

De l'utopie dans *Utopia* de Thomas More à l'anti-utopie absurde dans *L'Automne à Pékin* de Boris Vian

Matin Vesal ^{1*}, Saber Mohseni ², Hadisehalsadat Mousavi ¹, Nahid Sadeghi ³

¹ Maître assistante, département de français, Université Shahid Chamran d'Ahvaz, Ahvaz, Iran

² Maître assistant, département de français, Université Shahid Chamran d'Ahvaz, Ahvaz, Iran

³ Doctorante en littérature française, département de français, Université Shahid Chamran d'Ahvaz, Ahvaz, Iran

Reçu: 2025/09/09, Accepté: 2025/11/16

Résumé: Dans cette recherche, nous avons entrepris d'analyser le concept d'utopie dans deux œuvres littéraires particulièrement significatives et représentatives de leurs époques. La première est *Utopia*, le roman philosophique de Thomas More, éminent penseur humaniste et philosophe anglais du XVI^e siècle, la seconde œuvre que nous avons choisi d'étudier est *L'Automne à Pékin* de Boris Vian, écrivain français du XX^e siècle, figure inclassable de la scène artistique et intellectuelle de l'après-guerre. Notre démarche vise ainsi à mettre en lumière les convergences et les divergences entre ces deux textes qui, bien qu'éloignés dans le temps et issus de contextes culturels radicalement différents, partagent le souci d'inventer des mondes autres. Comparer deux œuvres de deux auteurs appartenant à des époques différentes nous aide à mieux comprendre la différence de traitement d'une même problématique dans leurs écrits : l'utopie. L'objectif de cette recherche est de vérifier *Utopia* de Thomas More et *Exopotamie* de Boris Vian qui illustrent deux usages opposés du monde imaginaire, l'une comme modèle critique et rationnel de la société, l'autre comme anti-utopie absurde révélant la vacuité de toute quête de sens et aussi d'examiner l'anti-utopie dans *L'Automne à Pékin*.

Mots-clés: Thomas More, *Utopia*, Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, *Exopotamie*.

From utopia in Thomas More's *Utopia* to the absurd anti-utopia in Boris Vian's *Autumn in Peking*

Matin Vesal ^{1*}, Saber Mohseni ², Hadisehalsadat Mousavi ¹, Nahid Sadeghi ²

¹ Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Shahid Chamran university of Ahvaz, Ahvaz, Iran

² Phd Candidate, Department of French Language and Literature, Shahid Chamran university of Ahvaz, Ahvaz, Iran

Received: 2025/09/09, Accepted: 2025/11/16

Abstract: This research undertakes a comparative analysis of two seminal works that illustrate contrasting functions of the literary imagination. Thomas More's *Utopia* (1516), a cornerstone of Renaissance humanist thought, presents an idealized social order as a rational and normative model for political reflection. In stark contrast, Boris Vian's *Autumn in Peking* (1947) constructs the fictional desert of *Exopotamie* as an absurd and dissonant anti-utopia, where the very pursuit of coherence or meaning is exposed as illusory. Despite the temporal and cultural distance separating these texts, both mobilize the imaginary as a means of interrogating society, its contradictions, and its limits. Comparing two works by authors from different eras helps us better understand the differences in how a single issue is addressed in their writings: utopie. The purpose of this study is therefore to elucidate how More's utopian rationalism and Vian's anti-utopian absurdism exemplify two antithetical yet complementary paradigms of world-making in literature.

Keywords: Thomas More, *Utopia*, Boris Vian, *Autumn in Peking*, *Exopotamie*.

از آرمان شهر در رمان اتوپیا اثر توماس مور تا پادآرمان شهر و پوچی در رمان پاییز در پکن اثر بوریس وین

متین وصال ^{1*}، صابر محسنی ²، حدیثه السادات موسوی ¹، ناهید صادقی ²

¹ استادیار، گروه زبان فرانسه، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

² دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، گروه زبان فرانسه، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵

چکیده: در این پژوهش به تحلیل تطبیقی دو اثر بنیادین می‌پردازد که کارکردهای متضاد تخیل ادبی را نشان می‌دهند. اتوپیا یا آرمان شهر (۱۵۱۶) اثر توماس مور، که سنگ‌بنای اندیشه‌ی انسان‌گرایی رنسانس به شمار می‌رود، نظمی اجتماعی آرمانی را به‌مثابه الگوی عقلانی و هنجاری برای تأملات سیاسی ترسیم می‌کند. در مقابل، پاییز در پکن (۱۹۴۷) اثر بوریس وین، صحرای خیالی «گروپوتامی» را به‌صورت یک پادآرمان شهر پوچ و ناساز، می‌آفریند که در آن خود جستجوی انسجام یا معنا، توهمی بیش نمی‌نماید. با وجود فاصله‌ی زمانی و فرهنگی میان این دو متن، هر دو نویسنده تخیل را به‌عنوان ابزاری برای به پرسش کشیدن جامعه‌ای ایده آل، تناقض‌های آن و مرزهایش به‌کار می‌گیرند. مقایسه دو اثر از نویسندگانی متعلق به دوران‌های متفاوت به ما کمک می‌کند تا بهتر به پرداختن تفاوت‌های یک مسئله واحد در نوشته‌هایشان پی ببریم: مفهوم آرمان شهر. هدف این پژوهش، روشن ساختن این نکته است که چگونه آرمان‌گرایی مور و پوچ‌گرایی پادآرمان‌شهری وین، دو الگوی متقابل و در عین حال مکمل از جهان‌آفرینی در ادبیات را نمایان می‌سازند.

واژگان کلیدی: توماس مور، بوریس وین، گروپوتامی، اتوپیا، پاییز در پکن.

* Auteur Correspondant. Adresse e-mail: matinvesal.64@gmail.com



Introduction

Utopia signifie à la fois «lieu heureux» (eu-topos) et «lieu de nulle part» (ou-topos). Depuis l'Antiquité, la littérature utopique imagine des sociétés parfaites pour réfléchir sur le réel et dénoncer ses défauts.

«*Au XVI^e siècle, Thomas More, humaniste anglais et homme politique, publie Utopia (1516), un texte mêlant fiction et critique sociale.*» (Servier, 1979, p. 12) Dans cette œuvre, l'auteur décrit une île imaginaire où règnent l'égalité, la justice et la tolérance, tout en exposant les travers de l'Europe de son temps. Thomas More crée avec *Utopia*, le prototype d'une cité parfaite, bâtie sur la raison, l'égalité et l'harmonie. Tout est pensé pour supprimer l'injustice et l'inégalité, maux dont souffrait l'Angleterre du XVI^e siècle. En réalité, cette île imaginaire fonctionne comme un miroir critique : en montrant ce qui pourrait être, More met en lumière ce qui ne va pas dans le monde réel. L'utopie est ici une arme intellectuelle, qui dénonce la corruption, l'avarice des puissants et les abus d'un système monarchique inégalitaire. Elle se présente comme un modèle normatif, une vision d'avenir possible, capable de guider l'action politique. Mais plus de quatre siècles plus tard, Boris Vian, dans *L'Automne à Pékin*, s'empare de cette tradition pour la subvertir: son Exopotamie n'est plus un monde parfait, mais un désert absurde où les hommes s'épuisent à construire un chemin de fer qui ne mène nulle part. L'utopie, chez Vian, se retourne en anti-utopie, en fable ironique sur la vanité des projets humains. Dans ce roman, Vian construit un univers totalement décalé et fantasmé où le réel est transformé par l'absurde et l'imagination poétique. L'ensemble crée un univers imaginaire qui fonctionne selon ses propres règles: le lecteur est invité à accepter

l'incohérence comme moteur narratif, ouvrant la voie à une réflexion critique sur le réel et la société. L'utopie dans *L'Automne à Pékin* n'est jamais concrète. Le roman lui-même devient un lieu utopique: en brisant les normes de la narration et en transformant le langage en jeu, Vian propose une utopie de l'imaginaire, où le possible et l'impossible coexistent. Entre l'espérance d'une société parfaite et l'acceptation de l'absurde, ces deux lieux fictifs marquent les deux pôles de l'imaginaire utopique. Selon Bruno Maillé: «*L'œuvre de Vian s'inscrit dans la veine du surréalisme, qu'il détourne pour mieux souligner l'absurde et la dérision, au lieu de proposer un monde ordonné: L'Automne à Pékin est comme un "roman surréaliste", tout en soulignant que les surréalistes eux-mêmes réfutèrent cette classification*» (Berman, 2017, p. 5).

L'Automne à Pékin correspond à la définition qu'Umberto Eco fait de l'œuvre ouverte, car: «*c'est un récit qui se refuse à toute interprétation univoque: des indices sont disséminés au fil des pages afin de rendre ambiguë toute tentative d'interprétation*» (Eco, 1969, p. 34).

