

Versailles en ruines. Ruines poétiques ou ruines politiques ?

« Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on diroit alors bâtimens ruinés » – écrit Diderot dans l'article « Ruine » de l'*Encyclopédie* (Diderot 1966 : 433). C'est en effet Diderot qui est le premier à énoncer explicitement dans l'*Encyclopédie* le fait qu'on ne peut pas parler de « ruine » que s'il s'agit des vestiges d'un monument important d'un point de vue architectural ou politique (Szabolcs 2017 : 94-95). Bien que dans son article portant également sur les ruines, mais où ce terme figure au pluriel, le chevalier de Jaucourt ne cite que des exemples de l'Antiquité (Jaucourt 1966 : 433), Diderot quant à lui ne rattache pas nécessairement la notion de ruine à cette époque-là (Diderot 1966 : 433). Pour le philosophe et critique d'art, c'est uniquement le type des monuments qui compte, indépendamment du moment de leur construction. Dans son *Salon de 1767*, il s' imagine parmi les bâtimens de son temps tombés en ruines : « notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons » (Diderot 1995 : 335). Il n'est pourtant pas seul à projeter une telle image au cours des XVIII^e et XIX^e siècles car d'autres artistes, écrivains et peintres ont également imaginé de pareilles visions : il suffit de penser à la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* d'Hubert Robert¹ ou à la fiction de Louis-Sébastien Mercier, intitulée l'*An 2440*, qui s'achève sur une image du château de Versailles tombé en ruines. Chateaubriand lui aussi a consacré un chapitre à ce château dans *Le Génie du christianisme* dans lequel il présente une vue complètement différente de celle de Mercier.

Dans la présente étude, notre intention est d'examiner ces ruines « imaginaires » en rapport avec le château de Versailles. Au cours de l'histoire, ce château a certainement connu des périodes de décadence, comme après le départ de la famille royale en 1789, mais il n'a jamais été entièrement en ruines comme les écrivains mentionnés plus haut l'ont présenté dans leurs ouvrages : parmi ces œuvres, nous allons analyser l'*An 2440* de Mercier. Au cours de nos investigations, nous chercherons à répondre aux questions suivantes : comment et à quel but le château de Versailles en ruines est-il montré dans l'œuvre de Mercier ? Comment l'écrivain réagit-il à son propre temps, à savoir à la société et la situation politique de son époque ? Quelles peuvent être les raisons qui ont pu l'amener à imaginer ce château en ruines ? Les sujets tels que l'esclavage ou la tyrannie, liés aux ruines, apparaissent-ils dans cet ouvrage ?

C'est à partir des idées de Diderot portant sur les ruines que se dessinent les axes principaux de notre réflexion. Le critique d'art suppose dans son *Salon de 1767* une relation entre les édifices tombés en ruines et la fin de la tyrannie. Mercier, ami

¹ Le tableau intitulé *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796) d'Hubert Robert se trouve actuellement au musée du Louvre.

des grands philosophes des Lumières tels Rousseau, Voltaire et Diderot, a été profondément influencé par leurs pensées (Hofer 1977 : 13-15) qui pouvaient servir de catalyseur pour *L'An 2440*. Bien que le château de Versailles en ruines apparaisse également dans les œuvres d'autres écrivains tels que Chateaubriand ou Émile Zola, il y figure dans un contexte politique complètement différent de celui chez Diderot ou Mercier. Il serait sans doute intéressant d'analyser aussi ces ouvrages, mais leur présentation dépasserait les cadres de cette étude.

I. « Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt »

Dans le *Salon de 1767*, Diderot formule la poétique des ruines en méditant sur les tableaux d'Hubert Robert, peintre ruiniste dont les œuvres incitent le critique d'art à une réflexion sur le passage du temps et le caractère éphémère de toute chose humaine. Le critique d'art souligne dans ses comptes rendus que les ruines représentées sont en général les vestiges de monuments publics, il propose donc au spectateur d'attacher son regard « sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais » (Diderot 1995 : 335). Ces débris étant des lieux favorables à la méditation, il faudrait les représenter, selon le critique d'art, de telle manière que le spectateur puisse y « aller rêver » (Diderot 1995 : 338). Les personnages peuvent participer à suggérer cette ambiance tout comme les animaux, car Diderot prétend que parmi les ruines d'un ancien palais peuvent habiter « à présent des marchandes d'herbes, des chevaux, des bœufs, des animaux ; et dans les lieux dont les hommes se sont éloignés, ce sont des tigres, des serpents, d'autres voleurs » (Diderot 1995 : 364-365).

