinité de savoirs, qu'elle raconte, par ses agencements, par sa morphologie et par les mouvements qui y figurent.

La quatrième colonne, qui est finalement le tissage, l'aboutissement complexe, de gauche à droite, du mouvement de la transformation et de la représentation du savoir, devient projection dans un imaginaire, et par conséquent projet. Entendons *projet* au double sens de *réalisation* et de *projection* dans l'espace imaginaire et sur la page du texte. L'utopie est ce non-lieu, ce non-projet qui naît, outre des contradictions qui l'engendrent, d'un désir de réalisation. Ce désir qui demeure dans la fiction ne s'actualisera pas. Dès lors, on assiste à la construction de la scène utopique dans toute sa complexité et dans ses strates. Or les espaces créés par le neutre de la contradiction sont, comme nous l'avons vu, engendrés par le jeu du discours et du texte. La seule actualisation réside en fait dans la production d'une contradiction idéologico-institutionnelle, inscrite dans une dichotomie du savoir-pouvoir qui est le produit fini de tout aboutissement de savoir. Nous entendons par

cela que tout savoir est finalement formalisé, institutionnalisé, et diffusé pour un usage quelconque ou restreint, établissant du même coup l'épineuse relation entre savoir et pouvoir, que l'utopie elle-même reprend dans ses questionnements sur la liberté et le progrès. Mais ces notions d'institution et d'idéologie réapparaissent dans les autres domaines figurés ici (science, traduction, réseau, imaginaire) et permettent ainsi d'établir une relation, un passage entre ces différents domaines. Ils deviennent donc échangeurs. Puisqu'ils posent en même temps cette liaison paradoxale entre savoir et pouvoir, ils constituent donc aussi l'une des contradictions majeures qui se retrouve dans l'utopie.

Nous avons tenu à regrouper le *jeu* dans une autre entrée pour en faire ressortir sa polysémie, comme nous avons fait pour les *espaces*. Nous posons le jeu comme une *mise en scène* du savoir, qui est donc une représentation, mais aussi une traduction, étant le mouvement dans l'engrenage du texte, la non-congruence des espaces multiples du discours. Jeu du moteur du texte, mais aussi du néologisme contradictoire: jeu de mot de l'utopie.

Les *jeux d'espaces* définis ainsi sont donc des invariants qui se retrouvent à travers tout le tableau. Ces invariants qu'il faut faire ressortir nous acheminent vers la troisième partie de notre étude: l'application.

<i>Neutre</i>	<b>Espace: La science</b>	<b>Espace: La traduction (opération)</b>	<b>Espace: le réseau</b>	<b>Espace: l'imaginaire utopique</b>
<b>Géo- graphie</b>	l'espace physique (locus, topos)  <i>Ici</i> <i>Là</i>	Icones: Figure/Image	Système: Bibliothèque Encyclopédie  Échangeur →	Non-géographie: u-topia/ eu-topia  Projet Réduction
<b>Voyage</b>	Exploration: Le voyage → <sup>44</sup>	<i>Alteration:</i>  Transformer → Communiquer → Échanger → Appliquer → Projeter → Simuler → Représenter → Fictionnaliser → Classer →  Traduire → Produire → Réduire →	Cartes: Ville	Carte utopique Ville utopique  Scène utopique
<b>Mythe</b>	L'origine: histoire universelle mémoire le temps	Valeurs: Ordre Norme Idéal	Réservoir: Stock Mémoire Cumulation Potentiel	Valeurs utopiques: Surveillance Rigidité Irréalisable Progrès Futurisme
<b>Société</b>	La société: l'espace social	Fiction Représentation Narration		Société utopique: Ville Économie Politique
<b>Jeu</b> →	Mise en jeu du savoir	Neutre Jeu Espace du discours	Moteur Jeu: texte, langage Engrenage Savoir du texte	Texte utopique Jeu: u / ou-topia Discours utopique
<b>Espace</b>	Espace du savoir	Espace du discours	Espace du texte	Espace de l'imaginaire
Idéologie, institution Pouvoir, Savoir <sup>45</sup> ← →				

<sup>44</sup> La flèche illustre ici le caractère "vectoriel", c'est-à-dire transformationnel de certaines notions, comme le voyage ou les verbes d'opération (ce qui n'exclut sa présence dans d'autres concepts). D'autres notions, de nature moins formelle, auront un caractère plus immanent, mais leur mouvement sera inscrit de façon plus discrète dans les mécanismes de *jeu* (et il revient de faire ressortir ces mouvements).

<sup>45</sup> L'utopie pose donc les problèmes de relation entre l'idéologie-institution, le savoir et le pouvoir. En

### CHAPITRE 3

*L'AN 2440. RÊVE S'IL EN FÛT JAMAIS*  
 LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER

#### Profil général

##### *Louis-Sébastien Mercier*

Polygraphe, romancier, poète, dramaturge qui jouissait d'une popularité considérable à son époque, bien que la critique l'ignora assez longtemps (on commence seulement à prendre en considération son travail phénoménal), Mercier (1740-1814) est encore considéré comme un écrivain mineur du XVIII<sup>e</sup> siècle, lui dont le théâtre avait eu grande emprise en Allemagne. Après sa mort en 1814, il semblait être destiné à sombrer dans l'oubli littéraire, sans l'intervention, en 1903, de Léon Béclard, qui entreprend une réévaluation de ses travaux à leur juste mérite, et à la lumière de sa carrière illustre. Béclard meurt avant d'achever ses travaux, et il revient à un autre critique, Willam Pusey, de prendre la relève: celui-ci publie en 1939 une étude de l'influence de Mercier sur les dramaturges allemands (Majewski 1). Mercier avait certes des admirateurs, et parmi les grands (Jacobi, Wieland, Herder, Goethe) mais aussi des "emprunteurs" qui piochèrent à volonté dans ses œuvres (Balzac, Baudelaire, Hugo) (Majewski 1).

---

se constituant comme contradiction, elle permet de *réfléchir* au problème, de le réfléchir. L'avantage de considérer le problème sous cet angle est que l'idéologie-institution, le savoir-pouvoir, problèmes universels (ce qui confère à l'utopie le caractère d'universalité qu'on lui reconnaît), sont aussi des problèmes du réseau, et de l'opération.

Né à Paris le 6 juin 1740, d'une famille dont le père était maître fourbisseur, Louis-Sébastien Mercier suit une éducation au collège des Quatre-Nations, qu'il critiquera vivement pour son aspect pédagogique trop "rétrograde" (voir *An*, I, 69). Il s'initie tôt à la littérature et découvre Rousseau, qu'il rencontrera en 1765. Il fait la connaissance de Diderot la même année. Son œuvre littéraire commencera à s'affirmer avec *l'Histoire D'Irbezen* (1766) suivi de *L'homme sauvage* (1767). *L'An 2440* sera publié une première fois en 1771. Le théâtre l'intéresse aussi, et il y voit une manière d'enseigner les mœurs et la vertu. Mercier, connu pour son exaltation et son enthousiasme, s'est toujours perçu comme un génie incompris, notamment à cause de ses idées littéraires "hérétiques" et inconventionnelles. Sa grande admiration pour l'auteur de *l'Encyclopédie*, dont il s'est beaucoup inspiré, lui a valu le nom de "singe de Diderot". Sa sensibilité et son caractère réformateur influent dans *L'An 2440* où on peut relever un ton altruiste. Mercier plaçait peu de confiance dans la philosophie et les philosophes, les percevant comme des "réducteurs" de la nature humaine et de la religion. Fervent adepte du christianisme, il croyait que certaines choses devaient demeurer inexplicables par volonté divine.

Le *Tableau de Paris*, publié en deux volumes, voit le jour en 1781. C'est un portrait très coloré de tous les aspects de la vie parisienne, tels les mœurs, la culture, l'économie, la politique. Son œuvre sera remaniée maintes fois par la suite. Il sera chroniqueur, plaidera pour un délai de l'exécution du roi et sera arrêté en 1793, puis libéré après la chute de Robespierre. Il adhèrera par la suite au Conseil des Cinq-Cents. Sa virulence contre des philosophes tels que Descartes, Newton, Copernic, et

Locke, le fait passer pour un plaisantin peu sérieux. Sa mort, survenue en 1814, est teintée d'une accusation portée contre lui comme quoi il n'est pas l'auteur véritable de certains de ses écrits, comme *l'An 2440* et le *Tableau de Paris*.

### *L'écrivain et l'utopie*

*L'An 2440* présente la singularité d'être une utopie "futuriste", projetant le voyageur dans un Paris de l'avenir. Aucun détail d'ordre "technologique" n'est investi dans ce voyage temporel, ce qui montre encore l'immaturation de l'élément d'anticipation de l'œuvre, mais la dimension onirique insiste de façon intéressante sur le caractère irréel et impossible de l'utopie comme projet irréalisable, au cœur même des idiosyncrasies de celle-ci. Mercier croyait au génie de l'écrivain capable d'*anticiper* la société par son imagination et sa perception hors du commun, et *l'An 2440* reflète cette croyance. Mercier explique fréquemment ses démarches et déductions dans le texte par de nombreuses notes en bas de pages, dans lesquelles il intervient directement dans la fiction. Le monde qu'il crée est à ses yeux le résultat de l'effort soutenu par société guidée par la raison, la croyance en le progrès. Cependant, Mercier insiste à travers les voix des Parisiens du XXV<sup>e</sup> siècle que la société telle qu'achevée n'est qu'à une étape provisoire dans son évolution. Détail important qui fait écho à la propre évolution de son œuvre, mais qui aussi introduit une *dynamique* du texte.

"Logique", l'univers de Mercier est une production de l'imagination qui souligne l'insatisfaction profonde de l'auteur envers son époque et son sentiment

d'écrivain incompris. *L'An 2440* constitue la pensée intime de l'écrivain contenue dans une rêverie idéaliste et exaltée. Elle est l'expression d'un sentiment de révolte contre l'injustice et un regard de pitié envers l'histoire humaine: "O sang des hommes! De quelque côté que je tourne les yeux, je te vois couler à grands flots [...]" (*An*, I, 263).

Le concept d'uchronie, déjà tentant à l'époque, n'était pas nouveau: "l'idée de l'utopie dans le temps était, en quelque sorte, dans l'air" (Trousson, *An* XII). Au moment où Mercier publie son *An 2440*, l'abbé Galiani parle d'un "projet prophétique", une prédiction de la société européenne dans cent ans. Intéressant à plus d'un égard, le temps "offrait une plus grande plasticité que l'espace" (XII), donc encore une fois un plus grand dynamisme. Mercier reste donc l'inventeur de l'uchronie. Il reprend le modèle de More et lui greffe la projection temporelle<sup>46</sup>, en y plaçant une foi en l'humanité et dans le progrès. Pensée des Lumières, elle est d'un optimisme qui contrastera franchement avec les utopies plus pessimistes du XIX<sup>e</sup>, et surtout du XX<sup>e</sup> siècle (les dystopies). Pour Georges Benrekassa, l'utopie de Mercier présente cependant une faiblesse: "tout problème précis est noyé sous des tirades contre le despotisme, dont on ne peut même pas dire que la condamnation, à ce moment précis, soit forcément progressiste" (Benrekassa 99).

---

<sup>46</sup> De cette projection naît, comme l'explique Trousson (*An* XIII), une "autre portée", non celle d'un univers parallèle, comme les utopies de ses prédécesseurs, compensatoire car existant dans le même univers qu'ils recherchaient à fuir, mais comme véritable projection de la foi et du progrès, qui, elle, ne peut se réaliser que dans l'avenir. L'*uchronie*, plus qu'un artifice imaginatif, est une nouvelle façon de penser utopie et signification.

### *Synopsis et structure de l'œuvre*

Après une longue conversation avec un ami au cours de laquelle il se plaint des vices de la société, Mercier (le narrateur) se trouve transporté en rêve au Paris de l'an 2440. Marchant dans la rue, il ne reconnaît plus Paris, mais découvre une ville modèle propre, dont les rues sont grandes et droites, éclairées et aérées. Les habitants se promènent paisiblement, sans hâte, vêtus simplement. Un passant serviable, qui l'aperçoit, le guide dans la nouvelle capitale. Débute alors la découverte d'un monde qui, pour le vieux Mercier, incarne l'idéal, le fantastique: une découverte successive ponctuée par des réflexions de l'écrivain et des comparaisons avec son monde originel. Il ne cesse de s'exclamer ni de s'exalter au cours de son "voyage", alors que les habitants du XXV<sup>e</sup> siècle le regardent avec une curiosité indulgente, mais un regard sévère et sans équivoque vers ce XVIII<sup>e</sup> siècle barbare.

Le texte initial paraît en 1771 avec seulement 41 chapitres, augmentés dans l'édition de 1786 pour donner à l'œuvre sa forme définitive en trois tomes, dont le premier contient les chapitres 1-30, le deuxième les chapitres 31-58, et le troisième les chapitres 59-82, suivis du songe *L'homme de fer*. L'œuvre évolue considérablement entre les deux dates, avec des changements d'opinions:

Ainsi Mercier, encore très séduit en 1771 par une vie primitive et rurale inspirée de Rousseau, l'est beaucoup moins en 1786, où il insiste sur les bienfaits de la civilisation et de l'existence sociale. Avec le temps il s'enthousiasme pour les progrès scientifiques et techniques (Chap. LIV), auxquels il accorde de plus en plus de place dans le bonheur de 2440: «Où s'arrête la perfectibilité de l'homme armé de la géométrie et des arts mécaniques, instruit de la chimie? Il est né, sans doute, pour parcourir une sphère immense et pour toucher peut-être tout ce qu'il aperçoit» (t. II, p. 369). Il condamnait aussi le grand commerce (chap. XLII) qu'il encourage

quelques années plus tard (chap. LVI), et il en vient même à faire l'éloge du luxe (chap. LXXI). Incapable de rien retrancher, Mercier laisse donc volontiers subsister des opinions contradictoires qui reflètent son évolution personnelle. (Trousson, *An XXII*)

Si dans un sens l'œuvre gagne sur le plan évolutionnel et générique, elle perd dans son unité: "Il va sans dire que cette curieuse méthode de composition est fatale à la cohérence organique de l'œuvre, qui supporte mal ce gavage inconsidéré; la variété des chapitres aboutit à la confusion" (Trousson, *An XXIII*). Cependant, il faut connaître l'écrivain pour savoir que son talent réside principalement dans son éclectisme littéraire et son style peu conventionnel.

