

STANISŁAW ŚWITLIK

Université catholique de Lublin Jean-Paul II

L'An deux mille quatre cent quarante –
voyage imaginaire dans le temps
selon le schéma canonique

En 1771, Louis-Sébastien Mercier fait paraître *L'An deux mille quatre cent quarante : rêve s'il en fut jamais* qui passe pour un tournant dans l'histoire du genre utopique. L'œuvre annonce l'épuisement d'une formule générique exploitée par les écrivains depuis les environs de 1675, c'est-à-dire depuis le moment où le genre se codifie à l'époque classique¹. Le tableau de Paris du XXV^e siècle exposé dans le cadre onirique chez Mercier constitue une autre proposition contre les schémas romanesques déjà usés de l'utopie narrative, qui tirait ses forces des espoirs nourris par des voyageurs de trouver des terres inconnues. Dans les années 1770, le mythe du continent austral semble déjà ruiné par les découvertes de James Cook. L'œuvre

1 L'œuvre de Mercier a déjà été l'objet de plusieurs commentaires savants. Pourtant, à notre avis, les chercheurs se sont intéressés à analyser davantage le contenu du texte, en commentant un peu moins l'organisation formelle du texte. Pour les travaux traitant de *L'An deux mille quatre cent quarante*, il faut citer : R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 161-170 ; R. Trousson, « Sciences et religion en 2440 », [dans :] *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 2006, n° 58, p. 89-105 ; F. Boulerie, « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », [dans :] *Fiction d'anticipation politique*, Michel Prat, Alain Sebbah, Pessac (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 209-220, <https://books.openedition.org/pub/27636#ftn1>, consulté le 27.04.2023.

de Mercier, rempli de confiance dans le progrès historique, indique une nouvelle direction où les romanciers rêvant des mondes possibles peuvent chercher leur inspiration. Pourtant, la rupture avec la forme canonique de l'utopie narrative qui dominait depuis au moins cent ans n'est pas complète. L'objectif de cet article est moins de commenter en quoi l'œuvre de Mercier est inventrice que d'étudier en quoi elle demeure tributaire des formes traditionnelles identifiées par Jean-Michel Racault². De plus, s'intéresser aux tensions qui traversent l'œuvre, héritées peut-être de la formule générique précédente, revient à observer le geste spéculatif et philosophique, propre à chaque récit utopique. Nous allons partir de quelques traits relevant de l'utopie narrative pour mettre en évidence leur présence au sein de *L'An deux mille quatre cent quarante*³.

« *L'An deux mille quatre cent quarante* » –
une utopie narrative ?

L'utopie narrative, qui s'apparente au voyage imaginaire⁴, a reçu sa forme canonique sous la plume de Denis Veiras, de Gabriel de Foigny et de Bernard Le Boyer de Fontenelle dans le dernier quart du XVII^e siècle⁵. Le schéma de cette formule générique se définit

2 J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2010, p. 22.

3 Il ne s'agit pas non plus d'épuiser la question posée, mais d'indiquer les grands traits de cette observation.

4 Il existe de fines différences entre l'utopie narrative et le voyage imaginaire, mais pour notre propos il n'est pas nécessaire de les mettre en relief. Par conséquent, nous allons traiter les deux termes comme des synonymes dans notre article. Sur les différences entre les deux genres, voir J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, op. cit.*, p. 244-253.

5 J.-M. Racault, « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge classique », [dans :] *Trois récits utopiques classiques*, Saint-Denis de la Réunion, Presses Universitaires

comme le récit d'un voyage effectué dans un terrain inconnu où le voyageur découvre une société censée être meilleure que les sociétés européennes. Le récit possède une double structure combinant l'élément narratif et l'élément descriptif. Les parties narratives relatent les aventures du voyageur lors de son arrivée dans le lieu inconnu ainsi que lors de son départ. Ces parties constituent un cadre qui englobe la représentation de la communauté découverte. Cette représentation constitue le noyau et la partie centrale de l'œuvre. En effet, les descriptions donnent corps à l'œuvre, alors que la narration fournit un prétexte pour introduire le tableau utopique et l'encadre. Cette formule littéraire avec une forte dominante descriptive semble se modifier au milieu du XVIII^e siècle en faveur de la narration. Celle-ci privilégie le personnage du voyageur, dont le rôle se limitait précédemment à rendre compte de la réalité des communautés autres. Le voyageur s'implique désormais activement dans la vie de ces sociétés. L'utopie de l'abbé Prévost dans *Cleveland* est emblématique de cette modification du modèle narratif. À l'appui de la terminologie de Jean-Michel Racault, le premier modèle, canonique puisque la majorité des récits utopiques de la période s'y réfèrent directement ou indirectement, peut être nommé « utopie "positive" en fonctionnement conforme », alors que l'autre serait une « utopie "dysphorique", ou de signification ambiguë » en raison du statut individualisé du narrateur-personnage qui influence la représentation du pays découvert⁶.