D'après le critique d'art, les figures dans un tableau peuvent également contribuer à une ambiance propice à la méditation. Cette idée apparaît souvent dans les comptes rendus où Diderot critique maintes fois les personnes représentées par Robert. Sur la peinture intitulée *Grande Galerie éclairée du fond*, le philosophe effacerait les trois quarts des figures et ne réserverait que « celles qui ajouteront à la solitude et au silence » (Diderot 1995 : 338). C'est pourtant la représentation de ces hommes et femmes poursuivant leurs activités quotidiennes qui montrent que la vie a recommencé parmi les ruines. Cette idée est soutenue par Diderot lorsqu'il décrit *l'Intérieur d'une galerie ruinée* de Robert où il passe en revue les personnages de la toile : « un homme enveloppé dans son manteau [...], une femme courbée qui se repose. Au bas, [...] groupe de paysans et de paysannes, entre lesquelles une qui porte une cruche sur sa tête » (Diderot 1995 : 341).

Parmi les ruines d'un monument ou d'un palais, les gens continuent donc à vivre leur vie quotidienne, mais ce sont surtout les personnes appartenant aux couches sociales inférieures qui y trouvent asile. Les ruines reflètent ainsi encore une « image de la vicissitude » :

Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien, ces puissants de la terre qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues

que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur (Diderot 1995 : 365).

D'après ce passage, les ruines possèdent une connotation qui renvoie à la pompe, à la tyrannie mais dont les constructions deviennent des débris à cause du ravage du temps. Le critique d'art trouve cependant l'image d'un palais moins intéressante que celle d'un arbre solitaire qui a survécu « des années et des saisons » :

Il y a plus de poésie, plus d'accidents, je ne dis pas dans une chaumière, mais dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons, que dans toute la façade d'un palais. Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt (Diderot 1995 : 348).

La chaumière qui se voit opposée au palais apparaît dans le compte rendu sur le *Port de Rome* d'Hubert Robert, mais elle est constamment présente aussi dans d'autres descriptions de la critique. Au lieu d'opposer ces deux types de bâtiment, Diderot trouve possible leur mélange et conçoit une sorte de transition entre eux :

Voilà un tableau du faire le plus facile et le plus vrai. C'est une variété infinie d'objets, pittoresques sans confusion ; c'est une harmonie qui enchante ; c'est un mélange sublime de grandeur, d'opulence et de pauvreté ; les objets agrestes de la chaumière entre les débris d'un palais ! Le temple de Jupiter, la demeure d'Auguste transformée en écurie, en grenier à foin ! L'endroit où l'on décidait du sort des nations et des rois ; [...] qu'est-ce à présent ? une auberge de campagne ; une ferme (Diderot 1995 : 351).

Le palais et la chaumière sont reliés également dans la description d'une œuvre de Louis-Jacques Durameau, peintre religieux, portraitiste et dessinateur de genre (Leclair 2001). Dans le passage qui suit, le critique d'art rattache encore « l'oisiveté » au champ sémantique de la ruine :

J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves. La chaumière des hommes simples, justes, occupés, et libres (Diderot 1995 : 446).

Tandis que le palais est lié à l'idée de la tyrannie, à la dissolution ou à l'oisiveté, la chaumière fait penser le philosophe à la justice et à la liberté. Afin qu'un palais puisse suggérer aux spectateurs les mêmes connotations positives qu'une chaumière peut leur transmettre, il faut qu'il tombe en ruines (Weinshenker 1973 : 325).