L'œuvre ne garde pas un caractère unitaire et cohésif, mais elle symbolise bien, par le processus de sa création, la genèse d'un monde imaginaire qui laisse derrière lui des traces de son évolution. En ce sens, le texte est plus riche et plus varié que s'il consistait d'une unité, et relève d'une certaine modernité et d'une originalité. Si dans ses premiers chapitres l'œuvre s'annonce classique et peu innovatrice, en y regardant de près on découvre qu'elle laisse percer des pensées étonnamment précoces. Car l'*An 2440* se recherche constamment par ses multiples oscillations et hésitations entre roman et projet politique, discours et sermon, et là transparait la profondeur du texte en ébauche, du tableau inachevé. D'une nature "archéologique", cette œuvre se veut décidément "moderne".

Les thèmes traités, d'une riche variété, ne facilitent pas la lecture du texte. Les quelques premiers chapitres narrent le réveil de Mercier et sa découverte du nouveau Paris. Se succèdent ensuite divers sujets, qui couvrent autant la façon de

s'habiller que les institutions parisiennes, la politique, la religion, la pédagogie, et l'éducation. L'économie, qui consiste principalement en commerce libre intérieur et en agriculture, est examinée en plusieurs chapitres éparpillés dans la densité des trois volumes. Des greniers publics, mais pas de manufacture ni d'industrie lourde. Le catholicisme est remplacé par une religion plus "douce et tolérante", mais la foi est enseignée, mieux "démontrée" aux jeunes dès leur plus jeune âge, car il s'agit d'"expliquer" l'existence de Dieu par la raison. La science occupe aussi une place prépondérante, et Mercier ne peut concevoir un progrès humain sans un progrès scientifique, que ce soit en médecine, astronomie, biologie, chimie ou génie civil. Ainsi les derniers chapitres (rajoutés ultérieurement) traitent de nouveaux moyens de transportation : le ciel a été dompté et les voyages par aérostat sont désormais courants.

Le texte utopique se présente, à bien des égards, comme un système (ce qu'on peut dire de toute œuvre littéraire) où gravitent plusieurs niveaux thématiques. Mais il y a un intérêt tout particulier à prêter un aspect structural à un genre comme l'utopie: celle-ci est en effet une représentation d'un système encore plus complexe: la société. Le fait que l'utopie considère la société dans son ensemble global, dans toutes ses facettes et au-delà, lui confère automatiquement ce statut de système complexe. Roland Barthes l'a dit, là raison d'être du texte est dans le travail et le rôle actif qu'il donne au lecteur. Il s'agit de rendre au texte utopique, qu'on réduit trop à un schéma statique et représentatif, le travail qu'on lui refuse.

Cette dénigration n'est pas nouvelle au genre. Mais inutile de nier le statisme inhérent, sans doute trop exagéré car on a mal jugé le projet utopique dans ses ébauches initiales. De ce fait, nous sommes forcé de faire rebasculer la question dans l'éternelle problématique du texte, et qui constitue ici notre approche de lecture et de critique.

Nous revenons donc à la considération de l'utopie de Mercier comme un *système*, c'est-à-dire un ensemble de réseaux mus par un dynamisme caractérisé, à l'instar et en dépit du statisme emblématique du texte et de ce qu'il peint, par des *niveaux* hétérogènes ou homogènes, qui y figurent et s'y cisèlent, et qui font jouer ces espaces utopiques. Jeu qui nous amène donc, en parallèle aux réflexions de Michel Serres, à considérer le texte utopique comme une machine à traduire. Comme le dit Marin, "jouons", restituons les jeux d'espaces de la machine textuelle. Or quelles sont ces strates multiples, emboîtées les unes dans les autres? Si nous considérons au sens serrésien le système de réseaux du texte utopique, et prenons comme modèle prototype celui de Mercier, qu'en pouvons-nous dégager?

Mercier, qui considérait la littérature comme moyen actif de véhiculer ses idées politiques<sup>47</sup>, en privilégie la présence dans *L'An 2440*, critique mordante dans laquelle s'esquissent de fortes tendances réformatrices. Ces tendances s'inscrivent aussi dans un cadre de "rénovation urbaine" (Vidler 223), apparente dans *L'An 2440*,

---

<sup>47</sup> "Pour Mercier, écrire est incontestablement une action politique, c'est la forme spécifique et irremplaçable de l'intervention de l'homme de lettres dans la vie de la cité" (Dorigny 247).

le *Tableau de Paris*, et le *Nouveau Paris*, cadre qui sera donc celui de la capitale. La ville, thème privilégié de l'utopie, est donc au rendez-vous dans l'*An 2440*, où elle est très présente. Paris: lieu de culture et de lettres, de bourdonnement social et de pittoresque, il permet à Mercier d'exercer son "coup d'œil" de peintre des mœurs, des mille "riens" qui font la vie et qui font son œuvre.<sup>48</sup> Au-delà du projet réformateur se précise donc celui de description – "dans sa recherche d'une représentation dynamique du réel, ce que pratique Mercier est en effet un va-et-vient constant du devant de la scène aux coulisses" (Charles 94) – qui refait surface à travers Mercier journaliste dans l'*An 2440*. Or "[j]ournalisme et Paris sont liés dans l'esprit de Mercier, parce que Paris est la capitale de l'écrit [...] On pourrait dire que Paris est un livre ouvert, mieux encore, un journal, presque une affiche [...]" (96). Au Paris pittoresque et culturel, s'ajoute le Paris contradictoire et désordonné aux rues sinueuses, aux mille facettes, aux multiples interprétations et perspectives. Paris des passions et du savoir désordonné et confus, "[c]ar le temps de la cité idéale n'est pas encore venu, ni celui du savoir purifié, résumé, uni" (97). Cela donne naissance, entre autres, à une production très hétérogène où tout est lié: "cette circulation des œuvres à laquelle Mercier montrait déjà son attachement par l'intérêt porté aux dictionnaires et aux compilations trouve évidemment son domaine 'naturel' dans le

---

<sup>48</sup> Le journal joue un rôle important dans la diffusion colorée des images parisiennes: "Sur la table du salon d'un heureux habitant de Paris en l'an 2440, comme sur celle d'une bonne maison parisienne décrite dans le *Tableau*, on trouve la 'feuille volante'. Le journal, l'affiche, le monde de l'imprimé en général peuplent l'univers de Mercier et sont des thèmes constants de réflexion et de description. Ce sont les métiers qui animent la ville, les objets qui la décorent" (Charles 83).

journal en ce qu'il est une œuvre collective, mais aussi dans la pratique journalistique en ce qu'elle est transtextuelle [...] et crée une unité qui se superpose à celle du journal" (107). Mais si *L'An 2440* n'est pas une œuvre journalistique, l'hétérogénéité de ses chapitres reflète bien la pratique de l'écrivain à rédiger de façon modulaire et informante. Loin d'être un défaut, cette pratique permet à l'écrivain de développer ce fameux "coup d'œil" dissecteur de mœurs et de détails, auquel s'ajoute une forte tendance au didactisme. Cela fait de l'œuvre de Mercier un outil qui se veut avant tout pédagogique, propagateur (autrement dit traducteur) de "vérités" autrement inaccessibles (Charles 109).<sup>49</sup>

A facettes multiples donc, à l'intersection de plusieurs genres (fiction, journalisme, critique, et projet de rénovation urbaniste et politique) *L'An 2440* se recherche constamment à travers son identité d'utopie. Or l'un des points les plus discernables qui le rattachent au genre est son processus de représentation topographique au niveau urbain et au niveau social. Tel l'*Utopia* de More, elle trace la carte minutieuse d'une société et d'un espace urbain. A ces caractéristiques s'ajoutent l'adoption du modèle encyclopédique, soit d'encerclement du savoir épistémique et de sa présentation arbitraire sous forme d'"articles". *L'An 2440* n'est pas un projet encyclopédique, mais il y a lieu de tirer des corrélations entre son

---

<sup>49</sup> Charles cite ce passage qui résume bien l'intérêt vulgarisateur de l'auteur, dans le *Tableau de Paris* (t. II, 369): "[...] il n'appartient qu'à la voie de la presse de réformer les erreurs, de propager les vérités. Telle est la vraie langue de l'instruction universelle".

organisation et celle du projet dirigé par Diderot (didactisme, chapitres sous forme d'entrées constituant un savoir épars réunis dans un seul volume).

Il ne faut pas non plus négliger le souci esthétique qui va de pair avec le procédé de fictionnalisation. Et plus que dans toute autre utopie, où le souci de l'écrivain de faire croire à son public est supérieur à celui d'y croire soi-même, Mercier adhère entièrement à sa pensée.

Si on comprend maintenant la tentative de l'auteur d'englober, de saisir, en un tableau mouvant, en un coup de pinceau, le Paris de son temps, et d'y *appliquer* une vision, un tant soi peu désordonnée et hésitante, on rend déjà au texte une partie de ce dynamisme. Dynamisme de la circulation, car Mercier à travers une "clarté" du texte, donne à son monde une mouvance.<sup>50</sup> Car "Mercier apparaît comme celui qui a le plus complètement synthétisé les différents projets avancés par les hommes de lettres et les architectes au cours des trente années qui précédèrent la Révolution, aboutissant à un tableau cohérent de ce que pourrait être, si on la construisait, la cité 'céleste des Lumières'" (Vidler 224). Un dynamisme qui s'inscrit donc dans l'imaginaire du texte, et c'est à travers l'imaginaire que naissent alors ces espaces utopiques.

---

<sup>50</sup> C'est dans ce sens que le texte doit être perçu comme un système qui se meut constamment. L'interconnection complexe des savoirs et des procédés qui interviennent pour reconstituer ceux-ci sous forme fictionnelle, ajouté à une organisation de nature encyclopédique, où la multitude des entrées permet de "voyager" à travers le texte, clarifie notre démarche d'employer notamment le point de vue de Michel Serres, où celui-ci dans sa propre œuvre, tente aussi de faire ressortir les connections complexes d'un monde apparemment linéaire. Nous faisons ici en partie la même chose: nous tentons de faire ressortir la complexité d'un texte apparemment linéaire, en accord avec une

Le système est ainsi composé du texte, de son imaginaire, des espaces utopiques, et des multiples significations et interprétations. Les pôles autour desquels s'articulent ces différents éléments sont les *topoi*, lieux privilégiés de manifestation du savoir. Ce savoir est véhiculé en permanence entre *topoi*, texte, et lecteur par des *échangeurs*. Nous entendons ainsi le texte comme un *système utopique*. Les *topoi* choisis pour cette étude sont ceux qui favorisent une lecture et la dissémination d'un savoir: par exemple, la bibliothèque, centre public de connaissance; la carte, topographie scalaire de connaissance; le réseau routier/fluvial, la circulation des biens, des personnes, et des connaissances. Chaque *topos* met en jeu une ou plusieurs représentations topographiques de l'encyclopédie utopique.

## Analyse

### *Premier topos: la colonne pyramidale*

Si le texte est lourd de discours didactique et de traités politiques, comme beaucoup de textes utopiques, il a un certain mouvement de récit: le passage du narrateur dans le monde de 2440 qui rattache de façon symbolique les deux mondes. Ce glissement temporel est une manière de faire entrer en contact, de façon crédible (il ne s'agit que d'un rêve) les deux mondes.

---

pratique romanesque où la cause et l'effet se succèdent de façon logique. Or l'organisation du récit mercierien n'obéit pas à cette logique prépondérante au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le deuxième chapitre (*An*, I, 2) Mercier se réveille chez lui vieillard: à son étonnement, tout a changé lorsqu'il sort dans la rue. Voilà dans le texte un des moments où l'action narrative joue:

En sortant de chez moi je vis une place publique qui m'étoit inconnue. On venoit d'y dresser une colonne pyramidale qui attiroit les regards curieux. J'avance et je lis très distinctement: L'an de grâce MMIVcXL. Ces caractères étoient gravés sur le marbre en lettres d'or.

D'abord je m'imaginai que c'était une erreur de mes yeux, ou plutôt une faute de l'artiste, et je m'appretois à en faire la remarque, lorsque ma surprise devint plus grande en jetant la vue sur deux ou trois édits du souverain, attachés aux murailles. J'ai toujours été curieux lecteur des affiches de Paris.<sup>51</sup> Je vis la même date MMIVcXL fidèlement empreinte sur tous les papiers publics. Eh, quoi! Dis-je en moi-même, je suis donc devenu bien vieux sans m'en apercevoir: quoi, j'ai dormi six cents soixante-douze années. (*An*, I, 13-14)

Ce passage est surtout un *rite d'introduction* au monde utopique: "La trajectoire matérielle des images des odysées oniriques est loin de la clôture spatiale et quasi logique des images des cités rêvées. Même si les voyages peuvent servir, sur le plan de l'écriture, de rite introductif, ils ne sont que des décors esthétiques et ne participent pas intimement à l'organisation mentale du tableau utopique qu'ils encadrent" (Wunenburger 23). Premier contact de Mercier avec le nouveau Paris, le rêve est ce qu'on pourrait appeler ici une *interface*, une mise en contact des deux mondes. Il n'est déjà plus clair pour Mercier s'il vit ou s'il rêve son expérience. Son appartement, ses habits appartiennent encore au passé, alors qu'à l'extérieur il y a le

---

<sup>51</sup> Lui-même journaliste, fasciné par la dissémination de l'information par imprimé, Mercier insiste sur l'abondance de la présence d'affiches et autres textes à Paris. (Charles 94-96)

nouveau Paris. Il subit une double projection temporelle: un voyage dans le temps, et dans sa chronologie biologique (âge). Il devient anachronisme dans ce milieu.