Il semble pertinent de constater que l'œuvre de Mercier relève plus du premier schéma que du second. Tout comme dans les utopies de la fin du XVII^e siècle, le propos du narrateur dans *L'An deux mille quatre cent*

Indianocéaniques, 2020, p. 7-11.

6 J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre*, op. cit., p. 766.

quarante est dominé par les descriptions du Paris qui s'établira dans l'avenir. Pour s'en convaincre, il suffit de relire la table des matières de la première édition. De nombreux chapitres font penser à un inventaire des éléments constitutifs de la réalité future. Dans ces chapitres, la description représente des objets, des machines, des constructions architecturales meublant le quotidien des Parisiens futurs : « Chapitre V. *Les Voitures* », « Chapitre VI. *Les Chapeaux Brodés* », « Chapitre VII. *Le Pont Débaptisé* », « Chapitre XXII. *Singulier Monument* », « Chapitre XXIII. *Le Pain, le Vin* »⁷. Il s'agit également d'institutions et de leurs fonctionnaires qui appartiennent au présent des lecteurs mais qui ont changé de nature dans cette vision futuriste ou ont simplement disparu : « Chapitre XIII. *Où est la Sorbonne ?* », « Chapitre XIX. *Le Temple* », « Chapitre XX. *Le Prélat* », « Chapitre XXVIII. *La Bibliothèque du Roi* », « Chapitre XXX. *L'Académie Française* » (*AD*, VII). Il est difficile de déterminer si cette liste convoque selon le souhait de l'écrivain les lieux communs de l'utopie narrative, par exemple les chapitres consacrés aux détails de la vie communautaire des Sévarambes chez Denis de Veiras, mais il semble explicite que le lecteur confidant, partageant la philosophie de l'écrivain, est invité à observer ces tableaux d'un autre monde où il peut deviner un destin possible du sien.

Face à cette domination des descriptions, la narration occupe peu de place dans cette vision. Après s'être endormi, le narrateur se réveille, vieilli, dans le Paris de l'année 2440 (*AD*, 14). Il commence ensuite une longue promenade à travers des magasins, des rues, des allées, des places publiques et des ponts, des temples,

⁷ L.-S. Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, Londres, sans maison d'édition, 1771, p.VII-VIII. Pour éviter les répétitions, nous allons désigner l'œuvre sous l'abréviation *AD*. La pagination suivra après la virgule.

et à travers des endroits plus particuliers comme une salle de spectacle, des salons, des galeries de tableaux et de sculptures. Le narrateur rend compte de son entrée dans le « Cabinet de Roi » qui ressemble au musée des sciences naturelles et de l'agriculture. La visite se termine à Versailles où le narrateur s'est rendu pour voir les ruines de l'illustre château (AD, 414-416). L'ensemble de ce récit ne donne aucune suite d'aventures ou d'événements exceptionnels, ou représentés comme tels, à part le spectacle du monde du XXV^e siècle que le narrateur reproduit dans les descriptions. La place de la narration est donc bien mince.

Dans le schéma canonique du voyage imaginaire et de l'utopie narrative, l'encadrement narratif s'appuie sur le récit circulaire du périple (départ, voyage, retour) qui garantit la transmission du témoignage du voyageur à ses compatriotes européens. À plusieurs reprises retravaillé selon la fantaisie des écrivains, le principe de vraisemblance demeure respecté dans cette circulation du propos viatique, soit sous forme orale, soit sous forme écrite. C'est aussi dans ce cadre que la narration des événements vécus par le voyageur peut se développer. Mercier substitue au déplacement physique le déplacement onirique. L'écrivain puise dans la tradition onirique bien ancrée depuis l'Antiquité. Les rêves ont longtemps été considérés comme des mystères à résoudre, et malgré sa codification au XIII^e siècle, le genre du songe, ou celui du rêve, vit une longue évolution, en accueillant des messages moraux, politiques ou philosophiques. Retravaillé par les écrivains, le rêve devient un terrain d'expériences pour l'esprit, sinon une forme d'épreuve⁸. Pour le XVIII^e siècle, Françoise Devrieux propose de ranger des œuvres bien diverses et complexes

8 Voir la thèse d'H. David, *Le Songe au XVIII^e siècle, ou la mise à l'épreuve du sujet et de ses limites : l'exploration des confins*, soutenue en 2016 sous la direction de Caroline Jacot Grapa.

sous l'étiquette commode de « songe d'idées »⁹. Une forme facile à manier grâce à sa « plasticité »¹⁰ dont l'écrivain se sert pour créer des structures qui ressemble parfois étonnamment à celles du voyage imaginaire. Mercier exploite le cadre d'un songe entendu comme « une douce illusion » qui lui propose une réalisation de ses projets désirés. Il faut ainsi considérer le contenu du rêve comme une réponse aux envies générées par les déboires de l'auteur, fruit donc de l'activité diurne. Rêver, c'est se détacher d'ici et faire balader son esprit dans l'imaginaire¹¹.