Ce qui ajoute encore à la valeur d'une peinture de ruines aux yeux de Diderot, ce sont quelques œuvres d'art provenant de la ville ruinée. Les sentiments que le peintre peut éveiller chez le spectateur sont la « vénération » et le « regret pour un peuple qui avait possédé les beaux-arts à un si haut degré de perfection » : l'artiste peut ainsi « agrand[ir] la ruine, et avec elle la nation qui n'est plus » (Diderot 1995 : 365-366). L'autre effet que le peintre peut susciter de cette manière, c'est de ramener le spectateur « loin dans l'enfoncement des temps » (Diderot 1995 : 365-366). Diderot reconnaît ainsi que les ruines relient le passé au présent, voire à l'avenir : il peut « voyager » dans le temps et dans l'espace au moins dans l'imagination, grâce aux ruines représentées sur des toiles (Makarius 2004 : 122). C'est une idée qu'il a déjà exprimé lors de la formulation de la « poétique des ruines », suggérée par la vue des

édifices effondrés, où il imagine voir tomber en ruines les bâtiments de son temps : « Nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons » (Diderot 1995 : 335). Les ruines transportent le spectateur du tableau des ruines – et, en l'occurrence, le lecteur du commentaire sur le tableau – dans un « espace-temps singulier » où l'idée du temps, prise dans son sens quotidien, n'est plus valable. À travers l'image de la ruine, le passé et l'avenir se rejoignent : cette rencontre des différentes couches temporelles « spatialise », pour ainsi dire, le temps (Cammagré 2016 : 185). L'idée des ruines anticipées se retrouve également dans l'œuvre de Mercier que nous allons étudier dans la suite².

II. « Que les monuments de l'orgueil sont fragiles... »

Louis-Sébastien Mercier, poète, journaliste et écrivain, est connu en premier lieu par son *Tableau de Paris* publié en 1781. Dix ans plus tôt, il écrit *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, roman où il oscille entre deux époques, le XVIII^e et le XXV^e siècles. Ce roman d'anticipation témoigne d'une part de son propre temps et, de l'autre, il présente un temps imaginaire. L'auteur envisage des métamorphoses curieuses qui rendent Paris une ville lumineuse et ordonnée (Cave et Marcandier 1999 : 7). Mercier prévoit alors « de grandes et belles rues proprement alignées » et « des carrefours spacieux » (Mercier 1999 : 36). Les « vilaines petites maisons » sont disparues du Pont-au-Change (Mercier 1999 : 55) et la Bastille a été entièrement démolie (Mercier 1999 : 57), ce bâtiment étant le symbole de l'obscurantisme et du totalitarisme pour l'auteur (Mercier 1999 : 313, note 7). L'ouvrage de Mercier permet ainsi de mieux connaître l'époque de transition où vivait son auteur, tout en montrant l'influence forte des philosophes de son temps, comme nous l'avons déjà noté dans l'introduction (Hofer 1977 : 8-9)³.

Le roman s'ouvre par l'image de la tyrannie et celle de la ruine : Mercier adresse un Épître dédicatoire à l'année 2440 qui détermine le point de vue de l'œuvre à l'égard de la forme du gouvernement de son temps : « J'ai connu cette haine vertueuse que l'être sensible doit à l'oppresseur ; j'ai détesté la tyrannie, je l'ai flétrie, je l'ai combattue avec les forces qui étaient en mon pouvoir. » (Mercier 1999 : 25) L'auteur projette cependant la fin du roman, car il clôt l'Épître par ces mots : « je crains [...] que ton soleil ne vienne un jour à luire tristement sur un informe amas de cendres et de ruines ! » (Mercier 1999 : 26) *L'An 2440* s'achève donc par l'image du château de Versailles en ruines : afin de mieux comprendre la signification de cette image chez Mercier, nous passerons en revue sa critique de la société et du système politique contemporains.

² Le lien entre la tyrannie apparaît encore dans plusieurs ouvrages contemporains de Mercier, comme dans le poème intitulé *Les Ruines* (1767) d'Aimé-Ambroise-Joseph Feutry ou *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires* (1791) du comte de Volney.

³ Les passages qui s'occupent de l'éducation et de la situation des femmes montrent une forte influence de Rousseau. De plus, tout comme Diderot, Mercier pense que l'œuvre et la vie sont intimement liées (Hofer 1977 : 26), de telle manière que dans le roman de Mercier, tout le monde écrit son propre livre qui sera lu à haute voix le jour de ses funérailles (Mercier 1999 : 69).