La découverte de la colonne pyramidale est symbolique. Elle relève du rite de passage (d'un monde à l'autre). Monument, pierre de fondation, représentation mythique, elle annonce une nouvelle époque (fonction chronologique), un lieu, un espace (fonction topographique)<sup>52</sup>, et une civilisation (fonction socio-historique). La colonne est aussi une *allégorie* de l'an 2440 écrit en chiffres romains, en or sur marbre (références à l'antiquité). A la fois colonne et pyramide (autre référence à l'antiquité)<sup>53</sup>, elle déclare, par son affichage rayonnant, la réalisation triomphante d'un projet de réforme. C'est d'un affichage destiné à montrer, représenter, et finalement, à éclairer, qu'il s'agit. La colonne pyramidale, comme un panneau d'affichage, indique au voyageur sa destination finale, qui est d'ordre temporel: L'"an de grace" 2440 (*An*, I, 14).

Il semble curieux qu'une civilisation comme celle-ci, qui a atteint un tel degré de perfection, ait à glorifier une année en particulier quand elle se destine à un progrès continu. Le temps semble figé dans cette année emblématique. 2440, année que Mercier choisit arbitrairement, mais qui accuse une contradiction dans sa représentation, et la colonne pyramidale qui l'incarne dans son idéologie. Une année

---

<sup>52</sup> Il semble étrange que le narrateur n'ait besoin de faire que quelques pas pour se trouver nez à nez avec un tel monument symbolique, en plein milieu de Paris. De fait, ce monument semble avoir été dressé à l'intention de ce visiteur du passé.

<sup>53</sup> Vidler note aussi de *L'An 2440* qu'"on y décèlera sans peine l'influence des tenants du «retour à l'antique» [...]» (229).

qui annonce une ère *éclairée* par la raison. Surgi d'un âge sombre, Mercier symbolise l'ignorance et la barbarie de son temps: "Bon vieillard, à quoi sert ce déguisement? Votre projet est-il de nous retracer les ridicules usages d'un siècle bizarre?" (*An*, I, 15). Premier jeu d'espace, première contradiction qui se profile autour de ce contact initial. La colonne (qui fait penser à un obélisque) est une structure, un symbole iconique. Par sa géométrie, elle est plutôt *signe* que *sens*. Mais par sa référence chargée de sens aux civilisations anciennes, elle est plutôt mythe que structure: contradiction représentatoire faisant appel à une histoire lointaine (une antiquité ambiguë) mais qui tente de réintégrer sa propre histoire. La colonne n'est ni l'ancien, ni un nouveau Paris. Elle annonce une hiérarchie par sa forme, et s'efface pour faire place à une vision d'ordre et d'espace: "On *venoit* d'y dresser une colonne pyramidale qui attirait les regards curieux [...] Tout étoit changé. Tous ces quartiers qui m'étoient si connus, se présentoient à moi sous forme différente et *récemment* embellie" (*An*, I, 14, nous soulignons deux fois). Dans l'espace de la pyramide, s'inscrit l'espace contradictoire du nouveau Paris, un Paris *récent*, pourtant éloigné de 700 ans. Contradiction qui est d'autre part idéologique: la colonne pyramidale, qui, nous l'avons dit, est emblématique, est symbole de *pouvoir*.

#### *Deuxième topos: la rue*

Deuxième espace d'évolution du narrateur, la rue constitue un topos plus complexe. Elle délimite la ville et la façonne, la quadrille en réseau et l'anime par sa circulation. Élément de topologie urbaine, elle représente un savoir de planification

des villes déjà rehaussé aux Lumières. La rue joue comme opératrice: elle échange, elle répartit, elle disperse et regroupe, elle déplace et transporte. C'est elle qui conduit aux lieux de connaissance (campus, bibliothèques, académie, etc.). Réseau de réseaux dans cette topologie de la ville, la rue est un *aménagement* de l'espace physique, et une utopie des espaces discursifs, comme elle provoque la rencontre (le guide de Mercier dans Paris). La rue, où sont postées affiches et annonces, est un espace public. Elle est aussi une chronographie, car elle imprime le mouvement et la circulation dans la durée. Pittoresque, austère ou luxueuse, elle est le pouls de la ville. Propre, elle invite, opaque, elle repousse. Elle reflète l'âme du monde qui la circule.

Plus qu'un lieu, la rue est une conception. Elle peut être déconstruite dans ses éléments les plus simples, les édifices. Objet géométrique, donc signification abstraite, elle en est la concrétisation. La rue est ainsi la manifestation d'un certain savoir-faire et d'une technique de construction, mais aussi le triomphe de la civilisation sur la contrainte spatiale, facilitant la circulation et le transport, et un triomphe esthétique, car elle relève d'un art, l'architecture. Elle divise quartiers riches et quartiers pauvres, districts bancaires et de mode, rues d'ambassades, etc. Elle est un aménagement spatial complexe.

Enfin, permanente, la rue est *durée*, histoire, archéologie. Elle immortalise l'existence du lieu. Topos qui sied particulièrement à la représentation utopique puisque celle-ci "est d'abord sédimentation et verrouillage de l'imaginaire. Perméable aux contraintes et aux contrôles de la rationalité ordonnée, l'imagination

utopique surgit à l'intérieur d'un dynamisme et le bloque, le fige dans un appareil formel de signes" (Wunenburger 24). La rue ainsi, généralement animée, dynamique, est figée dans sa représentation utopique, comme un tableau où l'action est mise au ralenti, et où tout s'offre au regard: "il s'agit de montrer: toute affabulation serait digression inutile[...] Le lieu utopique est celui où l'action se suspend. Rien ne se passe; tout au plus il se peut que quelque chose se soit passé [...] l'utopie est la mosaïque d'éléments, non l'enchaînement significatif" (Trousson, *Cerisy* 395).

Mercier sort dans la rue. Deuxième choc, après celui de la colonne, il découvre l'espace urbain proprement dit:

[...] tout étoit changé. Tous ces quartiers qui m'étoient si connus, se présentoient à moi sous une forme différente et récemment embellie. Je me perdois dans de grandes et belles rues proprement alignées. J'entrois dans des carrefours spacieux où régnoit un si bon ordre que je n'y apercevois pas le plus léger embarras. Je n'entendois aucun de ces cris confusément bizarres qui déchiroient jadis mon oreille. Je ne rencontrais point de voitures prêtes à m'écraser. Un goutteux aurait pu se promener commodément. La ville avait un air animé, mais sans trouble et sans confusion. (*An*, I, 14)

Représentation géométrique idéale qui fait écho à celle de la colonne pyramidale, et qui contraste avec le Paris des petites rues sales et tortueuses et du pullulement humain que narre le *Tableau de Paris*. Mercier insiste sur la spatialité des rues, "grandes" et "alignées", et des carrefours, "spacieux", mais aussi sur la régularité horlogée du mouvement:

Je remarquai que tous les allans prenoient la droite, et que les venans prenoient la gauche (a). Ce moyen si simple de n'être point écrasé, venoit d'être imaginé tout à l'heure; tant il est vrai que ce n'est qu'avec le temps que se font les découvertes utiles. [...] Toutes les issues étoient sûres et faciles: et dans les cérémonies publiques où se trouvoit l'affluence de la multitude, elle jouissoit d'un spectacle qu'elle aime naturellement [...] Chacun s'en

retournait chez soi, sans être froissé ou mort [...]. Le plus grand peuple formoit une circulation libre, aisée et plein d'ordre" (*An*, I, 26-27).

Nous retrouvons encore cette régularité mathématique du mouvement: les "allans" marchent à gauche, alors que les "venans" prennent la droite, sans embouteillage et sans bousculements. Circulation harmonieuse des passants, qui est une circulation des relations, des idées, de l'idéologie enfin, ne laissant place à aucune opposition, à aucun chaos. Encore une fois l'espace public de la rue est l'arène où se confrontent les idéologies populaires (peuple et noblesse), mais aussi le lieu du projet de réforme, qui après avoir pris forme dans l'infrastructure de celle-ci, passe aux mœurs de la population (déplacement). Remarquons aussi l'insistance de l'auteur sur l'aspect récent du procédé.

Les voitures, signes de noblesse arrogants et inutiles (embouteillages, bruit, danger public), sont quasi absentes de la rue: "Je rencontraï cent charettes chargées de denrées ou de meubles, pour un seul carrosse[...]" (*An*, I, 27). Mercier favorise les piétons. Cette idéalisation du "piétonnage" articule une affirmation d'égalité: "[n]otre souverain lui-même se promène souvent à pied parmi nous [...] Il aime à retracer l'égalité naturelle qui doit régner parmi les hommes" (*An*, I, 27). Il favorise ainsi une représentation de l'échange et de la circulation des biens (denrées, meubles) qui illustre le mouvement de l'espace aménagé sous l'aspect de fonction. Ce procédé de fictionnalisation crée une *impression* d'animation dans le monde utopique qui se traduit à trois niveaux: un niveau topographique (représentation), un niveau structural

(discursivité), et un niveau textuel (l'espace du texte qui traduit la structure globale de la ville).<sup>54</sup>

Autre aspect intéressant de la rue: les ponts. Ce que Mercier reconnaît comme le "Pont-Neuf" est appelé désormais le "Pont Henri IV" (*An*, I, 37), décoré d'effigies d'hommes "illustres" (comme Colbert). Donc le pont, autre édifice fondateur, est devenu un instrument de glorification et de propagande. Le pont, échangeur urbain qui fait *passer*, devient "échangeur idéologique". Ainsi établit-on une relation de niveaux entre l'espace topographique et l'espace discursif. Chaque passant qui emprunte le pont est "forcé" de lire les inscriptions qui s'y trouvent. Plus loin, un palais, composé de ce qui constituait le Louvre et les Tuileries, est désormais habité par des artistes et non plus des nobles. Deux bâtiments symboliques du pouvoir politique sont réunis en un espace où l'art, autrement dit, la lettre et le tableau, le regard, sont privilégiés.<sup>55</sup> On retrouve, une fois de plus, la confrontation idéologique qui se fonde avec un aménagement symbolique et géométrique de l'espace.

Examinons maintenant cet extrait du chapitre *Les lanternes*:

Nous sortimes de la salle du spectacle sans regret et sans confusion; les issues étoient nombreuses et commodes. Je vis les rues parfaitement éclairées. Les lanternes étoient appliquées à la muraille, et leurs feux combinés ne laissoient aucune ombre; elles ne répandoient pas non plus une clarté de réverbère

---

<sup>54</sup> "Le langage, le discours se donne dans le texte comme une architecture de niveaux et de plans, qui établit entre eux un système complexe de relations, d'englobements et de correspondances, d'enveloppements et d'isomorphies. Mais dans ce discours, il est question aussi d'espace et plus particulièrement de toutes les relations enchevêtrées, de plans et de niveaux différents, dont le tissu constitue l'«habiter» humain: la ville, la maison" (*Utopiques* 149).

<sup>55</sup> Ce qui correspond bien à la philosophie de Mercier l'écrivain: "Je n'ai voulu que *peindre* et non *juger*" (*Tableau de Paris*, I, 14).

dangereuse à la vue: les opticiens ne servoient pas la cause des oculistes. Je ne rencontraï plus au coin des bornes de ces prostituées qui, le pied dans le ruisseau, le visage enluminé [...] vous proposent [...] des plaisirs aussi grotesques qu'insipides. (*An*, I, 277-278)

On repère les thèmes récurrents de la propreté, de la lumière, la clarté qui baigne les rues, symbole de l'homme éclairé par la raison. La prostitution, fléau du Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'en trouve éliminée. La circulation, aisée et spacieuse, évoque l'homme libre.<sup>56</sup> La rue spacieuse et illuminée est donc un important lieu de mise en scène du Paris idéal, une rue sûre, avec peu de voitures qui n'écrasent pas les passants.<sup>57</sup> Mais plus qu'une circulation, la rue est synonyme de propreté et d'hygiène:

Qu'avois-je à répondre? Je baissois la tête, et tombé dans une profonde rêverie je marchois concentré dans mes pensées. – Vous aurez d'autres sujets de réfléchir, me dit mon guide; remarquez (puisque vos yeux sont fixés en terre) que le sang des animaux ne coule point dans les rues et ne réveille point des idées de carnage. L'air est préservé de cette odeur cadavreuse qui engendrait tant de maladies. La propreté est le signe le moins équivoque de l'ordre et de l'harmonie publique; elle règne dans tous les lieux. Par une précaution salubre, et j'oserai dire morale, nous avons établi les tueries hors de la ville. (*An*, I, 201)

La propreté, signe de mœurs plus douces, s'oppose au crime, à la guerre. Cependant les tueries ont été établies "hors de la ville". Mercier reconnaît là l'indispensabilité de ce mal nécessaire, établi hors de la *vue* de la population pour ne

---

<sup>56</sup> Mercier crée cependant une société où la liberté est perçue comme fortement contrainte (Döring 653).

<sup>57</sup> Dans le troisième tome de l'*An*, cette vision de liberté et de sécurité, libre circulation dans les rues, s'internationalise: "On a promené dans toutes les rues le vénérable Amida, mais personne ne s'est fait écraser sous les roues de son char. On entre librement au Japon, et chacun y profite avidement des arts étrangers. Le suicide n'est plus une vertu parmi ce peuple; il a remarqué que c'étoit l'ouvrage du désespoir ou d'une insensibilité folle et coupable" (*An*, III, 67).

pas réveiller “des idées de carnages”. On assiste là à une transposition des mœurs dans l’aménagement urbain, en même temps qu’on dissimule une de ses constituantes pourtant fondamentale. Il s’agit d’une exigence qui correspond à cette philosophie de la “transparence”, chère à Mercier (Vidler 241), qui ressort du texte et qui se contredit: si tuer est nécessaire, voir la mort ne l’est pas (et cependant on assistera à l’exécution *publique* d’un criminel, *An*, I, 104). Ainsi, le seul liquide qui circule à Paris n’est pas le sang, mais l’eau des fontaines, claire et propre. Circulation du fluide qui rejoint dans son mouvement, sa fonctionnalité et son symbolisme la circulation des biens, des passants et de la lumière dans la ville. L’eau symbolise à la fois la nature, la vie et la clarté. Purificatrice, elle est aussi synonyme de reconstruction (Déluge) et de circulation (voir plus loin les canaux et réseaux fluviaux).