Le déplacement en rêve, par sa nature, s'opère dans un temps très bref. Le sommeil du narrateur-voyageur, qui dure six cent soixante-douze ans, est plutôt constaté que décrit dans une phrase : « Dès que le sommeil se fut étendu sur mes paupières, je rêvai qu'il y avoit des siècles que j'étois endormi, & que je m'éveillais » (*AD*, 13). Ce long sommeil fait passer le narrateur de sa réalité vers celle de son rêve. Après la longue visite du Paris de 2440 et après celle de Versailles, le narrateur se réveille mordu par une couleuvre. Le voyageur signifie immédiatement son retour à son époque, le récit s'arrête, le dernier chapitre se termine. Et c'est précisément le moment auquel renvoie le début de l'œuvre :

Fâcheux ami, pourquoi m'éveilles-tu ? Ah, quel tort tu viens de me faire ! Tu m'ôtes un songe [...] que ne puis-je y demeurer plongé le reste de ma vie ! Mais non, me voilà retombé dans le cahos affreux dont je me croyais dégagé. Assieds-toi & m'écoutes [*sic*], tandis que mon esprit est encore plein des objets qui l'ont frappé. (*AD*, 4)

Mercier conserve donc la forme circulaire du témoignage. La chaîne veille – sommeil – réveil remplace

9 F. Dervieux, « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », [dans :] *Orages*, 2006, n° 5, p. 39-62.

10 *Ibidem*, p. 39.

11 G. Garnier, « Songes et voyages imaginaires aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, p. 187-188.

celle du départ – voyage – retour puisque les deux se ressemblent en terme d'exercice intellectuel que propose la littérature¹². En revanche, la formule onirique devient très fragile et fugitive car les souvenirs du rêve risquent de disparaître à tout moment.

Chez Mercier, comme dans la majorité des récits utopiques, le narrateur à la première personne, le voyageur-dormeur, communique ce qu'il a vécu de cette réalité du XXV^e siècle. Il n'intervient pas dans l'organisation du « Nouveau Paris », il agit en observateur et témoin des changements opérés. Dans cet aspect, il ressemble à ces voyageurs qui découvrent des îles et des continents inconnus dans les œuvres canoniques. Le narrateur-voyageur y réduit le plus souvent son rôle à celui d'un documentaliste pour repérer le plus de détails d'un Ailleurs autre que l'Ici européen. Le narrateur de Mercier marche dans le même sillage. Pourtant, sa neutralité se révèle relative. Certes, il reste observateur de la communauté de 2440, mais il le fait en admirateur. Il partage avec le destinataire du récit son étonnement quand il ne retrouve pas les éléments constitutifs de son quotidien du XVIII^e siècle.

La découverte du fait qu'il a vieilli en un instant est une forte surprise. Les habitants du nouveau Paris le persuadent qu'il n'est plus jeune, et même son âge extrêmement avancé le fait classer comme un prodige :

12 Nous pourrions aussi observer une ressemblance au niveau de l'étape finale : la fin du voyage peut être aussi brusque que celle du sommeil. Le réveil par la morsure d'un serpent ou la chute d'une poire sur la tête du dormeur a quelque chose de commun avec l'expulsion brusque d'un voyageur du pays imaginaire. G. Garnier, « Songes et voyages imaginaires aux XVII^e et XVIII^e siècles », [dans :] *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2006, n° 113-4, p. 195 ; F. Dervieux, « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », *op.cit.*, p. 51 ; J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1675-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 167-171.

chacun se pressoit autour de moi avec une complaisance & un respect tout particulier. Ils brûloient tous de m'interroger, mais la discrétion enchaînoit leur langue ; ils se contentoient de se dire tout bas : un homme du siècle de Louis XV ! oh, que cela est curieux ! (AD, 16-17)

Le titre même du chapitre consacre cette surprise en quelque sorte fondamentale et initiale : « *J'ai Sept Cent Ans* » (AD, 13).

La promenade à travers ce monde étonnant s'accompagne de questions prétextant des descriptions ou fournissant des explications :

Que sont devenues, dis-je, ces brillantes voitures élégamment dorées, peintes, vernissées, qui de mon temps remplissoient les rues de Paris ? Vous n'avez donc pas ici ni traitans, ni courtisans, ni petits-mâtres ? [...] Lorsqu'on cause avec intérêt, on fait du chemin sans s'en apercevoir. Je ne sentois plus le poids de la vieillesse, tout rajeuni que j'étois par l'aspect de tant d'objets nouveaux. Mais qu'aperçois-je ! ô Ciel ! quel coup d'œil ! Je me trouve sur les bords de la Seine. Ma vue enchantée se promène, s'étend sur les plus beaux monumens. [...] Est-ce bien là le Pont-Neuf, m'écriai-je ? Comme il est décoré ! [...] Quoi, tout le monde est auteur ! ô ciel, que dites-vous ! [...] Bon Dieu, tout un peuple auteur ! (AD, 25, 32-33, 55)

Avec sincérité, le narrateur-voyageur confie qu'« [il] jett[a] un cri de surprise & de joie » en voyant la statue en l'honneur des esclaves : la traite des noirs est abolie (AD, 147). Les gestes du narrateur, qui semblent faire avancer le récit, fondent en fait la représentation. Tout vise une description motivée par l'appréciation du rêveur.