II.1. La critique de la société française

Après avoir longtemps discuté avec un vieil Anglais, le protagoniste du roman se réveille le lendemain en se trouvant dans le futur en tant qu'un vieillard de sept cents ans. Le lecteur découvre la ville et le pays en compagnie de ce personnage – qui peut être l'alter ego de l'auteur, car l'œuvre a été écrite à la première personne du singulier – et d'un citoyen qui guide le protagoniste.

Mercier offre aux lecteurs un tableau complexe de la société de son temps. Au lieu d'utiliser la description directe, il oppose continuellement les sociétés des XVIII^e et XXV^e siècles. L'auteur se sert de plusieurs méthodes : soit il présente la société de l'an 2440 à la négative, soit c'est le vieillard qui parle du Paris de son temps à son guide. De plus, Mercier utilise de nombreuses notes en bas de page (Ricken 1975 : 301-302). Il représente toutes les couches de la société française, les pauvres y apparaissent tout comme des princes et le roi. Il souligne que la disproportion des fortunes subsiste, mais ce n'est pas la fortune qui détermine en premier lieu l'estime générale : celle-ci ne peut être atteinte que par une vie vertueuse. Mercier établit ainsi un contraste entre « le règne du vice » et « le règne de la vertu » (Ricken 1975 : 303-304).

II.1.1. Les couches sociales inférieures

Le vieillard évoque la situation des pauvres de son temps qu'il met en parallèle avec celle de 2440, voire Mercier change la signification de quelques mots : les portefaix, ou crocheteur, qui sont considérés en son temps comme des « gens de basse condition qui font des choses indignes des honnêtes gens » (Dictionnaire universelle 1704), deviennent, dans l'*An 2440*, des « saints » qui « se chargent volontairement de tous les travaux pénibles ou qui dégoûte le reste des hommes ; ils pensent que les bons offices [...] sont [...] agréables à Dieu » (Mercier 1999 : 106 ; 307, note 1).

L'un des principes essentiels de l'*An 2440* est que « [l]es citoyens sont égaux : la seule distinction est celle que mettent naturellement entre les hommes la vertu, le génie et le travail » (Mercier 1999 : 230). L'homme n'est jugé que par son comportement et ses pensées, principe qui est valable pour toute la société. Dans la société de 2440, le travail physique est particulièrement respecté, ce qui se voit illustré dans le chapitre XLIII où le vieillard rencontre par hasard l'enterrement d'un paysan et il écoute son oraison funèbre (Mercier 1999 : 289-291), « l'état de laboureur est devenu [...] honorable » (Mercier 1999 : 135). Cependant, les laboureurs de son temps n'étaient pas du tout honorés, ni en tant que membres utiles de la société, ni financièrement : « Ce n'est que dans un siècle barbare, tyrannique, imbécile, qu'on a donné des fers à l'industrie, qu'on a exigé une somme d'argent de celui qui voulait travailler, au lieu de lui accorder une récompense. » (Mercier 1999 : 210) L'auteur constate que dans son époque, l'ascension sociale est presque impossible, « [l]e misérable était dans l'impuissance réelle de sortir d'un état déplorable parce qu'un bras d'airain lui fermait tous les passages, et que l'or seul faisait tomber les barrières » (Mercier 1999 : 210).

En revanche, dans cette société imaginaire, voire utopique, chaque citoyen est respecté de la même façon (Mercier 1999 : 46), et la possibilité de l'ascension sociale est ouverte devant tout le monde. Cette possibilité est toujours liée à une performance lors de laquelle le citoyen peut jouir d'une estime sociale et être reconnu même par le roi : « Lorsqu'un homme s'est fait connaître pour avoir excellé dans son art, il n'a pas besoin d'un habit magnifique ni d'un riche ameublement pour faire passer son mérite [...] Le monarque ne manque point d'inviter à sa cour cet homme cher au peuple. » (Mercier 1999 : 49)

Les couches sociales défavorisées apparaissent en tant qu'étant continuellement soutenues par les couches plus aisées. Dans ce futur imaginé, les fortunés prennent soin des misérables :

[Chaque prince] a toujours chez lui trois tables ouvertes : l'une pour lui et sa famille, l'autre pour les étrangers et la troisième pour les nécessiteux. [...] Ces tables sont instituées pour les vieillards, les convalescents, les femmes enceintes, les orphelins, les étrangers. On s'y assied sans honte et sans scrupule (Mercier 1999 : 141).