Voilà donc le trajet qu’effectue Mercier dans Paris. D’abord la rue et ses passants, puis le parc et le temple, le pont, les édifices. Il progresse dans ce réseau, cet espace imaginaire qui lui permet de peu à peu de fictionnaliser son discours, et de construire le savoir du texte. Il trace, par son voyage, la morphologie de la ville. Transmetteur du monde fictif, il nous le traduit. Le guide, déjà familier avec le XVIII<sup>e</sup> siècle, enseigne sans cesse à Mercier les changements de son siècle. Or le dialogue des deux hommes va sans cesse dans la même direction: de l’an 2440 à l’an 1728 (date à laquelle se réfère Mercier lors de voyage dans le temps). Deux années qui se ressemblent plus qu’elles ne divergent. Mercier a greffé sur le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle sa vision du progrès.

Mercier reprend donc la topographie d'un espace connu qu'il reconstruit, et qu'il nous décrit en tant qu'observateur privilégié. Ainsi, on peut qualifier de *traduction* sa "théorie utopique": une expérimentation fictionnelle, une représentation idéale, un jeu d'espaces qui échouera dans la mesure où elle ne sera jamais réalisée telle que schématisée. Trop "parfaite", irréalisable à cause de ses contradictions, une utopie finalement, elle travaille précisément à cause de son *irréalité*, et met en perspective une figuration géométrique et la *négation* d'un brossage des mœurs réel et coloré qu'on peut retracer au *Tableau de Paris*. Il y a ainsi une perspective de *différentiation* temporelle critique au fonctionnement de l'œuvre qui signifie la réalisation d'idées rejetées ou ignorées à l'époque de l'écrivain. En fait les deux siècles se rejoignent dans une même histoire, que Bronislaw Baczko appelle *histoire-progrès* : "En effet il y retrouve mises en œuvre ses propres *idées*, les idées avancées de son temps, qui étaient alors considérées comme chimériques, irréalisables" (486). Tout contribue ainsi à une *idéologisation progressiste*, ou encore une représentation, une assimilation de l'idée de progrès par le texte, incarnée par la *progression* temporelle. Cette assimilation est globale, car il ne s'agit pas de multiples progrès, mais *du* progrès, qui englobe toute la société.

### *Troisième topos: la bibliothèque*

Cette confrontation temporelle apparaît aussi dans la bibliothèque, également un topos de choix, comme elle réunit un savoir encyclopédique en un seul point, en principe accessible universellement. Centre privilégié du savoir, "mémoire de

l'humanité", elle constitue un autre espace: espace de textes imbriqués dans le texte. La bibliothèque devient l'arène d'une lutte pour une représentation idéale de la connaissance, donc du pouvoir, mais aussi l'histoire, puisqu'elle confronte deux connaissances, deux systèmes de pouvoir, deux histoires:

Quoi, tout le monde est auteur! [...] Bon Dieu, tout un peuple auteur! – Oui mais il est sans fiel, sans orgueil, sans présomption. Chaque homme écrit ce qu'il pense dans ses meilleurs moments, et rassemble à un certain âge les réflexions les plus épurées qu'il a eues dans sa vie. A sa mort il en forme un livre plus ou moins gros, selon sa manière de voir et de s'exprimer: ce livre est l'âme du défunt. On le lit le jour de ses funérailles, à haute voix, et cette lecture compose toute son éloge. (*An*, I, 65)

Heureux mortels! Vous n'avez donc plus de théologiens? Je ne vois plus ces gros volumes qui semblaient les piliers fondamentaux de nos bibliothèques, ces masses pesantes que l'imprimeur seul, je pense, avoit lues: mais enfin, la théologie est une science sublime et...– Comme nous ne parlons plus de l'être suprême [...]. (*An*, I, 93)

D'une part, la théologie, qui représentait une partie importante de la bibliothèque, est éliminée, et d'autre part, comme le montre le deuxième extrait, elle est remplacée par des "testaments" personnels qui constituent le nouveau legs à l'humanité. Il y a refus de parler de théologie – "on est convenu de ne plus écrire sur cette question trop sublime et si fort au dessus de notre intelligence. C'est l'âme qui sent Dieu, elle n'a pas besoin de secours étrangers pour s'élancer jusqu'à lui" (*An*, I, 93) – à cause de l'intolérance qu'elle cause, et il faut la remplacer par un système plus "souple". Les seuls livres auxquels ont accès les citoyens sont donc ceux de la bibliothèque et leurs testaments, constamment contrôlés par auto-censure. Le *livre* devient une arme redoutable:

Tous les livres de théologie, ainsi que ceux de jurisprudence, sont scellés sous de gros barreaux de fer dans les souterrains de la bibliothèque; et si jamais nous sommes en guerre avec quelques nations voisines, au lieu de pointer des canons, nous leur enverrons ces livres dangereux. Nous conservons ces volcans de matière inflammable pour servir de vengeance contre nos ennemis: ils ne tarderont point à se détruire. (*An*, I, 94)

Ainsi, il y a production d'une nouvelle bibliothèque, ou réduction de l'ancienne, transformation mime la refonte de la société dans sa totalité, jusqu'à son idéologie;

Mercier favorise par exemple la jurisprudence à la théologie:

– Vivre sans théologie, je conçois cela très aisément; mais sans jurisprudence, c'est ce que je ne conçois guère. – Nous avons une jurisprudence, mais différente de la vôtre, qui étoit gothique et bizarre. Vous portiez encore l'empreinte de votre antique servitude. (*An*, I, 94)

Une nouvelle jurisprudence qui remplace non seulement la théologie, mais l'"antique" jurisprudence. Nous pouvons constater ce renouvellement, dans le chapitre *La bibliothèque du roi*. Mercier procède à ce que Trousson appelle un autodafé du livre, où est brûlée la grande majorité des œuvres du passé:

J'étois seul alors, abandonné à moi-même: il faisoit grand jour; et par sympathie je me trouvois à la bibliothèque du roi: mais j'eus besoin de m'en assurer plus d'une fois. Au lieu de ces quatre salles d'une longueur immense et qui renfermoient des milliers de volumes, je ne découvris qu'un petit cabinet où étoient plusieurs livres qui ne me parurent rien moins que volumineux. Surpris d'un si grand changement, je n'osois demander si un incendie fatal n'avoit pas dévoré cette riche collection? – oui, me répondit-on, c'est un incendie mais ce sont nos mains qui l'ont allumé volontairement. (*An*, I, 310)

Découverte importante, qui vise à montrer, certes à travers l'exagération, l'importance de la valeur littéraire. La transparence est, encore une fois, le mot d'ordre puisque le feu est censé purger ces idées cachées "sous un amas prodigieux de mots ou de passages" (I, 322). Acte de censure de l'auteur qui peut paraître assez

radical, mais qui souligne de façon plus importante un désir d'illustrer une restructuration du savoir. Cette restructuration va dans le même sens que les valeurs de l'homme de 2440: un fonctionnalisme, un didactisme, que Mercier manifeste tout à travers son roman. La bibliothèque doit *servir* au progrès (dans sa fonction de référence autoritaire aussi bien que dans sa représentation institutionnelle). Elle reflète donc une certaine clarté, voire une simplicité qui s'accorde avec l'ordre des choses en 2440: elle est illuminée, éclairée, mais cependant cachée, d'accès difficile, comme la sagesse qu'elle représente. Elle n'est qu'un "petit cabinet" avec quelques livres "moins que volumineux", au lieu des salles immenses "qui renfermoient des milliers de volumes" (I, 310) du passé. Ce jeu constant entre la clarté et l'obscurité illustre l'opposition et la contradiction des deux siècles. Ainsi la découverte est si invraisemblable que Mercier a besoin de s'en assurer "plus d'une fois" (I, 310), ne pouvant croire que telle bibliothèque puisse exister.

La rencontre avec le bibliothécaire, "véritable homme de lettres", met en scène le discours idéologique: "Nous avons découvert qu'une bibliothèque nombreuse étoit le rendez-vous des plus grandes extravagances et des plus folles chimères" (*An*, I, 311). Ainsi le nombre de volumes dans une bibliothèque va irrémédiablement causer des divagations, alors qu'une petite bibliothèque est sûre de contenir des paroles peu nombreuses, mais sages:

Le parti qu'il nous restait à prendre, étoit de réédifier l'édifice des connaissances humaines. Ce projet paroissoit infini: mais nous n'avons fait qu'écartier les inutilités qui nous cachoient le vrai point de vue, comme pour créer le palais du Louvre, il n'a fallu que renverser les mesures qui le masquoient de toutes parts; les sciences dans ce labyrinthe de livres ne

faisoient que tourner et circuler, revenant sans cesse au même point de vue sans s'élever, et l'idée exagérée de leurs richesses ne faisoit que déguiser l'indigence réelle. (*An*, I, 312)

Le discours réformateur est montré ici à l'état de projet. Intéressante métaphorisation, d'autre part, du livre et du savoir, qu'il s'agit de "réédifier", comme un bâtiment, ou comme Paris. Cette métaphorisation de la construction s'accorde avec la représentation du livre qu'il faut brûler comme labyrinthe où circulent les idées fausses. Reconstruire la société commence par la reconstruction du livre et des murs qui l'abritent.

Mercier fait dans ce chapitre plus qu'une critique et une censure littéraires du contenu de la bibliothèque. C'est une réflexion à laquelle il se propose, et nous invite, sur le rôle et la fonction sociale de la littérature, "qui s'accompagne d'une remise en question – pour le moins révolutionnaire – des valeurs traditionnellement admises" (Godenne 572). Livres pour la plupart inutiles et dangereux, induisant le lecteur dans l'erreur – "les hommes marchent ainsi de préjugé en préjugé et d'erreur en erreur" (*An*, I, 304) – ils sont remis en question, brûlés:

nous en avons formé une pyramide qui ressemblait, en hauteur et en grosseur, à une tour énorme: c'étoit assurément une nouvelle tour de Babel. Les journaux couronnaient ce bizarre édifice, et il étoit flanqué, de toutes parts, de mandemens d'évêques, de remontrances de parlemens, de réquisitoires et d'oraisons funèbres. Il étoit composé de cinq ou six cents mille commentateurs, de huit cents mille volumes de jurisprudence et de critique injurieuse, de cinquante mille dictionnaires, de cent mille poèmes, de seize cent mille voyages et d'un milliard de romans. Nous avons mis le feu à cette masse épouvantable comme un sacrifice expiatoire offert à la vérité, au bon sens, au vrai goût. (*An*, I, 309)

La métaphore de la construction réapparaît: la “tour de Babel” est “bizarre édifice”, une “pyramide” qu’il faut brûler. Voilà Babel remis en question.

Une fois cette refonte faite, il est temps de pénétrer dans le cabinet, sanctuaire de la vérité. A l’honneur sont d’abord les auteurs grecs et latins, tels Homère, Sophocle, Platon, Virgile, Pline, et Tite-Live. Les littératures étrangères retiennent aussi l’attention de Mercier: Milton, Shakespeare, Young, pour la littérature anglaise. Mais Mercier rejette certains philosophes “anglais sceptiques qui ont voulu ébranler les fondements de la morale” (*An*, I, 315). Tous les livres “frivoles” sont éliminés. Le roman, genre immoral par excellence à cette époque, est anéanti: “Tous ces romanciers, soit historiques, soit moraux, soit politiques, chez qui les vérités isolées ne s’étaient rencontrées que par hasard, et qui n’avoient pas su les lier ensemble et les fortifier par leurs liaisons [...] étoient disparus, ou avoient été soumis à la serpe d’une judicieuse critique, laquelle n’étoit plus un instrument de dommage”<sup>58</sup> (*An*, I, 334-335). Sont préférées “deux catégories d’auteurs: les philosophes et poètes”. Pour Mercier, l’œuvre doit présenter avant tout une utilité didactique, apporter un enrichissement sur le plan des idées (qui est l’ambition de *L’An 2440*). Ainsi, même l’*Encyclopédie*, jugées trop simple, est passée en revue et reclassée:

On avait refait l’*Encyclopédie* sous un plan plus heureux. Au lieu de ce misérable goût de réduire tout en dictionnaire, c’est-à-dire, de hacher les sciences par morceaux, on avoit présenté chaque art en entier. On embrassoit d’un coup d’œil leurs différentes parties: c’étoient des tableaux vastes et

---

<sup>58</sup> Suivi de la phrase: “La sagesse et l’amour de l’*ordre* avoient présidé à cet utile abatis” (nous soulignons). Le maintien de l’*ordre*, concept exploré au quatrième topos, est fortement relié à la censure de cette bibliothèque, jouant donc un rôle de pouvoir.

précis qui se succédaient avec ordre : ils étoient liés entre eux par le fil d'une méthode intéressante et simple. Tout ce qu'on avait écrit contre la religion chrétienne, avait été brûlé comme livres devenus absolument inutiles. (*An*, I, 350)

Le savoir encyclopédique, trop caractéristique du dictionnaire, est refondu. Notons qu'il y a toujours cette recherche de l'ordre, qui se manifeste ici par un reclassement de l'*Encyclopédie* en "tableaux vastes et précis qui se succédaient avec ordre" (*An*, I, 350). Comme celles des philosophes, les œuvres des poètes (Racine, Corneille) ont une place de choix dans cet éventail littéraire. Corneille, plus "moral" que les autres auteurs, devient ce "génie de premier ordre": "Ajoutez le but moral, toujours marqué dans Corneille; il élance l'homme vers l'élément de toutes les vertus, vers la liberté. Racine, [perversi], après avoir efféminé ses héros, effémine ses spectateurs" (*An*, I, 331). Exemple de l'importance que tiennent la moralité et la vertu dans l'œuvre. Alors que Molière frappe plus "le ridicule que le vice" et que Racine pervertit ses œuvres, Corneille garde la rectitude morale nécessaire pour un édifice sûr.