Par conséquent, le narrateur s'avoue un allié de cette réalité améliorée, et même son propagandiste. Il s'agit donc d'une attitude qui ne prétend rien modifier, puisque le voyageur-narrateur dans le temps est d'emblée gagné par les merveilles de l'avenir. Ce comportement rappelle les postures sociales adoptées par les voyageurs de Fontenelle et de Rétif de la Bretonne : après sa visite chez les Ajaouiens, M. van Doelvelt devient

l'avocat de leurs mœurs auprès des Européens¹³ ; M. de Dulis ou de Salocin-Emde-Fiter se déclare explicitement converti aux services des Christiniens pour espionner les Européens et protéger sa nouvelle patrie d'adoption¹⁴. Le narrateur de Mercier s'identifie par nécessité à l'homme du XVIII^e siècle. Cette appartenance ressort de la confrontation avec la réalité améliorée qui gagne son esprit. Le voyageur reste cependant anonyme, réduit malgré tout à son statut de témoin défenseur de l'avenir rayonnant.

Dans les voyages imaginaires, la présence du voyageur-narrateur nécessite fréquemment celle d'un représentant de l'Ailleurs pour montrer et surtout élucider la nature et les mœurs de son pays¹⁵. Sans cet intermédiaire, ce porte-parole de la communauté, le voyageur serait condamné à ses conjectures qui risqueraient de le faire sombrer dans des suppositions erronées. Le représentant de la communauté accompagne le voyageur pour montrer ce qui fait la particularité de sa patrie, et ce dont il est le plus fier. Chez Mercier, il demeure anonyme comme la plupart de ces représentants, réduit à sa fonction publique ou à sa qualité sociale. « Un citoyen (que [le voyageur] reconnu[t] dans la suite pour un savant) » (AD, 15) l'aborde et l'accompagne dans les rues et places publiques. Même s'il est identifié immédiatement au « guide », son personnage s'efface derrière le pronom « on » dans lequel on confond facilement, et peut-être selon le souhait du narrateur, l'intermédiaire et le voyageur (AD, 21). De plus, le savant se laisse remplacer sans grand bruit par un officier à la personnalité aussi absente. Selon

13 B. Le Boyer de Fontenelle, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaiiens. Ouvrages posthumes de Mr. de Fontenelle*, Genève, sans maison d'édition, 1768, p. 151-152.

14 N. E. Rétif de la Bretonne, *Découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français*, Paris, sans maison d'édition, 1781, t. 4, p. 565-566.

15 J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs, op. cit.*, p. 364.

les endroits visités, le voyageur mentionne un bibliothécaire, un voisin de table dans un salon, un mandarin de passage à Paris, et d'autres ; on a du mal à saisir leur individualité. En revanche, tous « affables », « complaisants » fournissent des éclaircissements au voyageur (*AD*, 223, 315, 328, 377). Celui-ci ne fait pas attention à ces personnages, il s'intéresse davantage à leur propos expliquant le tableau de ce Paris modifié. Les formules impersonnelles participent à cette représentation descriptive : les « on me conduisit » et les « me répondit-on » marquent l'effacement des personnages en faveur d'un large tableau (*AD*, 143, 179, 206, 221, 255). Le changement de guide accentue aussi le défilé de cadres spatiaux, qui ressemble un peu à la substitution d'images propres à l'écriture onirique ; pourtant, il s'agit ici surtout de revoir les lieux les plus importants du nouveau monde et non seulement de dépayser le lecteur¹⁶.

La promenade dans le Paris de l'avenir revient à la découverte d'une capitale unique. Dans les récits canoniques, la représentation d'une seule ville est chargée d'une fonction totalisante, en signifiant l'image de toutes les autres. Le voyageur de Mercier se tait sur ce point et donne sans doute à penser que Paris est au-dessus de toutes les autres villes dans la logique rêvée¹⁷. Cela n'empêche pas le dormeur de rapporter les critiques sur le Paris et le Londres des années 1770 qui mettent ces deux capitales au même niveau de décadence (*AD*, 10).