Mais ce ne sont pas que les visiteurs qui sont bienvenus à la table, les domestiques mangent également avec leur maître (Mercier 1999 : 267).

II.1.2. Les grands seigneurs et le roi

À côté des couches inférieure et moyenne, le guide du vieillard parle également du mode de vie des grands seigneurs. Le protagoniste est frappé par la vue de peu de carrosses et remarque le manque des voitures « élégamment dorées, peintes, vernissées, qui de [son] temps remplissaient les rues de Paris » (Mercier 1999 : 46) qui faisaient oublier « l'homme doré, l'homme imbécile [...] qu'il avait des jambes » (Mercier 1999 : 45). Dans la réponse de son guide, les idées de l'oisiveté, de la fainéantise, mentionnées également par Diderot, réapparaissent :

Il n'est plus permis [...] de faire de pareilles courses. De bonnes lois somptuaires ont réprimé ce luxe barbare, qui engraisait un peuple de laquais et de chevaux. Les favoris de la fortune ne connaissent plus cette mollesse coupable qui révoltait l'œil du pauvre (Mercier 1999 : 46).

Même le roi se promène souvent à pied parmi son peuple et, quand il devient fatigué, il se repose dans la boutique d'un artisan (Mercier 1999 : 46). Les habitants du Paris futur se rendent compte qu'auparavant, les princes ont été considérés comme fainéants en écoutant le récit du vieillard. Celui-ci formule une opinion peu avantageuse sur les princes : « Ils passaient leurs jours à la chasse et à table. S'ils tuaient des lièvres, c'étaient par oisiveté [...]. Ils n'élevèrent jamais leur âme vers quelque objet grand et utile » (Mercier 1999 : 142-143). La critique forte de la noblesse et de ses habitudes jugées oisives continue aussi plus tard : « cette classe d'homme [...] accourait ramper autour du trône, ne voulait suivre que le métier des armes ou celui de courtisan, vivait dans l'oisiveté » (Mercier 1999 : 230). En 2440, la noblesse n'est plus héréditaire ou vénale, mais elle devient personnelle (Mercier 1999 : 50). Il n'est guère étonnant que l'œuvre de Mercier ait été mise à l'index pour « raillerie blasphématoire » (Dittrich 2010 : 128). Dans la société qu'il imaginait, les grands seigneurs investissent leur

argent aux sciences ou aux arts, leur fortune ne risque pas de s'écouler ainsi « dans le sein impur d'une concubine, ou sur une table criminelle où roulent trois dés : leur fortune prend une forme, une consistance respectable aux yeux charmés des citoyens » (Mercier 1999 : 139).

Comme la noblesse et les princes changent, le comportement du roi et celui de sa cour de l'an 2440 diffèrent aussi complètement du comportement des couches supérieures de la société à l'époque de Mercier. Le souverain circule à pied parmi les gens, voire, il visite leur maison car il « aime à retracer l'égalité naturelle qui doit régner parmi les hommes » (Mercier 1999 : 46). Il invite dans sa cour les hommes excellant dans leur art et « converse avec [eux] pour s'instruire ; car il ne pense pas que l'esprit de sagesse soit inné en lui » (Mercier 1999 : 49). La pompe est remplacée par la simplicité tant dans la salle de trône (Mercier 1999 : 219) qu'à des fêtes (Mercier 1999 : 255). À côté de l'influence des réflexions de Diderot, les idées de Rousseau se reconnaissent facilement dans les idées sur la société de Mercier, tout comme les pensées de Voltaire : l'écrivain critique l'absolutisme, mais non pas la monarchie, car leur roi dans le futur est « un second Henri IV » (Mercier 1999 : 46), souverain idéal selon les futurs Parisiens⁴.

La forme du gouvernement, d'après le guide, « n'est ni monarchique, ni démocratique, ni aristocratique : il est raisonnable et fait pour les hommes » (Mercier 1999 : 223). Mercier ne parvient pourtant pas à imaginer un gouvernement sans roi, et le système politique dont il rêve tend vers une monarchie éclairée (Mercier 1999 : 356, note 1).