Mercier établit ainsi une nouvelle littérature dont il rehausse les valeurs didactique et morale, seules valeurs vraiment enrichissantes à ses yeux, comme en témoigne l'homme-produit de 2440. Cette prise de position se transforme en consensus général dans l'uchronie, comme une vérité acquise et acceptée. Mercier construit une structure de normalisation, un système d'adoption et d'assimilation de valeurs. Non-lieu dans le non-lieu du texte, la bibliothèque tire sa signification dans sa manière d'étaler son savoir. Savoir sélectif, unanime, mais entièrement basé sur le passé, et qui dénonce finalement dans sa contradiction l'aspect entièrement théatique

de l'œuvre. Tous les écrivains choisis appartiennent au passé, le futur n'en ayant bizarrement produit aucun de nouveau. Cette plongée dans la bibliothèque du Roi est une descente dans le passé, mais un passé vu par un futur "éclairé". Dans l'espace de la représentation de la bibliothèque ressort le savoir à l'état de projet: "Le véritable écrivain est celui qui se met au service de l'ordre social, qui se donne pour mission d'instruire, d'améliorer les mœurs, et dont la vie sans reproche constitue un exemple. Ecrire, pour Mercier, n'est pas affaire d'invention, mais d'enrichissement" (Godenne 579). Ajoutons le souci d'ordre qui s'intègre dans un ordre social fondé sur une morale limpide et un progrès dynamique. La bibliothèque est un topos figuratif de ce modèle social, de cette dynamique. Modelée sur le passé, elle concentre en elle le va-et-vient incessant entre passé et futur, va-et-vient qui est le mouvement essentiel de la structure *uchronique*.

*Quatrième topos: le réseau de circulation: Ordre et harmonie*

Mercier présente son univers complexe par la mise en place d'un système, qui illustre d'une part la simulation d'un monde en circulation, et d'autre part la restructuration de sa société par le biais du progrès. Circulation et restructuration qui, somme toute, s'établissent finalement aux niveaux politique et économique. Nous avons examiné dans les rues la façon dont Mercier s'y prend pour mettre en place un

mouvement de circulation libre et aisé, quoique mathématiquement prévisible.<sup>59</sup> De la même manière, il décrit un réseau fluvial de canaux, qui favorise la circulation des biens, du commerce et de l'agriculture, des personnes et des idées, donc une communication. Dans les derniers chapitres du tome III, rédigés quelques années plus tard, Mercier fictionnalise l'invention des frères Montgolfier, l'aérostat, qui constitue une innovation pour ce texte technologiquement peu anticipatoire. La circulation des personnes, dans les rues, a déjà été examinée, celle des idées, par les livres et la bibliothèque. Il convient d'examiner le réseau général de plus près.

Pour Mercier, la circulation commence par une obsession de l'*ordre*. La clarté, la liberté, le progrès en sont synonymes. Son monde présente ces valeurs déjà mentionnées: l'ordre, la liberté, la norme, l'utilité, le progrès. Mercier opère ce qu'on pourrait appeler une "technologie du pouvoir et de la surveillance", dans laquelle il développe la hiérarchie de son état (Döring 654-65). Ce désir de tout ordonner apparaît tôt dans le texte, justifiée par l'idée de *philosophe*: "Désirer que tout soit bien, tel est le vœu du philosophe. J'entends par ce mot, dont on a sans doute abusé, l'être vertueux et sensible qui veut fortement le bonheur général, parce qu'il a des idées précises d'ordre et d'harmonie" (*An*, I, xxxvii). Au 21<sup>e</sup> chapitre, on assiste à la communion d'un initié:

---

<sup>59</sup> Circulation qui défie cependant la loi de l'entropie, où le désordre est incontrôlé et a tendance à augmenter. La recherche constante d'ordre est ce qui cause cette irréalité contradictoire propre à l'utopie de Mercier.

Nous choisissons une nuit où, dans un ciel serein, l'armée des étoiles brille dans tout son éclat. Accompagné de ses parens et de ses amis, le jeune homme est conduit à notre observatoire: tout à coup nous appliquons à son œil un télescope; nous faisons descendre sous ses yeux Mars, Saturne, Jupiter, tous ces grands corps flottans avec ordre dans l'espace; nous lui ouvrons, pour ainsi dire, l'abîme de l'infini. (*An*, I, 162)

L'ordre, constamment accompagné de lumière, un ordre universel, qui transcende la nature et l'univers pour se refléter dans l'organisation urbaine, comme il a été déjà examiné dans les topoï précédents, et dans la circulation des citoyens:

Le plus grand peuple formoit une circulation libre, aisée et pleine d'ordre. Je rencontrai cent charettes chargées de denrées ou de meubles, pour un seul carosse, encore ce carosse trainoit-il un homme qui me parut infirme. (*An*, I, 24)

Et ordre qui se traduit aussi par un maintien de l'autorité:

Il y avoit dans chaque rue un garde qui veilloit à l'ordre public; il dirigeoit la marche des voitures et celle des hommes chargés; il ouvroit surtout un libre passage à ces derniers, dont le fardeau étoit toujours proportionné à leurs forces. (*An*, I, 22)

Ce maintien s'étend aussi bien aux couches sociales urbaines qu'à celles de la campagne, noyau de la physiocratie, à travers cette "libre circulation" favorisée par des canaux:

D'ailleurs, des canaux coupent le Royaume et permettent une libre circulation: nous avons sù joindre la Saone à la Moselle et à la Loire, et opérer ainsi une nouvelle jonction des deux mers, infiniment plus utile que l'ancienne. Le commerce répand ses trésors d'Amsterdam à Nantes, et de Rouen à Marseille. Nous avons fait ce canal de Provence, qui manquoit à cette belle province favorisée des plus doux regards du soleil. En vain un citoyen zélé vous offroit ses lumières et son courage; tandis que vous payiez cherement des ouvriers frivoles, vous avez laissé cet honnête homme se morfondre pendant vingt ans dans une inaction forcée. Enfin nos terres sont si bien cultivées, l'état de laboureur est devenu si honorable, l'ordre et la liberté règnent tellement dans nos campagnes, que si quelqu'homme puissant abusoit

de son ministère pour commettre quelque monopole, alors la justice qui s'élève au dessus des palais, mettroit un frein à sa témérité. (*An*, I, 147)

Notons que cette libre circulation est une cause directe de l'ordre et de la liberté qui règnent dans le monde utopique. Le désordre est vite rétabli par l'autorité. Ce passage donc met en relation directe la circulation, l'ordre et le pouvoir. Tout lieu de savoir (donc de pouvoir) est imprégné de cet ordre, comme l'académie:

Nous nous acheminâmes vers l'académie française: elle avoit conservé son nom; mais que sa situation étoit différente! [...] Nous entrâmes dans un édifice assez vaste, mais très simplement décoré [...] rien ne m'empêcha de passer avec la foule des honnêtes gens.[...] La salle étoit fort sonore, de manière que la plus foible voix académique se faisoit distinctement entendre dans les points les plus éloignés. L'ordre qui régnoit dans les places n'étoit pas moins remarquable. (*An*, II, 12)

Celle-ci aussi est décrite comme un lieu vaste et éclairé, où le déplacement est aisé. Remarquons aussi la "sonorité" de cette salle qui produit une communication parfaite, et qui évoque les amphithéâtres grecs. L'élimination du *bruit* constitue une ordination en elle-même: "Une loi expresse défendoit qu'on frappât l'air aux environs d'aucun bruit discordant" (*An*, II, 12).

Autre lieu du savoir universel, le cabinet du roi recèle, sous une coupole, tel une arche de Noé, un échantillonnage géant de la faune et de la flore, offert au regard, et reflétant l'ordre de la nature. Cet ordre imposé par Dieu devant lequel Mercier s'exalte, représente une parfaite harmonie sur laquelle il faut se modeler afin d'atteindre le bonheur. Ce qui est intéressant aussi est son caractère très global, d'"abrégé de l'univers", qui contient aussi des descriptions de métier de nature mécaniste, hautement valorisés par les encyclopédistes:

Non-loin de ce séjour enchanté j'aperçus un temple vaste qui me remplit d'admiration et de respect. Sur son frontispice étoit écrit: *Abrégé de l'Univers*. Vous voyez, me dit-on, *le cabinet du roi*. Ce n'est pas que cet édifice lui appartienne; il est à l'Etat: mais nous lui donnons ce titre comme une marque d'estime que nous avons pour sa personne; d'ailleurs, à l'exemple des anciens rois, notre souverain exerce la médecine, la chirurgie et les arts. Il est revenu ce temps heureux où les hommes puissans qui ont en main les fonds nécessaires aux expériences, flattés de la gloire de faire des découvertes importantes au genre humain, se hâtent de porter les sciences à ce degré de perfection qui attendoit leurs regards et leur zèle. Les plus considérables de la nation font servir leur opulence à arracher à la nature ses secrets; et l'or, autrefois germe du crime et gage de l'oisiveté, sert l'humanité et ennoblit ses travaux.

J'entre, et je fus saisi d'une douce surprise! Ce temple étoit le palais animé de la nature: toutes les productions qu'elle enfante y étoient rassemblées avec une profusion qui n'excluoit point *l'ordre*.<sup>60</sup> Ce temple formoit quatre aîles d'une immense étendue: il étoit surmonté du dôme le plus vaste qui ait jamais frappé mes regards. (*An*, II, 35)

Le roi subit une altération dans son symbolisme et sa fonctionnalité. Sa seule richesse tient au fait qu'il exerce la chirurgie et les arts. Son cabinet, comme sa bibliothèque, devient un temple, qui reprend de façon similaire le *Temple de Dieu* (I, 139). Celui-ci est situé "au milieu d'une belle place", et soutenu par un "rang de colonnes", "couronné d'un dôme magnifique" qui est composé de "vitreaux transparents". Comme le Temple de Dieu, le cabinet du roi est vaste, lumineux, ordonné comme la nature qu'il offre au regard, et remplit d'admiration:

De côté et d'autre se présentoient des figures de marbre, avec cette inscription: *à l'inventeur de la scie; à l'inventeur du rabot; à l'inventeur de la machine à bas; à l'inventeur du tour, du cabestan, de la poulie, de la grue, etc. etc.* Toutes les sortes d'animaux, de végétaux et de minéraux, étoient placés sous ces quatre grandes aîles, et aperçus d'un coup d'œil.

Quel immense et merveilleux assemblage! [...]. (*An*, II, 36)

---

<sup>60</sup> Nous soulignons.

Il s'agit d'une glorification des arts mécaniques (qu'on peut aussi relever dans l'*Encyclopédie* de Diderot). Le cabinet est un merveilleux *assemblage* (autre référence au mécanique). Les "quatre grandes ailes" opèrent une taxinomie de la science naturelle, en abritant l'une la flore, l'autre les mammifères, etc. Cette division géométrique possède un centre:

Au milieu du dôme étoient les jeux de la nature, les monstres de toute espèce, les productions bizarres, inconnues, uniques en leur genre: car la nature, au moment où elle abandonne ses loix ordinaires, marque une intelligence encore plus profonde que lorsqu'elle ne s'écarte point de sa route. [...] De longues couches de sable, savamment enlevées et artistement placées, offroient l'intérieur de la terre et l'*ordre*<sup>61</sup> qu'elle observe dans les différens lits de pierre, d'argile, de plâtre, qu'elle arrange [...]. On avoit observé dans l'arrangement les dégradations et les variétés que la nature a mises dans ses productions. Ainsi l'œil suivoit sans effort la marche des êtres, depuis le plus grand jusqu'au plus petit [...]. L'histoire naturelle de chaque animal étoit gravée à côté de lui, et des hommes expliquoient verbalement ce qu'il eût été trop long de mettre par écrit. L'échelle des êtres, si combattue de nos jours, et que plusieurs philosophes avoient judicieusement soupçonnée, avoient alors reçu le trait de l'évidence. On voyoit distinctement que les espèces se touchent, se fondent, pour ainsi dire, l'une dans l'autre; que par des passages délicats et sensibles, depuis la pierre brute jusqu'à la plante, depuis la plante jusqu'à l'animal, et depuis l'animal jusqu'à l'homme rien n'étoit interrompu, que les mêmes causes enfin d'accroissement, de durée et de destruction, leur étoient communes. On avoit remarqué que la nature dans toutes ses opérations tendoit avec énergie à former l'homme, et qu'élaborant patiemment et même de loin cet important ouvrage, elle s'essayoit à plusieurs reprises pour arriver à ce terme graduel de sa perfection, lequel semble le dernier effort qui lui soit réservé. (*An*, II, 36-37)

Cet ordre est stratifié dans sa division. Les "dégradations" de la nature sont reproduites aussi fidèlement que possible, alors que l'histoire naturelle de chaque animal est déclamée oralement. Mercier présente en un tableau universel le secret de

---

<sup>61</sup> Nous soulignons.

l'évolution. Grâce à son ordonnance, ce tableau tente une facilité de lecture, d'interprétation qui fait reculer les mystères de la vie. Nous voyons à ce moment précis l'étroite relation entre représentation et savoir. Le rapport qui existe entre les êtres n'est que plus clair, et tout est lié, de la pierre à l'homme. Cette croyance en la continuité des espèces, chère au XVIII<sup>e</sup> siècle, montre le désir de "mécaniser", ordonner la nature, comme Mercier ordonne son univers:

Ce cabinet n'étoit point un chaos, un amas indigeste, où les objets épars ou entassés ne donnoient aucune idée nette ou précise. La gradation étoit savamment ménagée et suivie. Mais ce qui surtout favorisoit *l'ordre*<sup>62</sup>, c'est qu'on avoit découvert une préparation qui préservoit les pieces conservées des insectes nés de la corruption. Je me sentis opprimé du poids de tant de miracles. Mon œil embrassoit tout le luxe de la nature. Comme en ce moment j'admirois son auteur! Comme je rendois hommage à son intelligence, à sa sagesse, à sa bonté plus précieuse encore! Que l'homme étoit grand! En se promenant au milieu de tant de merveilles rassemblées par ses mains, et qui sembloient créées pour lui, puisque lui seul a l'avantage de les sentir et de les apercevoir. Cette file proportionnelle, ces nuances observées, ces lacunes apparentes et toujours remplies, cet *ordre* gradué, ce plan qui n'admettoit point d'intermédiaire, après la vue des cieux, quel spectacle plus magnifique sur cette terre qui elle-même n'est cependant qu'un atome! (*An*, II, 35)

Ce passage remarquable met encore une fois en relief ce souci d'ordre qui se modèle, à l'échelle humaine, sur celui du créateur. Ce cabinet royal, qui contient tous les savoirs accumulés, non sous forme de texte mais comme habitat réel, est un aménagement de l'espace qui entre en jeu avec l'esprit physiocrate de Mercier. Pourtant le savoir n'est pas oblitéré, mais plutôt démontré par l'action de la nature même. On passe de la description *expansive* d'un temple *vaste* à un lieu de savoir

---

<sup>62</sup> Nous soulignons.