Pour répondre à cet usage de la représentation totalisante, une certaine redéfinition de l'enchâssement permet d'élargir la perspective sur tout l'état de la

16 Fr. Dervieux, « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », *op. cit.*, p. 51.

17 Il faudrait ailleurs s'intéresser aux tensions entre le Paris imaginaire et le Paris contemporain de l'auteur. La délimitation de leur présence réciproque dans la vision futuriste permettrait de mieux comprendre la facture de l'œuvre.

civilisation au XXV^e siècle. Dans beaucoup d'utopies narratives, il n'est pas rare de trouver d'autres formes littéraires insérées au sein du récit principal : qu'il s'agisse de lettres, d'extraits de documents ou d'autres récits, ces pièces ont pour fonction de renforcer la représentation de l'Ailleurs qu'élabore le narrateur-voyageur¹⁸. Mercier n'oublie pas cette stratégie de fragmentation, mais il l'adapte à sa manière. La promenade à Paris conduit le voyageur à un salon où il peut lire des articles de presse du XXV^e siècle. Une vingtaine d'extraits représente l'état du monde dans cet avenir découvert. Si l'on insère dans le récit principal les passages des « gazettes angloises » parlant des villes européennes, Rome, Naples, Madrid, Londres, Vienne, La Haye, ils arrivent bien après les pages consacrées aux pays lointains pour rendre compte des changements opérés sur la Terre entière. Pékin, « Jédo, capitale du Japon », la ville de Mexico, Philadelphie, et les autres villes sont données en exemple d'épanouissement des sciences et des arts, selon les espoirs formulés par les Lumières (AD, 378-379, 399-406). Grâce à ces gazettes, le voyageur peut communiquer à son interlocuteur anonyme l'état le plus complet possible du monde découvert dans l'avenir.

Dans les utopies classiques, la rencontre entre l'Ailleurs et l'Ici s'effectue le plus souvent quand le voyageur entre en contact direct avec les habitants du pays découvert. L'étonnement est ressenti chez les deux parties, puisqu'aussi bien les utopiens que le voyageur ont ignoré jusqu'à ce moment-là l'existence de leurs mondes respectifs. Cette rencontre entraîne une tentative de la part du voyageur de se faire accepter par

18 Cf. L. Holberg, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain contenant une nouvelle théorie de la Terre et l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent : ouvrage tiré de la Bibliothèque de Mr. B. Abelin ; et traduit du Latin par Mr. de Mauvillon*, Copenhague, Jacques Preuss, 1741, p. 307-328.

les habitants de l'Ailleurs¹⁹. Pourtant, l'altérité physique se révèle incontournable. Par exemple, chez Holberg, dans le pays des Martinien, il est impossible de faire d'un Européen un singe intelligent ; attacher à celui-là une queue postiche revient à signifier l'impossibilité d'adaptation dans ces cas extrêmes d'altérité²⁰.

L'opposition entre le voyageur-narrateur de Mercier et les Parisiens de 2440 est encore autrement radicale : le voyageur se révèle être un homme tellement âgé que l'on ne peut le comparer qu'aux personnages bibliques du début du monde (*AD*, 16). Cette altérité physique demeure visible malgré tous les camouflages. Le vieillard exceptionnel attire les regards des curieux dès son arrivée. « En sortant [d'un magasin] la foule m'environnoit encore, mais les regards de la multitude n'avoient rien de railleur, rien d'insultant ; seulement on bourdonnoit de tout côté à mes oreilles : voilà l'homme qui a sept cent ans ! Qu'il a dû être malheureux pendant les premières années de sa vie ! » (*AD*, 22). Cela ne changera pas, mais au fil de sa narration le narrateur-voyageur le mentionne de moins en moins, sans doute pour faire comprendre qu'il s'est habitué à l'intérêt qu'il inspirait aux autres, sinon, parce que leur intérêt aurait diminué. En s'habillant à la mode du temps, le voyageur cherche pourtant à masquer son altérité. Le savant guide lui conseille d'abandonner ses vêtements du XVIII^e siècle, notamment son épée qui renvoie au « vieux préjugé de la gothique chevalerie ». Paradoxalement, la visite dans une friperie ne devient pas un prétexte pour représenter le nouveau costume du voyageur. Malgré les détails sur la tenue du guide, qui laissent deviner les achats du narrateur, cet étrange silence semble souligner l'importance de la tentative de s'intégrer et, par conséquent, il met en relief la distance qui sépare les deux univers (*AD*, 17-23).

19 J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, op. cit., p. 233.

20 L. Holberg, *Voyage de Nicolas Klimius*, op. cit., p. 233.

La domination du mode descriptif par rapport au mode narratif, l'encadrement du récit circulaire, l'attitude du narrateur-voyageur admirateur passif, la présence de guides, la tendance à représenter l'ensemble du monde découvert et la tentative de s'y adapter de l'explorateur autorisent à voir des ressemblances entre la vision de l'avenir offerte par Mercier et les modèles de l'utopie narrative. L'œuvre se révélerait alors héritière des schémas traditionnels encore vivaces dans les années 1770. En revanche, l'introduction du contenu futuriste dans le schéma traditionnel mobilise d'autres ressources utopiques.

Une œuvre littéraire d'utopisme

Ces quelques traits propres au voyage imaginaire que nous avons essayé de mettre en évidence dans l'œuvre de Louis-Sébastien Mercier nous amènent à nous demander si l'on peut y voir une fiction inspirée d'utopisme. Jean-Michel Racault identifie la différence entre les récits utopiques et les projets utopiques qui réside dans le traitement de l'aspect géographique. La dimension spatiale est cruciale pour la majorité des utopies suivant le modèle canonique des années 1675, alors que la dimension temporelle, centrée sur l'avenir, semble annoncer l'aube du XIX^e siècle. Jean-Michel Racault souligne que l'utopisme se définit comme une attitude réflexive à formuler des projets en vue d'améliorer la réalité vécue. Ces projets représentent la réalisation dans l'avenir des rêves de ceux qui restent déçus de leur époque²¹.