II. 2. Tombeaux et ruines

La vue d'un cortège funèbre, d'un « char de la victoire » mène le vieillard – et Mercier – à une réflexion sur la fugacité de la vie humaine. L'auteur insère un récit à part à l'intérieur du chapitre XXVII. Cette scène est complètement séparée du reste du roman, car elle dispose d'un titre, voire d'un sous-titre : *L'éclipse de lune. C'est un solitaire qui parle*. L'écrivain présente les réflexions qu'un cimetière évoque en lui. Les notions appartenant au champ lexical de la ruine sont également liées aux tombeaux : la mélancolie, le silence, la solitude et « la sublime pensée »⁵ (Mercier 1999 : 157-158). Les phrases courtes, tout comme les exclamations successives font penser aux *Salons* de Diderot : « Poussière de l'homme orgueilleux ! disparais pour jamais de l'univers. Vous osez donc encore reproduire des titres chimériques ! Misérable vanité dans l'empire de la mort ! » (Mercier 1999 : 158) L'auteur revient encore une fois au sujet de la mort des tyrans dans un style pareil :

Vil coupable ! toi qui fus un scélérat heureux, ta mort ne sera pas si douce, redoutable tyran ! Maintenant pâle, moribond, c'est pour toi que le trépas présentera un spectre

⁴ Mercier évoque de nombreuses fois la personnalité de Henri IV : entre autres, le Pont-Neuf est devenu Pont de Henri IV (Mercier 1999 : 53) et « [s]on nom était toujours adoré et de bons rois n'avaient pu effacer sa mémoire » (Mercier 1999 : 148).

⁵ Dans son *Salon de 1767*, Diderot relie les mêmes notions aux ruines. Sur ce sujet, voir : Mortier 1974 : 88-99.

effrayant ! sois abreuvé de ce calice amer, bois-en toutes les horreurs. Tu ne peux lever les yeux vers le ciel, ni les arrêter sur la terre ; tu sens que tous deux t'abandonnent et te repoussent : expire dans la terreur, pour ne plus vivre que dans l'opprobre (Mercier 1999 : 159).

Par l'idée de la destruction, Mercier relie le sujet des tombeaux à celui des ruines : malgré la disparition, « l'âme s'élance dans sa beauté originelle ». Cela est valable également pour les restes d'un temple antique qui « conserve de la majesté jusque dans ses ruines » (Mercier 1999 : 159).

Comme Diderot à la vue des ruines, Mercier réfléchit également sur tout ce qui l'environne et prévoit même sa propre mort, jusqu'à ce que le soleil ne se lève et il revienne à lui. L'imagination joue donc un rôle essentiel dans cette partie, ce qui peut être aussi attribué à l'influence de Diderot.

Après cette scène à part, le récit continue en 2440. Alors que le protagoniste de l'ouvrage de Mercier prend connaissance du Paris futur avec un guide, il se met en route tout seul vers Versailles. En y arrivant, il ne trouve que « des débris, des murs entrouverts, des statues mutilées ; quelques portiques, à moitié renversés, laissaient entrevoir une idée confuse de son antique magnificence » (Mercier 1999 : 293). Ces ruines deviennent enfin un réquisitoire contre l'absolutisme, mais cette fois-ci, Mercier met la critique dans la bouche de Louis XIV, probablement pour déjouer la censure (Makarius 2004 : 124-125) :

Il s'est écroulé sur lui-même. Un homme, dans son orgueil impatient, a voulu forcer ici la nature ; il a précipité édifices sur édifices ; avide de jouir dans sa volonté capricieuse, il a fatigué ses sujets. Ici est venu s'engloutir tout l'argent du royaume. Ici a coulé un fleuve de larmes pour composer ces bassins dont il ne reste aucun vestige. Voilà ce qui subsiste de ce colosse qu'un million de mains ont élevé avec tant d'efforts douloureux. Ce palais péchait par ses fondements ; il était l'image de la grandeur de celui qui l'a bâti (Mercier 1999 : 293).