*infini*. Fantasma d'une connaissance rassemblée sous une même coupole, pour former un microcosme, un réseau d'archives naturel, le cabinet possède un dôme qui laisse pénétrer un flot de *lumière* dans le bâtiment. Classification décrite comme un "merveilleux assemblage", et non pas un "chaos", un "amas indigeste", mais un lieu qui favorise l'ordre, elle totalise l'histoire naturelle. Besoin d'ordre qui se localise tout d'abord en un savoir totalisant, qui dresse une topographie de l'histoire naturelle, en établissant une relation entre *topos* et *objet*: chaque objet a sa place dans le monde, comme il a sa place sous la coupole. Mercier tente d'établir un rapport fluide et ordonné des objets, qui circule sans mystère. L'élimination d'un chaos dans l'objectification du savoir élimine, du coup, le chaos d'une société problématique. Les idées sont *claires* dans le cabinet. Tout est mouvement, passage, circulation d'une espèce à l'autre, d'un état à l'autre dans la description. Même les déviations, accidents évolutionnels sont des "rectifications" d'ordre supérieur: "[...] la nature, au moment où elle abandonne ses lois ordinaires, marque une intelligence encore plus profonde que lorsqu'elle ne s'écarte point de sa route" (*An*, II, 40).

Echangeur donc que ce cabinet du roi, en ce qu'il agglomère en un seul lieu sciences diverses, idéologie et discours métaphysique, le tout structuré dans la transparence, la vasteté du bâtiment. L'homme, humble, est au carrefour du savoir, en est le produit: "On avoit remarqué que la nature dans toutes ses opérations tendoit avec énergie à former l'homme" (*An*, II, 41). Réservoir d'énergie, stock, le cabinet du roi diffuse cette énergie, et contribue à sa redistribution.

Jeu d'espaces. La lumière se projette par le dôme. La nature est projetée dans ce lieu des lieux, qui est une première tentative d'encyclopédiser l'exploration et la connaissance, et de la vulgariser. Elle constitue ici un *projet* humain puisqu'elle est abritée par une construction humaine, destinée à un usage humain. Projet, elle est un progrès, inscrite dans l'espace de la page qui l'aménage. Elle laisse libre cours au discours de la nature, un discours présenté sous forme de *tableau* et qui contredit, par son évidence même et l'ordre naturel qu'il montre, les philosophies fausses qui l'ont "soupçonnées". Mercier projette dans le futur les idées de son temps, et l'espoir qui s'y rattache, en essayant d'établir une échelle de proportions raisonnée, logique. Jeu d'ordre et de proportions, de correspondances. Tout semble être créé pour l'homme, "puisque lui seul a l'avantage de les sentir et de les apercevoir" (*An*, II, 35). Ces proportions sont transcendées par une représentation spatiale du monde dans sa vasteté. Englobant, le *cabinet du roi* reprend un à un les éléments de structure du texte. Il est une vision globale de l'univers, et à travers lui, l'homme de *L'An 2440* est une vision globale de l'humanité.

Ainsi, nous avons examiné, à travers quelques topoï du texte, une structure, ou plutôt un ensemble de structures qui s'imbriquent les unes dans les autres. En premier lieu, le contact de Mercier narrateur avec son monde de 2440, un Paris rénové, lui permet d'introduire subtilement ses thèses. A travers la colonne pyramidale, symbolique, se profile une géométrisation des lieux qui, loin de scléroser le texte et de le figer, l'enrichit des points de vue symbolique et significatif. La structure vide du signe libère le sens à l'infini, et cette régularité géométrique doit

être perçue comme une volonté de rectifier, par le biais du *travail*, le désordre du monde que Mercier souligne autrement dans son *Tableau de Paris*, et qui ressort dans le travail même du texte, machine à opérer, à traduire les épistémés et les idéologies. Car la géométrie, belle dans sa forme, harmonieuse, est un signe de pureté.

Au-delà de cette interprétation de la *rigueur* donc, qui est aussi celle de l'écoulement et de la rectitude de la lumière se propageant, omniprésente, se dessine une idéologie du progrès, qu'on peut retrouver d'abord dans l'incarnation pyramidale "annonciatrice" de l'ère nouvelle, mais aussi par la nouveauté caractérisant l'embellissement du Paris du futur. Nouveauté, récence qui contraste, comme nous l'avons vu, avec la confrontation temporelle qui constitue une rupture historique dans le fil du discours. Seul compte, pour Mercier, le produit final, applicable au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un produit final qui se traduit par une projection, d'une part dans l'infrastructure du texte (représentatrice de l'infrastructure réelle), mais aussi dans la réalisation d'un projet, comme l'illustre le *cabinet du roi*.

Progrès donc qui, fidèle à la thèse de quête du bonheur des Lumières, ne s'y arrête pas uniquement. Il y a aussi une volonté d'artiste, inhérente à la présentation par tableaux du monde parfait, qui vise à donner une vision quasi-fantastique d'un monde limpide, clair, espacé, inaccessible. Ainsi, les rues, topos important car elles traduisent à plusieurs niveaux (topographie urbaine, espace esthétique, espace du texte et du discours) cette entreprise de rénovation qui doit commencer par l'extérieur, avant de s'acheminer par l'intérieur, les mœurs. La liquidité du texte est

surtout “matérialisée” par les *flots de lumière*, et la circulation de l’eau toujours propre, alors que le sang a été banni de ces rues. On peut donc associer une véritable obsession de la circulation qui constitue, avec la différentielle temporelle examinée plus haut, la dynamique du récit qu’il faut rechercher. Dynamique qui ouvre le récit comme Mercier ouvre le progrès continu à son texte, inscrit dans le temps, mais aussi dans l’*u-chronie*.

### CONCLUSIONS: TABLEAUX D'UNE UTOPIE

S'il est possible de clore cette présente étude, c'est certainement sur les questions et équivoques qu'elle-même ouvre. *L'An 2440* a-t-il restitué tout le dynamisme que nous lui avons prêté? Oui, si l'on considère l'angle sous lequel nous l'avons abordé: un chemin possible d'un *monde possible*, une stratification de savoirs qui parlent à travers le texte, cette machine puissante dont il faut débloquent les significations. *L'An 2440* possède son dynamisme propre, inscrit fidèlement d'une part dans les jeux d'espaces qui le caractérisent (qui s'apparentent, sans toutefois ressembler à ceux de More), et d'autre part dans la polysémie des jeux, des espaces et d'*utopia*. Car retenons que c'est la polysémie qui rend possible le voyage à travers les différents espaces explorés.

Uchronie sans vraiment l'être, puisqu'il conserve les réalisations du XVIII<sup>e</sup> siècle en recréant un univers similaire et n'introduit que peu d'éléments modernes (au sens qu'on leur donne aujourd'hui, comme la technologie), *L'An 2440*, encore dans son immaturité, lance quand même le genre et ouvre une nouvelle possibilité que le déplacement géographique ne pouvait offrir. Cependant, en opposition à une critique du texte qui paraît trop souvent insister sur sa médiocrité (style, statisme, pauvreté de la fiction), nous le considérons plutôt dans ses apports positifs, qui se situent à plus d'un niveau: outre son innovation, il se présente dans un style amalgamant le journalisme, l'encyclopédisation et la fiction. *L'an 2440* émerge d'une richesse de contradictions qui rendent apparente une critique évidente de la

constitution monarchique de l'époque. Loin de constituer des faiblesses, ces contradictions jouent entre elles pour créer ces espaces utopiques qui ouvrent le champ à une multiplicité d'interprétations. Mais au-delà de ces notions se situe le remaniement d'une société française dans son icône le plus éclatant: Paris. Car c'est de Paris et de son idéalisation (idéologie de la capitale similaire à Amaurote en *Utopia*) dont on parle ici, qui constitue une contradiction apparente. Paris est un lieu centralisé et régularisé, mais que le texte tente de libérer par une *reconstruction* qui constitue une décentralisation sous forme de projets urbains divers. Paris, que Mercier privilégie, et qui garde une relation harmonieuse avec la campagne malgré sa monstruosité de grande capitale, ordonnée ou chaotique. C'est pourquoi une étude de la ville se révélait utile afin de faire apparaître les structures multiples: une structure discursive, énoncée à partir du Mercier visiteur du Paris en "tableaux" de 2440, confrontée par les uchroniens, qu'ils soient guides, bibliothécaires ou prêtres, et commentée en permanence en note par le Mercier écrivain. Ainsi il y aura un état monarchique démocratique (vaguement défini vers la fin), un discours politique, religieux, historique, social, une introduction à un nouveau possible. Le *tableau* est complété par une retraduction des mouvements (des personnes, des voitures, des rues, etc).

L'infrastructure se situe aussi au niveau de la construction et de l'aménagement spatial du nouveau Paris. Un Paris clair, vaste, lumineux, où règnent en abondance justice et paix, harmonie et mouvement régulier. Un Paris aussi rempli de noms familiers, qui retracent le chemin et reconstruisent l'espace dans

l'imaginaire du lecteur. Les lieux sont concrétisés et constamment modelés sur des lieux réels (le cabinet du roi, l'académie française) mais transformés, donc traduits. Lieux emplis d'*incidences (Utopiques 238)* qui donnent à la représentation urbaine sa particularité, sa vivacité. On assiste, autant qu'à un discours utopique sur la société, à un discours utopique sur la ville. Mais ce discours idéal urbain se transcende, par l'ambition de ses projets même, et par le biais de la contradiction historique qui confronte deux époques qui finalement se ressemblent (une qui *est*, une autre qui *doit être*), en l'acquisition d'un *pouvoir*, et en l'institutionnalisation d'une représentation, d'une classification du savoir (voir le bas de notre tableau, chapitre 2).

Finalement, il y a les jeux d'espaces qui jouent dans le texte. Espaces du non-lieu où s'inscrit le pouvoir d'une carte, puis d'une histoire qui regagne l'histoire en la confrontant. On a dit maintes fois que l'utopie n'échappe pas à son histoire. C'est parce que d'une manière, elle ne veut pas y échapper. Par un effet de double-miroir, l'histoire (réelle, celle des faits) et l'*a-histoire* sont reflétées en permanence à l'infini, à travers l'espace utopique. L'histoire de *L'An 2440* retombe constamment dans la vraie histoire, et construit un nouveau siècle des Lumières qui n'est pas encore, faisant référence à un siècle des Lumières qui n'est déjà plus. Entre les deux, la référence est constante, et les traductions, les mouvements de *déplacement*, de glissement discursif, sont contradictoires. Contradictaires d'abord dans leurs idéologies opposées puis dans leurs polarisations temporelles (le monde réel qui pense le monde virtuel, et un monde virtuel, faisant trop écho au monde réel, et qui s'y réfère constamment). Le bond de 700 ans paraît trop gigantesque pour permettre

cette digression. Et pourtant c'est la contradiction qui permet de lire *L'An 2440* comme nous avons proposé cette lecture: non comme un projet chimérique irréalisable, mais comme un projet dont la réalisation, partielle, est inévitable, d'abord car Mercier ne sort jamais vraiment du réel, puis car l'utopie littéraire elle-même peut être qualifiée de projet. La fictionnalisation utopique est le procédé qui rend *raisonnable* une telle réalisation.

Enfin, le texte se révèle dans son caractère opératoire. Pour revenir à Serres et à notre identification de la traduction comme opération et transformation, le texte a effectué son *travail*. Il a restitué une mouvance, résultante d'une importation, celle de l'histoire, dans un cadre structural de réaménagement spatial et temporel, qui intègre dans un plus grand ensemble le réaménagement sociétal. Il ne faut plus douter du rôle de traduction et de communication que le texte opère entre les deux siècles qu'il représente et qu'il altère, mais entre son siècle et tout siècle qui le *lit*:

<u>Altération:</u>	
Transformer	→
Communiquer	→
Échanger	→
Appliquer	→
Projeter	→
Simuler	→
Représenter	→
Fictionnaliser	→
Classer	→
Traduire	→
Produire	→
Réduire	→

Le texte est tout cela à la fois. Tel un opérateur mathématique, il canalise, de manière très libre (en réseau multidimensionnel) les savoirs et c'est au lecteur, quelles que

soient son époque et sa situation, de regrouper ces savoirs pour en tirer une vérité du texte, qui se détache en permanence sur un fond de projet: “Tout a son tems. [Notre siècle] étoit celui des innombrables projets; le vôtre est celui de l'exécution”<sup>63</sup> (Mercier, *L'An 2440*).

---

<sup>63</sup> Il y aurait un jeu sur le mot *exécution* comme *faire*, mais aussi comme *mise à mort*. Toute exécution de projet présuppose une reconstruction, donc une destruction, et par conséquent une mise à mort.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes littéraires

- More, Thomas. *Utopia: A Revised Translation, Background, Criticism*. Transl. and ed. Robert M. Adams. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Prévost, Andre. *L'Utopie de Thomas More. Présentation, texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes*. Paris : Mame, 1978.
- Mercier, Louis-Sébastien. *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais; suivi de L'Homme de fer, songe*. Genève: Slatkine Reprints, 1979.
- Mercier, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. Genève : Slatkine Reprints, 1979.
- Platon. *La République*. D'après les traductions Dacier et Grou, soigneusement rév. Québec: Belisle, 1964.

### Sources critiques primaires

- Aminot, Tanguy L'. "Le pédagogue. La leçon de Rousseau." *Louis-Sébastien Mercier: un hérétique en littérature*. Paris: Mercure de France, 1995. 279-294.
- Baczko, Bronislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot, 1978.
- Benrekassa, Georges. *Le Concentrique et l'excentrique: marges des lumières*. Paris: Payot, 1980.
- Bonnet, Jean-Claude. "Introduction." *Louis-Sébastien Mercier: un hérétique en littérature*. Paris: Mercure de France, 1995. i-xvii.
- \_\_\_\_\_. "La littérature et le réel." *Louis-Sébastien Mercier: un hérétique en littérature*. Paris: Mercure de France, 1995. 9-32.
- Charles, Shelley. "L'écrivain journaliste." *Louis-Sébastien Mercier: un hérétique en littérature*. Paris: Mercure de France, 1995. 83-120.
- Dorigny, Marcel. "Du 'despotisme vertueux' à la République." *Louis-Sébastien Mercier: un hérétique en littérature*. Paris: Mercure de France, 1995. 248-277.