21 Nous nous gardons d'employer le terme d'uchronie, souvent appliquée à l'œuvre de Mercier. Selon l'œuvre de Charles Renouvier, source de ce néologisme datant de 1857, le terme d'« uchronie » s'applique plutôt à une représentation alternative de l'histoire qu'à une représentation projective.

Cette définition de l'utopisme correspond à la vision projective de Mercier. Jean-Michel Racault a classifié *L'An deux cent quatre mille quarante* comme une vision projective, inspirée par le phénomène de l'« Histoire-progrès »²². Le Paris de l'an 2440 est surtout la représentation d'une réalité rêvée par l'auteur et les esprits éclairés des années 1770. Cependant, cette fiction entretient un lien important avec le présent de l'auteur, tout comme le font les fictions utopiques classiques. La représentation d'autres mondes est censée se mettre « implicitement ou explicitement en relation dialectique avec le monde réel, dont [elle] modifie ou réarticule les éléments dans une perspective critique, satirique ou réformatrice »²³. Autrement dit, il faut qu'il y ait dans le récit utopique un lien de correspondance entre l'ici et l'Ailleurs pour garantir un échange d'idées et un déchiffrement de messages possibles de l'œuvre.

Le narrateur-voyageur de Mercier est logiquement le représentant de son siècle parmi les Parisiens du XXV^e siècle. C'est évidemment pour cette raison qu'il attire les regards curieux dans le « nouveau Paris ». Pourtant, la réalité découverte par ce voyageur-dormeur se révèle elle aussi plongée dans le présent de l'auteur.

La réalité de cette communauté futuriste se rappelle en permanence des hommes et des objets qui renvoient directement au XVIII^e siècle et à sa philosophie. Le voyageur et le guide s'arrêtent pendant leur promenade sur la place Louis XV pour admirer la statue équestre du souverain, inaugurée en 1763 par Edmé Bouchardon. Même si l'hôpital de Bicêtre n'existe plus comme en 1772, il constitue toujours une référence pour le savant guide (AD, 43). Les bâtiments de la Sorbonne ayant perdu leur fonction primitive de faculté de théologie, et servant dans le rêve seulement pour les

22 J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, op. cit., p. 11.

23 J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre*, op. cit., p. 22.

études d'anatomie et de médecine, ils demeurent cependant en place. Sans mentionner les célèbres auteurs du XXV^e siècle, une des places célèbre les gloires littéraires de l'âge classique et du présent de l'auteur : « il me conduisit vers une place, où étoient les bustes des grands hommes. J'y vis Corneille, Moliere, La Fontaine, Montesquieu, Rousseau, Buffon, Voltaire, Mirabeau » (AD, 57-58). La louange de ses contemporains n'est pas dissimulée : les quatre derniers hommes de plume sont toujours vivants en 1771. Dans l'Académie française, on salue le portrait de l'abbé de Saint-Pierre (AD, 247). La visite dans ce Paris rêvé permet de découvrir un bon roi, mais on a de la peine à connaître son nom. En revanche, il ne fait pas de doute que ce monarque se comporte à l'image d'Henri IV, roi modèle des Lumières (AD, 27). De plus, les gazettes se réfèrent notamment aux personnages et phénomènes, systèmes de pensées historiques des années 1770 : en Russie on loue la mémoire de Catherine II ; en Pologne, on célèbre la monarchie héréditaire installée après la monarchie élective, celle-ci ayant provoqué des troubles dans le pays ; à Londres, on érige une nouvelle statue de Cromwell, en législateur (AD, 394, 396-397, 405). L'extrait de l'actualité de Chine fait penser aux projets d'un Rivarol sur l'universalité de la langue française. On représente également les pièces de Voltaire à Pékin (AD, 379-380)²⁴.

Le XXV^e siècle semble meilleur que le XVIII^e, la majorité des rêves conçus par les Lumières sont devenus le quotidien des hommes. Pourtant, il ne faudrait pas se hâter de qualifier cette vision de représentation d'un aboutissement ultime de tous les rêves. Florence Boulerie a commenté les traces de violence dissimulées

24 Sans doute par un jeu de mot, Mercier mentionne *L'Orphelin de la Chine*, pièce jouée en 1755. C'est un mandarin de passage à Paris qui y fait attention, sans doute afin de souligner son goût pour la justice qui triomphe à la fin de la pièce.

dans l'œuvre de Mercier²⁵. Le narrateur-voyageur de *L'An deux mille quatre cent quarante* mentionne des phénomènes toujours en vigueur qui noircissent le tableau. Même si la censure a été abolie, on condamne l'auteur de propos allant à l'encontre des idées universellement admises. Le malheureux est coupable d'avoir « mis au jour des principes dangereux, opposés à la saine morale, à cette morale universelle qui parle à tous les cœurs » (*AD*, 51). La loi prévoit de l'éduquer jusqu'à ce qu'il renie ses convictions. Dans l'attente de cette conversion, le coupable est forcé de porter un masque pour sauver son visage de la honte. Les bûchers de livres signifient métaphoriquement que l'État, ou plutôt la communauté, souhaite garder le contrôle sur les pensées de ses membres.