Louis XIV est décrit en tant qu'un vieillard, en pleurs, il semble un fantôme repentant qui doit expier pour toujours en regardant les ruines de son château :

Ah ! malheureux ! sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage... Que les monuments de l'orgueil sont fragiles... Je pleure, et je pleurerai toujours... Ah ! que n'ai-je su... (Mercier 1999 : 294)

Le roi reste tout seul dans le château de Versailles où il évoque constamment son règne, ce qui est d'autant plus douloureux pour lui qu'il connaît cette société idéale et utopique. Les ruines du château rappellent ainsi, d'une part, l'injustice et la tyrannie et, d'autre part, son éradication définitive (Boucher, p. 545). Le roman finit par une tournure inattendue : avant que le vieillard puisse lui poser encore des questions au roi, une coulée le pique au col et il se réveille.

Il nous semble que dans ce roman, Mercier se montre voyant car plusieurs de ses prédictions se réaliseront pendant ou après la Révolution. Il envisage la destruction de la Bastille (Mercier 1999 : 57), tout comme le fait que « [l]es rois, ses successeurs,

ont été obligés de fuir, de peur être écrasés » (Mercier 1999 : 293-294). Pour créer cette société utopique, il emprunte certainement de nombreuses idées à ces contemporains, mais contrairement à plusieurs auteurs de son temps, il ne voyage pas dans l'espace, mais dans le temps : il reste à Paris, mais se déplace dans le futur. Il poursuit la réflexion de Diderot au sens où les tombeaux, les ruines et la fin de la tyrannie sont chez lui aussi des notions intimement liées, mais tandis que le philosophe présente ses idées d'une manière généralisante dans ses *Salons*, dans l'œuvre de Mercier, la ruine apparaît en tant qu'un moyen efficace ayant un but concret : la critique du système politique de son propre temps.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
szabolcs.eniko@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue..., tome I (1704). Trévoux : Estienne Ganeau, [En ligne],

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316297v/f550.image.r=Dictionnaire%20de%20Tr%C3%A9voux>. Page consultée le 7 avril 2019.

DIDEROT, Denis (1966). Article « Ruine », Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (1751-1780), vol. XIV, nouvelle impression en fac-similé, Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 433.

DIDEROT, Denis (1995). *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau (éd.), Paris : Hermann.

JAUCOURT, Chevalier de (1966). « Ruines », Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (1751-1780), vol. XIV, nouvelle impression en fac-similé, Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 433.

MERCIER, Louis-Sébastien (1999). *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris : La Découverte et Syros.

Littérature secondaire

CAMMAGRE, Geneviève (2016). « Ruines et Retraite de Diderot à Volney », *Dix-huitième siècle*, vol. 1., n° 48, Paris : La Découverte, 181-195.

CAVE, Christophe et Christine MARCANDIER (1999). « Introduction », Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris : La Découverte et Syros, 5-19.

DITTRICH, Andreas (2010). « Traduire la pensée utopique : le transfert des paradigmes de l'An 2440 et *Der goldne Spiegel* », Stefanie Stockhorst (éd.), *Cultural Transfer through Translation : The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, Amsterdam – New York : Rodopi, 121-139.

HOFER, Hermann (1977). « Introduction. Situation de Mercier », Hermann Hofer (dir.), *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, München : Wilhelm Fink Verlag.

LECLAIR, Anne (2001). *Louis-Jacques Durameau (1733-1796)*, Paris : Arthéna.

MAKARIUS, Michel (2004). *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris : Flammarion.

MORTIER, Roland (1974). *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz.

RICKEN, Ulrich (1975). « Louis-Sébastien Mercier et ses deux nouveaux Paris », *Dix-huitième siècle*, n° 7, 1975, 301-313.

SZABOLCS, Eniko (2017). « La ruine dans le Salon de 1767 de Diderot », Adrián Bene (dir.), *Panorama des études françaises en Europe centrale*, Pécs : Département d'Études Françaises et Francophones, Faculté des Lettres, Université de Pécs, 93-106, « Acta Romanica Quinqueecclesiensis », t. IV.

WEINSHENKER, Anne Betty (1973). « Diderot's Use of the Ruin-Image », *Diderot Studies*, vol. 16. Genève : Droz, 309-329.