- Döring, Ulrich. "Images d'un monde meilleur? Louis-Sébastien Mercier: 'L'an 2440, rêve s'il en fut jamais'(1770)." *Ouverture et Dialogue*. Tübingen: G. Narr, 1988. 653-665.
- Goulemot, Jean-Marie, et Michel Launay. *Le Siècle des lumières*. Paris: Seuil, 1968.
- Hill, Eugene. "The Place of the Future: Louis Marin and His Utopiques." *Science Fiction Studies* 27 (1982):167-179.
- Marin, Louis. "Towards a Semiotic of Utopia: Political and Fictional Discourse in Thomas More's *Utopia*." *Structure, Consciousness and History*. Brown, Richard Harvey and Stanford M. Lyman, Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 261-282.
- \_\_\_\_\_. "Voyages en utopie." *L'Esprit Créateur* 25.3 (1985): 42-51.
- \_\_\_\_\_. *Utopics: Spatial Play*. New Jersey: Humanities Press Inc, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Editions de Minuit, 1973.
- \_\_\_\_\_. "L'écart du neutre." Maurice de Gandillac et Catherine Piron, dir. *Le Discours utopique. Colloque de Cerisy*. Cerisy: UGE 10-18, 1978. 358-368.
- Pierssens, Michel. *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Servier, Jean. *Histoire de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1967.
- \_\_\_\_\_. *L'Utopie*. Paris: PUF, 1979.
- Serres, Michel. *Atlas*. Paris: Julliard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La Communication. Hermès I*. Paris: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La Distribution. Hermès IV*. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- \_\_\_\_\_. *La Traduction. Hermès III*. Paris: Editions de Minuit, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Jouvences. Sur Jules Verne*. Paris: Editions de Minuit, 1974.
- Trousson, Raymond. "Utopie et roman utopique." *Revue des Sciences Humaines* 39 (1974): 367-78.

- \_\_\_\_\_. *Voyages aux pays de nulle part*. Bruxelles: Editions de l'université de Bruxelles, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Utopie et esthétique romanesque." *Le Discours utopique. Colloque de Cerisy*. Cerisy: UGE 10-18, 1978. 331-344.
- \_\_\_\_\_. "Préface." *L'an deux mille quatre cent quarante*. Genève: Slatkine Reprints, 1979. VII-XXVIII.
- Vidler, Anthony. "Mercier Urbaniste: l'utopie du réel." *Louis-Sébastien Mercier: un hérétique en littérature*. Paris: Mercure de France, 1995. 223-244.

### Sources critiques secondaires

- Alkon, Paul. "The Paradox of Technology in Mercier's *L'An 2440*." In *Utopian Vision, Technological Innovation and Poetic imagination*. Klaus L. Berghahn, Reinhold Grimm, and Helmut Kreuzer, ed. Heidelberg: Winter, 1990. 43-62.
- Benrekassa, Georges. "Epoques de l'utopie, fins de l'utopie." *L'Esprit Créateur* 34.4 (1994): 34-45.
- \_\_\_\_\_. "Récits de voyage, utopie, robinsonnade: Réflexions sur *L'Isle inconnue*." *L'Esprit Créateur* 25.3 (1985): 18-29.
- Christodolou, Kyriaki. "Le Paris des lumières dans *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier." *Travaux de Littérature* 4 (1991): 171-82.
- Clark, Roger. "La Cité mécanique: Topographies de l'imaginaire utopique." *Revue des Sciences Humaines* 3:186-187 (1982): 231-239.
- Denoit, Nicole. "La rencontre de l'utopie et de certaines valeurs-clé des Lumières; Louis-Sébastien Mercier utopiste: *L'An 2440*." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 1625-1628.
- Funke, Hans-Günter. "L'évolution sémantique de la notion d'utopie." *De l'Utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*. Hinrich Hudde, et Peter Kuon, éd. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988. 19-37.
- Godenne, René. "La bibliothèque de l'homme de l'an 2440 selon L.S. Mercier." *French Review* 45.3 (1972): 571-79.

- Jameson, Fredric. "Progress vs. Utopia." *Science Fiction Studies* 27 (1982): 147-158.
- Leibacher-Ouvrard, Lise. "L'imaginaire utopique: Paradigmes, formes et fonctions." *L'Esprit Créateur* 34.4 (1994): 5-17.
- Ludlow, Gregory. "Imagining the Future: Mercier's *L'An 2440* and Morris' *News from Nowhere*." *Comparative Literature Studies* 29.1 (1992): 20-38.
- Ouellet, Réal et Hélène Vachon. "La présentation de Paris dans *L'An 2440* de L.-S. Mercier ou les métamorphoses du cercle radieux." *La Ville au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence : EDISUD, 1975. 83-90.
- Raullet, Gérard. "Sur la conjoncture anti-utopique." *L'Esprit Créateur* 34.4 (1994): 103-15.
- Ronzeaud, Pierre. "Le Roman utopique: Non-lieu ou lieu du roman." *French Literature Series* 17 (1990): 98-108.
- Serres, Michel. "The Origin of Language: Biology, Information Theory, and Thermodynamics." *The Oxford Literary Review* 5.1-2 (1982): 113-124.

#### **Textes consultés et cités**

- Blanché, Robert. *L'épistémologie*. Paris: PUF, 1972.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Bourneuf, Roland et Réal Ouellet. *L'Univers du roman*. Paris: PUF, 1972.
- Brown, Richard Harvey, and Stanford M. Lyman, ed. *Structure, Consciousness, and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Cioranescu, Alexandre. *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*. Paris: Gallimard, 1972.
- Dunmore, John. *Utopia and Imaginary Voyages to Australasia*. Canberra: National Library of Australasia, 1988.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

- Elliott, Robert C. *The Shape of Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- Gandillac, Maurice de, et Catherine Piron, dir. *Le Discours utopique. Colloque de Cerisy*. Cerisy: UGE 10-18, 1978.
- Hudde, Hinrich et Peter Kuon. *De l'Utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.
- Imbroscio, Carmelina, dir. *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique*. Pise: Editrice Libreria Goliardica, 1986.
- Lévitás, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hemel Hempstead, Herts.: Philip Allan, 1990.
- Majewski, Henry F. *The Preromantic Imagination of L.-S. Mercier*. New York: Humanities Press, 1971.
- Manuel, F.E. and F.P. Manuel, ed. *French Utopias. An Anthology of Ideal Societies*. New York: Schocken Books, 1966.
- Marin, Louis. *La Critique du discours*. Paris: Editions de Minuit, 1975.
- Mumford, Lewis. *Story of Utopia*. New York : The Viking Press, 1950.
- Olson, Alan M., ed. *Myth, Symbol and Reality*. London: University of Notre Dame Press, 1980.
- Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Editions du Seuil, 1988.
- Robert, Serge. *Les Révolutions du savoir. Théorie générale des ruptures épistémologiques*. Québec: Editions du Préambule, 1978.
- Ruppert, Peter. *Reader in a Strange Land*. Athens: University of Georgia Press, 1986.
- Sabbah, Hélène. *La Critique de la société au XVIII<sup>e</sup> siècle. Thèmes et questions d'ensemble*. Paris: Hatier, 1986.
- Serres, Michel. *Eclaircissements : cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris: Flammarion, 1994.

- \_\_\_\_\_. *Hermes : Literature, Science, Philosophy*. Josué V. Harari and David F. Bell. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Starnes, Colin. *The new Republic: A Commentary on Book 1 of More's Utopia Showing Its Relation to Plato's Republic*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1990.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *L'Utopie, ou la crise de l'imaginaire*. Paris: Delarge, 1979.

## VITA

**Name:** Manal Kodeih

**Place of birth:** Nabatiyeh, Lebanon

**Year of birth:** 1972

**Post-secondary Education and Degrees:** University of Western Ontario  
London, Canada  
1995-1997 B.A.

The University of Western Ontario  
London, Canada  
1997-1998 M.A.

**Honours and Awards:** Hariri Foundation Scholarship  
American University of Beirut, Lebanon, 1991

President's Scholarship  
University of Western Ontario, London, Canada, 1997-1998

Dean's Honour List, 1997

**Related work experience:** Teaching Assistant  
The University of Western Ontario  
1997-1998

Research Assistant  
The University of Western Ontario  
1996-1997

**Conferences:** Kodeih, M. (1998): *L'Espace utopique*  
The University of Western Ontario

- [5] Herakovich C. T. " On the Relationship Between Engineering Properties and Delamination of Composite Materials," Journal of Composite Materials, Vol. 15, 1981, pp 336-348.
- [6] Sela N. and O. Ishai. "Interlaminar Fracture and Toughness of laminated Composite Materials: A Review," Composites, Vol. 20, 1989, pp 423-435.
- [7] Taehyoun K. and N. A. Satya. " Interlaminar Stresses in Composite Laminates under Out-of-plane Shear/bending," AIAA Journal, Vol. 32, 1994, pp 1700-1708.
- [8] Hoa S. V., *Computer-Aided Design of Polymer-Matrix Structures*, Ed., Marcel Dekker, Inc. 1995.
- [9] Lakshminarayana H. V., "Stress Distribution around a Semi-circular Edge-notch in a Finite Size Laminated Composite Plate under Uniaxial Tension," Journal of Composite Materials, Vol. 17, July ,1983.
- [10] Wang C. M. S. and F. L. Matthews, "A Finite element Analysis of Single and Two-hole Bolted Joints in Fiber Reinforced Plastic," Journal of Composite Materials, Vol. 15, September ,1981, pp481-491.

- [11] Clough, R. W., "The Finite Element Method in Plane Stress Analysis," Proceedings of the Second Conference on Electronic Computation, ASCE, 1990.
- [12] Hoa S. V. and W. Feng, "A Global/Local Approach using Hybrid Element for Composites," Proceeding of the 5<sup>th</sup> International Conference on Computer Aided Design in Composite Material technology, Computational Mechanics Publications, 1996, pp319-328.
- [13] Han J. and S. V. Hoa, "Three Dimensional Composite Elements for Finite Element Analysis of Anistropic Laminated Structures," Proceeding of the 2nd International Conference on Computer Aided Design in Composite Material technology, Computational Mechanics Publications, 1990, pp189-200.
- [14] Davies G. A. O., P. Robinson, J. Robson and D. Eady, "Shear Driven delamination Propagation in Two Dimension," Composites, Part A, 28A, 1997, pp757-765.
- [15] Chen P. E., "Stress Fields Around Parallel Edge Cracks," Journal of Composite Materials, Vol. 1, 1967, pp82-90.

- [16] Salamon N. J., "An Assessment of the Interlaminar Stress Problems in laminated Composites," Journal of Composite Materials Supplement, Vol. 14, 1980, pp177-194.
- [17] Wang S. S., 'Boundary-layer Effects in Composite Laminates Part 1 - Free-Edge Stress Singularities,' Journal of Applied Mechanics, Vol. 49, 1982, pp541-548.
- [18] Wang S. S., 'Boundary-layer Effects in Composite Laminates Part 2 - Free-Edge Stress Solutions and Basic Characteristics,' Journal of Applied Mechanics, Vol. 49, 1982, pp549-560.
- [19] Crossman F. W. and A. S. D. Wang, "The Dependence of Transverse Cracking and Delamination on Ply Thickness in Graphite/Epoxy Laminates," Damage in Composite Materials, ASTM, STP 775, 1982, pp118-139.
- [20] Wang A. S. D., "An Overview of the Delamination Problem in Structural Composites," Key Engineering Materials, Vol. 37, 1989, pp1-20.

- [21] Wang A. S. D., "Delamination Crack Growth in Composite Laminates," Delamination and Debonding of Materials, ASTM STP 876, 1985, pp135-167.
- [22] Patcha N. S., "Three Dimensional Finite Element Analysis of Layered Composite Plates," Advances in Aerospace Structure and Materials, ASME Winter Annual Meeting, 1982, pp29-34.
- [23] Lee J. D., "Three Dimensional Finite Element Analysis of Damage Accumulation in Composite Laminate," Composites and Structures, Vol. 15, 1982, pp335-350.
- [24] Chen W. H. and T. F. Huang, "Three Dimensional Interlaminar Stress Analysis at Free Edge of Composite Laminate," Computers and Structures, Vol. 32, 1982, pp1275-1286.
- [25] Wanthal S. P. and H. T. Y. Yang, "Three Dimensional Finite Element Formulations for Laminated Plates," Journal of Reinforced Plastics and Composites, Vol. 10, 1991, pp330-354.

- [26] Wei J. and J. H. Zhao, "Three Dimensional Finite Element Analysis on Interlaminar Stresses of Symmetric laminates," *Computers and Structures*, Vol. 41, 1991, pp561-567.
- [27] Young D. M., *Iterative Solution of Large Linear Systems*, New York, Academic Press, 1971.
- [28] Henry T. Y. Yang and C. C. He, " Three Dimensional Finite Element Analysis of Free Edge Stresses and Delamination of Composite Laminates," *Journal of Composite Materials*, Vol. 28, No. 15, 1994.
- [29] Rybicki E. F. and D. W. Schmueser, "Three Dimensional Stress Analysis of a Laminated Plate Containing an Elliptical Cavity," AFLM-TR-76-32, April, 1976.
- [30] Rybicki E. F. and D. W. Schmueser, " Effect of Stacking Sequence and Lay-up Angle on Free Edge Stresses Around a Hole in a Laminated Plate Under Tension," *Journal of Composite Materials*, Vol. 12, July, 1978, pp300-313.
- [31] Ericson K., M. Persson, L. Carlsson and A. Gustarsson, "On the Prediction of the Initiation of Delamination in a [0/90]<sub>s</sub> Laminate with a Circular Hole," *Journal of Composite Materials*, Vol. 18, September, 1984.

[32] Lucking W. M., S. V. Hoa and T. S. Sanlcar, " The Effect of Geometry on Interlaminar Stresses of [0/90]s Composite Laminates With Circular Holes," Journal of Composite Materials, Vol. 17, March, 1984.

[33] Wilkins D. J., R. A. Eisenmann, R. A. Camin, W. S. Morgolis and R. A. Benson, " Characterizing delamination Growth in Graphite Epoxy," Damage in Composite Materials, ASTM STP , 1982, p775.