Dans cet Ailleurs, on voit toujours des crimes, notamment des crimes passionnels, et des peines de mort sont prononcées. Certainement, la civilisation du XX^e siècle tente de relever le défi, en cherchant à éradiquer les erreurs humaines qui noircissent la réalité améliorée. L'exécution d'un meurtrier, jaloux d'une belle jeune fille, ressemble à la cérémonie qui mène à la reconnaissance de la faute, ce qui est interprété comme un triomphe de la pensée éclairée. Pourtant, l'enthousiasme pour ce nouveau système demeure modéré. Ayant le choix entre la vie dans la honte ou la mort, le meurtrier choisit l'exécution par fusillade (*AD*, 96). Le commentaire du guide reflète la logique des Parisiens de 2440 : « nos loix [...] penchent vers la réformation plutôt que vers le châtiment », mais il renvoie également à l'ambiguïté de cet avenir (*AD*, 98). En effet, il s'agit du demi-aveu que la civilisation ne peut pas, même avec l'écoulement du temps, changer entièrement la nature humaine. En dépit de toutes les tentatives éducatives

25 F. Boulerie, « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », *op. cit.*

de la communauté, les crimes passionnels semblent demeurer pour toujours ineffaçables. Selon Mercier, l'évolution de la civilisation ne peut pas se passer sans forme de violence, nécessaire pour les sociétés inscrites dans le temps²⁶.

La représentation de Paris et celle d'autres endroits au XXV^e siècle sont donc hantées, de manière plus ou moins évidente, par le présent du narrateur-voyageur. En tête de l'œuvre, Mercier insère la citation de la *Théodicée* de Leibnitz « Le présent est gros de l'avenir », qui offre une certaine assise aux allusions au XVIII^e siècle au sein du récit. De plus, ce n'est pas sans importance si, dans le chapitre premier, le narrateur évoque le propos du « vieil Anglois » de passage à Paris qui partage ses impressions sur la capitale du Royaume de France. L'image négative donne une représentation de la ville au vitriol, d'autant plus pénible que le voyageur anglais constate avec amertume que Paris ne diffère pas de Londres, les deux villes ressemblant à de « fastueuses prisons ». En convoquant Jean-Jacques Rousseau, l'Anglais répète la condamnation des villes à la « dépravation » et part chercher une retraite dans « quelque village où, dans un air pur & des plaisirs tranquilles, [il] puisse déplorer le sort des tristes habitants » des deux capitales (*AD*, 11). La représentation négative sert de prétexte pour annoncer les tableaux d'une ville futuriste censée offrir les avantages dont les Parisiens du présent de l'écrivain ne peuvent pas profiter.

Peut-on à juste titre parler d'utopisme à propos de *L'An deux mille quatre cent quarante* ? Le terme renvoie aux projets et théories pour améliorer la réalité

26 C'est la part temporelle qui singularise l'œuvre de Mercier, à l'opposé des utopies de la période classique qui insistaient sur leur valeur spatiale et réduisaient le plus souvent la dimension temporelle au minimum. F. Boulerie, « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », *op. cit.*

présente. Il semble que la fiction de Mercier soit censée mettre en scène des réalisations de projets et de rêves, sans analyser les réformes en détail. L'œuvre doit sans doute sa dimension projective à l'utopisme, en gardant pourtant l'équivoque de son propos. La fiction du XXV^e siècle cherche à interroger le présent des lecteurs, à leur inspirer un regard critique sur leur quotidien. Évidemment, il s'agit davantage de pointer les tares de l'Ancien Régime que de louer ses prestiges, mais les réflexions sur la faillibilité de la nature humaine et sur les gains de la civilisation échappent à une satire simpliste, et atteignent à des considérations plus philosophiques²⁷.

En guise de conclusion, il faut insister sur les traces de l'utopie narrative qui persistent dans l'œuvre de Mercier, ce qui revient à affirmer son ancrage dans les schémas qui passent dans les années 1770 pour déjà trop usés. En revanche, ce constat souligne la longévité générique d'une forme qui cherche à se modifier par l'adaptation d'un nouveau contenu : s'appuyant au départ sur la dimension spatiale, l'utopie narrative garde sa structure primitive même si elle s'insinue dans la forme d'un songe qui se tourne vers la dimension temporelle. La formule onirique bien en vogue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle subit aisément cette élaboration, peut-être grâce à sa plasticité générique : le rêve se confond avec le voyage. *L'An deux mille quatre cent quarante* semble tourné vers l'utopisme, mais les dispositifs narratifs et les contenus critiques l'attachent davantage à cette tradition de récits utopiques cultivée depuis les années 1675. Même si les souhaits du narrateur invitent à imaginer une réalité améliorée du XVIII^e siècle, opposée donc

27 Il faudrait faire une autre étude qui commenterait le rythme des passages représentant le monde de 2440 et ceux évoquant la réalité de 1770. Cette observation pourrait mettre davantage en lumière les points d'intérêt et la sensibilité de l'auteur.

au vécu de l'auteur, la forme littéraire qui porte cette vision assouvissante relève d'une tradition bien ancrée dans le passé. Au lieu de parler d'une rupture formelle, il serait plus juste de considérer *L'An deux mille quatre cent quarante* comme une variante du modèle reçu qui s'infléchit selon les nécessités du sujet choisi. Sous le propos qui revendique un changement civilisationnel, il est possible d'observer une continuité de formes, peut-être servant d'appui sûr de l'auteur. Le « conservatisme formel » de Mercier laisse deviner dans quelle mesure les traces de l'écriture de l'Ancien Régime demeurent communes pour ce propagandiste des idées progressistes. Le narrateur-voyageur est conscient que son voyage au XXV^e siècle n'est qu'une « douce illusion ». L'ambiguïté du message traduit les doutes et hésitations qui animent la majorité des utopies narratives : les voyages dans l'Ailleurs, tout comme le voyage dans l'avenir, donnent le plaisir de rêver, mais disent aussi l'amère vérité sur la nature humaine.

bibliographie

- Boulerie F., « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », [dans :] M. Prat, A. Sebbah, Pessac (dir.), *Fiction d'anticipation politique*, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, <https://books.openedition.org/pub/27636#ftn1>, consulté le 27.04.2023.
- Dervieux F., « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », [dans :] *Orages*, 2006, n° 5.
- Fontenelle B. Le Boyer de, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaoiens. Ouvrages posthumes de Mr. de Fontenelle*, Genève, sans maison d'édition, 1768.
- Garnier G., « Songes et voyages imaginaires aux XVII^e et XVIII^e siècles », [dans :] *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2006, n° 113-4.
- Holberg L., *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain contenant une nouvelle théorie de la Terre et l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent : ouvrage tiré de la Bibliothèque de M^r. B. Abelin ; et traduit du Latin par Mr. de Mauvillon*, Copenhague, Jacques Preuss, 1741.
- Mercier L.-S., *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, Londres, sans maison d'édition, 1771.
- Racault J.-M., *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1675-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Racault J.-M., *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2010.
- Racault J.-M., « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge classique », [dans :] *Trois récits utopiques classiques*, Saint-Denis de la Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2020.
- Rétif de la Bretonne N. E., *Découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français*, Paris, sans maison d'édition, 1781.
- Trousseau R., « Sciences et religion en 2440 », [dans :] *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 2006, n° 58.
- Trousseau R., *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.

abstract

The Year 2440: A Dream If Ever There Was One

The aim of this paper is to comment the links between the work of Louis-Sébastien Mercier, *The Year 2440: A Dream If Ever There Was One*, and narrative utopia model. The Mercier's work is often considered as inventive fiction which presents a new type of utopia focused on the future, but a large number of traditional narrative strategies is used by the author to show Paris in 25th century. The future civilization is built on the Enlightenment ideas but it remains still attached by its culture to the 18th century. The Mercier's work is inspired by the utopism but in this fiction the reader finds more a fictional realization of dreams and philosophical thinking about human nature.

keywords


Louis-Sébastien Mercier, *The Year 2440: A Dream If Ever There Was One*, imaginary journey, narrative utopia, utopism

mots-clés

Louis-Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante*. Rêve s'il en fût jamais, voyage imaginaire, utopie narrative, utopisme

stanisław świtlik

Stanisław Świtlik, diplômé de la Sorbonne, assistant à l'Université catholique de Lublin Jean-Paul II, a soutenu à l'Université de Varsovie une thèse de doctorat portant sur l'utopie littéraire des années 1780, notamment dans l'œuvre de Giacomo Casanova. Il s'intéresse aussi aux échanges d'idées entre les élites francophones de l'Europe du XVIII^e siècle ainsi qu'aux formes de la fiction philosophique des Lumières. Il a collaboré à la nouvelle publication de la correspondance de Mme Geoffrin et du roi Stanislas Auguste Poniatowski. Il a également publié quelques articles sur les tensions qui travaillent les utopies littéraires et les voyages imaginaires aux XVII^e et XVIII^e siècles.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 16.04.2023 Accepted : 10.07.2023 Published : 30.09.2023	VARIA	
ORCID : 0000-0001-7747-136X			
S. Świtlik, « <i>L'An deux mille quatre cent quarante – voyage imaginaire dans le temps selon le schéma canonique</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 103-124. DOI : 10.4467/23538953CE.23.026.18476			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		