[34] Carlsson L., "Interlaminar Stresses at a Hole in a Composite Member Subjected to In-plane Loading," Journal of Composite Materials, Vol. 17, 1983, pp238-249.

[35] Wang A. S. D., N. N. Kishore and C. A. Li, " A Three-dimensional Finite Element Analysis of Delamination Growth in Composite Laminates, Part 2. The Finite Element Code and User's Manual, NADC-TR-84018-60, 1983.

[36] Murty A. V. and C. G. Shah, "Finite Element Analysis of Delaminated Composite Panels," Proc. ICES-88, Vol. I, Atlanta, GA, April, 1988, pp10-14.

- [37] Janardhana M. N., K. C. Brown and R. Jones, "Designing for Tolerance to Impact Damage at Fastener Holes in Graphite/epoxy Laminates under Compression," J. theor. Appl. Frac. Mech. Vol. 5, 1986, pp51-55.
- [38] Murthy P. L. N. and C. C. Charmis, "Composite Interlaminar Fracture Toughness: Three-dimensional Modeling for Mixed Mode I, II and Fracture," In Composite Materials : Testing and Designing, ASTM STP 972, 1988, pp23-40.
- [39] Wang A. S. D., "Fracture Mechanics of Sublaminar Cracks in Composite Materials," Composite Technology Research., Vol. 6, 1984, pp45-62.
- [40] Law G. E., "A Mixed Mode Fracture Analysis of  $[\pm 25/90]_n$  Graphite/epoxy Composite Laminate," ASTM STP 836, Ed. Wilkins D. J., 1984, pp143-160.
- [41] O'Brien T. K., "Characterization of Delamination Onset and Growth in a Composite Laminate," ASTM STP 775, Ed. Reifsnider, K. L., 1982, pp140-167.
- [42] Nicholls D. J. and J. P. Gallagher, "Determination of  $G_{IC}$  in Angle Ply Composites Using a Cantilever Beam Test Method," J. of Reinforced Plastics and Composites, Vol. 2, 1983, pp2-17.

- [43] De Charentenay F. X., J. M. Harry, Y. J. Prel and M. L. Benzaggagh, "Charactering the Effect of Delamination Defect by Mode I Delamination Test," ASTM STP836, Ed. Wilkins D. J., 1984, pp84-103.
- [44] Berry J. B., " Delamination of Fracture Surface Energies by the Cleavage Technique," J. Applied Physics, Vol. 34, 1963, pp62-68.
- [45] Hashemi S., A. J. Kinloch and J. G. Williams, "Corrections Needed in Double Cantilever Beam Tests for Assessing the Interlaminar Failure of Fibre Composites," J. Mater. Sci., Vol. 8, 1989, pp125-129.
- [46] Carlsson L. A. , J. W. Gillespie and R. B. Pipes, " On the Analysis and Design of the End-notched Flexure (ENF) Specimen for Mode II Testing," J. Comp. Mater., Vol.30, 1986, pp594-604.
- [47] Hironori M., W. John and J. M. Whitney, " Analysis and Experimental Characterization of Center Notch Flexural Test Specimen for Mode II Interlaminar Fracture," J. Comp. Mater., Vol.23, 1989, pp757-785.

[48] Ducept F. , P. Davies and D. Gamby, “ An Experimental Study to Validate Tests Used to Determine Mixed Mode Failure Criteria of Glass/Epoxy Composites,” Composites Part A, 28A, 1997, pp719-729.

[49] Reissner E. and Y. Stavsky, “Bending and Stretching of Certain Type of Heterogeneous Aeroisotropic elastic plates,” J. Appl. Mech. ASME, Vol. 28, 1961, pp402-408.

[50] Lo K. H., R. M. Christensen and E. M. Wu, “ A Higher-order Theory of Plate Deformation: Part 1, Homogeneous Plates; Part 2, Laminated Plates,” J. Appl. Mech. ASME, Vol. 44, 1977, pp663-676.

[51] Reddy J. N., “A Simple Higher-order Theory for Laminated Plates,” J. Appl. Mech., ASME, Vol. 51, 1984, Pp745-752.

[52] Reddy J. N., “ A Refined Nonlinear Theory of Plates with Transverse Shear Deformation,” Int. J. Solids Struct., Vol. 20, 1984, pp881-896.

[53] Whitney J. M. and C. T. Sun, “ A Higher-order Theory for Extensional Motion of Laminated Composites,” J. Sound Vib., Vol. 30, 1973, pp85-97.

[54] Epstein M. and H. P. Huttelamaier, “ A Finite Element Formulation for Multilayered and Thick Plates,” *Comp. Struct.*, Vol. 16, 1983, pp645-650.

[55] Hinrichsen R. L. and A. N. Palazotto, “ Nonlinear Finite Element Analysis of Thick Composite Plates Using a Cubic Spline Function,” *AIAA J.*, Vol. 24, 1986, pp1836-1842.

[56] Muc A., “ Computational Models and Variational Formulations for Laminated Composite Structure,” *Composites Modeling and Processing Science, ICCM/9, Vol. III, ED.*, Antonio Miravete, University of Zaragoza, Woodhead Publishing limited, 1993.

[57] Rybicki E. F., “ Approximate Three-dimensional Solution for Symmetric Laminates under In-plane Loading,” *J. Compos. Mater.*, Vol. 5, 1971, p354.

[58] Lessard L. B., M. M. Shokrieh and A. S. Schmidt, “ 3-D Stress Analysis of Composite Plates with or without Stress Concentrations,” *Composites Modeling and Processing Science, ICCM/9, Vol. III, ED.*, Antonio Miravete, University of Zaragoza, Woodhead Publishing limited, 1993.

- [59] Liu D. and X. Li, "An Overall View of Laminate Theories Based on Displacement Hypothesis," *Journal of Composite Materials*, Vol. 30, No. 14, 1996.
- [60] Lekhnitski S. G., *Theory of Elasticity of an Anisotropic Elastic Body*, Holden-Day, San Francisco, 1963.
- [61] Reissner E., "The Effect of Transverse Shear Deformation on the Bending of Elastic Plates," *Journal of Applied Mechanics*, Vol. 12, 1945, pp69-77.
- [62] Mindlin R. D., "Influence of Rotatory Inertia and Shear on flexural Motions of Isotropic, Elastic Plates," *Journal of Applied*, Vol. 18, 1951, pp31-38.
- [ 63] Reddy J. N., " Generalization of Two-dimensional Theories of Laminated Composite Plates," *Communications in Applied Numerical Methods*, Vol. 3, 1987, pp173-180.
- [ 64] Huebner K. H., *The Finite Element Method for Engineers*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 1975.

- [ 65] Turner, M. J., R. W. Clough, H. C. Martin and L. J. Topp, “ Stiffness and Deflection Analysis of Complex Structures,” Journal of the Aeronautical Sciences, Vol. 23, No. 9, September 1956.
- [66] Fagan M. J., Finite Element Analysis : Theory and Practice, Longman Scientific and Technical, England, 1992.
- [67] Holand I. and K. Bell, Finite Element Methods in Stress Analysis, Tapir, Trondheim, Norway, 1969.
- [68] Hoa S. V. and W. Feng, Hybrid Finite Element Method for Stress Analysis of Laminated Composites. Kluwer Academic Publishers, Boston, 1998.
- [69] Bar-Yoseph P. and J. Avrashi, “New Variational-asymptotic Formulations for Interlaminar Stress Analysis in Laminated Plates,” Compu. Mech. In Appl. Mech. and Eng., Vol. 37, 1986.
- [70] Vang T. S., “New Variational Approach to the Delamination Problem,” Composite Structures, Vol. 5, 1986.

- [71] Chatterjee S. N. and N. Ramnath, "Modeling Laminate Composite Structures as Assemblage of Sublaminates," J. of Solid and Structure, Vol. 24,1988.
- [72] Atluri S. N., M. Nakagaki and Kathiresan, "Hybrid-finite-element Analysis of Some Nonlinear and Three Dimensional Problems Of Engineering Fracture Mechanics," Comput. and Struct., Vol. 12, No. 4, 1980.
- [73] Pian T. H. H., D. P. Chen and D. Kang, "A New Formulation of Hybrid/Mixed Finite Element," Comput. Struct., Vol. 16, 1983.
- [74] Spieker R. L., S. M. Maskeri and E. Kania, "Plane Isoparametric Hybrid Stress Elements: Invariance and Optimal Sampling," J. Numer. Meth. Eng., Vol. 17,1981.
- [75] Han J. and S. V. Hoa, "Three Dimensional Composite Elements For Finite Element Analysis of Anistropic Laminated Structures," Proceeding of the 3<sup>rd</sup> International Conference on Computer Aided Design in Composite Material Technology, Computational Mechanics Publications, pp255-268,1992.

[76] Han J. and S. V. Hoa, "An 8-node Multilayer Partial Stress Field Finite Element for 3-D Analysis of Composite Structures;" Proceeding of the 4<sup>th</sup> International Conference on Computer Aided Design in Composite Material Technology, Computational Mechanics Publications, pp51-58,1994.

[77] Han J. and S. V. Hoa, "A Three-Dimensional Multilayer Composite Finite Element for Stress Analysis of Composite Laminates," International Journal for Numerical Methods in Engineering, Vol. 36, pp3903-3914,1993.

[78] Feng W. and S. V. Hoa, "A Degenerated Plate/Shell Element with Assumed Partial Stress Field for the Analysis of Laminated Composites," Proceeding of the 4<sup>th</sup> International Conference on Computer Aided Design in Composite Material Technology, Computational Mechanics Publications, pp75-82,1994.

[79] Feng W., " Development of Partial Hybrid Finite Elements for 3-D Global/local Analysis of Laminated Composite Structures," Ph. D Thesis, Concordia University, 1998.

- [80] Feng W. and S. V. Hoa, "3-D Transition Element Formulation for the Global/local Analysis of Laminated Structures," The International Conference on Design and Manufacturing Using Composites, Montreal, Canada, 1994.
- [81] Ahmad S., B. M. Irons and O. C. Zienkiewicz, "Analysis of Thick and Thin Shell Structures by Curved Finite Elements," Int. J. Numer. Methods Eng., Vol. 2, 1970, pp419-451.
- [82] Chao W. C. and J. N. Reddy, "Analysis of Laminated Composite Shell Using a Degenerated 3-D Element Method," Int. J. Numer. Methods Eng., Vol. 20, 1984, pp1991-2007.
- [83] Huang Q., "Three Dimensional Composite Finite Element for Stress Analysis of Anisotropic Laminate Structures," Ph. D Thesis, Concordia University, Montreal, Canada, 1989.
- [84] Han J., "Three Dimensional Multilayer Composite Finite Element Method For Stress Analysis of Composite Laminates," Ph. D Thesis, Concordia University, Montreal, Canada, 1994.
- [85] Swanson Analysis System Inc., "ANSYS User's Manual," Version 5.1.

[86] Gredy J. E. and C. T. Sun, "Dynamic Delamination Crack Propagation in a Graphite/Epoxy Laminate," *Composite Materials: Fatigue and Fracture*, ASTM STP907, H. T. Hahm, Ed., American Society for Testing and Materials, Philadelphia, 1986, pp5-31.

[87] Shah C. G. and A. V. K. Murty, "Analysis of Edge Delamination in Laminates Through Combined Use of Quasi-Three-Dimensional, Eight-noded, Two-noded and Transition Elements," *Computers and Structures*, Vol. 39, No. 3/4, 1991, pp231-242.

[88] Kageyama K., M. Kikuchi, T. Kobayashi and T. Nishino, "Three Dimensional Stress Distribution and Fracture Mechanics of Carbon/Epoxy Composite Laminates," *Proceeding of Int. Conf. Computational Mechanics*, Vol. V, Tokyo, 1986, p49.

[89] Aronsson C. and J. Backlund, "Tensile Fracture of Laminates with Cracks," *Journal of Composite Materials*, Vol. 20, 1986, pp287-307.

[90] Kamiga S. and H. Sekine, "A Discussion on the Damage Mechanism and the Apparent Fracture Strength of Notched Fiber-Reinforced Composite Laminates," *Journal of Composite Materials*, Vol. 3, 1997, pp580-575.

[91] Tan S. C., "Laminated Composites Containing an Elliptical Opening, I: Approximate Stress Analysis and Fracture Models," *Journal of Composite Materials*, Vol. 21, 1987, pp925-948.

[92] Sih G. C., P. C. Paris and G. R. Irwin, "On Crack in Rectilinearly Anisotropic Bodies," *Int. J. Fract. Mech*, Vol. 1, 1965, p189.

[93] Kageyama K., K. Nonaka and S. Shimamura, "A Method of In-plane Fracture Toughness Test for CFRP," *Proc. 5<sup>th</sup> Int. Conf. Composite Materials*, San Diego, 1985, p391.

[94] Chatterjee S. N., "On Interlaminar Defects in Laminated Composites," in *Modern Developments in Composite Materials and Structures*, New York, December, 1979.

- [95] Sailendra N. C. and R. B. Pipes, "Criticality of Disbonds in Laminated Composites," *Effect of Defects in Composite Materials*, ASTM STP836, 1984, pp161-174.
- [96] Gregor G. S. And F. J. Arendts, "Mixed-Mode Interlaminar Fracture Testing using the MMD-Fixture," *Proceeding of the 10<sup>th</sup> Conference on Composite Materials*, Vol. I, 1995, pp165-172.
- [97] Carlsson, L. A. , J. W. Gillespie and B. R. Trethewey, "Mode II Interlaminar Fracture of Graphite/epoxy and Graphite/PEEK," *Journal of Reinforcement Plastics and Composites*, Vol. 5, 1986, pp170-187.
- [98] Carlsson, L. A. , J. W. Gillespie and R. B. Pipes, "On the Design and Analysis of End Notched Flexure (ENF) Specimen for Mode II Testing," *Journal of Composite Materials*, Vol. 20, 1986, pp549-604.
- [99] Sailendra N. Chatterjee. "Analysis of Test Specimens for Interlaminar Mode II Fracture Toughness, Part 1, Elastic Laminates," *Journal of Composite Materials*, Vol. 25, 1991, pp470-493.
- [100] Daniel I. M. and O. Ishai, *Engineering Mechanics of Composite Materials*, New York, Oxford, 1994, pp142-153.