Dans cet article, nous avons d'abord tenté de proposer une définition complète de l'utopie ainsi qu'un bref aperçu de son histoire. Nous avons ensuite analysé le roman philosophique *Utopia* de Thomas More, en étudiant la terre imaginaire qu'il décrit, ses lois et ses éléments utopiques. Par la suite, nous avons examiné le roman *L'Automne à Pékin* de Boris Vian, écrivain français contemporain, afin d'y analyser les éléments imaginaires et la création d'un monde fictif par l'auteur. Nous procéderons ensuite à la comparaison des deux œuvres et à l'analyse de la manière dont les éléments utopiques y sont employés. On peut

donc se demander: en quoi *L'Automne à Pékin* de Vian apparaît-il comme une anti-utopie en contrepoint d'*Utopia* de More?

***Utopia* de Thomas More**

Depuis l'Antiquité, la littérature et la philosophie ont souvent inventé des cités idéales afin de réfléchir sur les fondements de la justice et du bonheur. Platon, dans *La République*, esquissait déjà l'image d'un état gouverné par les philosophes, modèle abstrait destiné à interroger la société réelle. À la Renaissance, l'humaniste anglais Thomas More, publie *Utopia*, un dialogue en latin qui met en scène un voyageur imaginaire décrivant une île où règnent la paix et l'harmonie. L'ouvrage fonde le genre utopique et propose une réflexion originale sur les possibles réformes sociales et politiques. L'utopie, depuis Thomas More, est une manière d'imaginer des sociétés idéales, des mondes alternatifs où les règles sociales, politiques ou économiques sont transformées pour révéler les limites du réel et susciter la réflexion critique. Dans un premier temps, *Utopia* se présente comme la description d'une société parfaite, où la raison guide l'organisation collective. L'ordre politique et juridique y est simple et égalitaire: les lois sont peu nombreuses, les avocats inexistantes, et les magistrats sont élus. La transparence et la clarté remplacent la complexité corruptrice des monarchies européennes. De plus, la propriété privée est abolie, ce qui supprime la cupidité et les inégalités sociales. L'or et l'argent n'ont aucune valeur; ils servent à fabriquer des objets vulgaires ou les chaînes des esclaves. «*Chez les utopiens, l'or et l'argent n'ont d'autre usage que de fabriquer des pots de nuit ou des chaînes pour les esclaves.*» (More, 2001, p. 126). Le travail est réparti entre tous, limité à six heures

par jour, afin de garantir un équilibre entre effort et loisir: «*Tous travaillent, homme et femme, chacun selon ses capacités*» (More, 2001, p. 93). La phrase «homme et femme» reflète l'idée avancée par More que les deux sexes participent à la vie productive. «*Là où il y a propriété privée, là où tout le monde mesure les choses par l'argent, il est à peine possible que règne la justice ou la prospérité*» (More, 2001, p. 105). Cette phrase résume bien la critique sociale et politique de More: il dénonce l'injustice engendrée par la propriété privée et imagine une société idéale fondée sur l'égalité, le partage et la communauté des biens. Bien que la société du XVI^e siècle soit très patriarcale, More imagine dans son utopie une répartition plus équilibrée des rôles. «*Là où tout est commun, il n'y a ni pauvreté ni misère; là où chacun a droit à tout, personne n'a besoin de rien*» (More, 2001, p.75).

L'éducation occupe une place essentielle et la pluralité des religions est respectée: «*Chaque citoyen peut pratiquer sa croyance, tant qu'elle contribue à la paix commune. Tous, hommes et femmes, s'appliquent aux lettres, dont la plupart cultivent les connaissances toute leur vie durant*» (More, 2001, p. 112). Cela marque une rupture avec l'Europe du XVI^e siècle où l'éducation était un privilège aristocratique. L'enseignement ne vise pas seulement l'érudition, mais aussi l'amélioration de la vie collective: «*Ils estiment que les lettres sont non seulement agréables, mais utiles pour la conduite de la vie et l'administration de la république*» (More, 2001, p. 114). L'éducation ne s'arrête pas à l'enfance: elle se prolonge tout au long de la vie grâce aux lectures collectives: «*Tous les soirs, après le souper, on lit quelque chose qui concerne la vertu et les bonnes mœurs*» (More, 2001, p. 117). Dans *Utopia*,

More imagine une éducation universelle, gratuite et morale, intégrée à la vie civique. Elle vise à former des citoyens justes et raisonnables, au service du bien commun.

Ce tableau séduisant ne doit pas masquer la dimension satirique de l'œuvre: derrière l'île imaginaire se profile une critique sévère de l'Europe contemporaine de More. En effet, la fonction première d'*Utopia* est de révéler par contraste les injustices et les abus du monde réel. More dénonce notamment la misère du peuple anglais, chassé de ses terres par le mouvement des enclosures qui enrichit les grands propriétaires. Il critique également la sévérité de la justice, qui condamne à mort les voleurs, ce qui lui paraît à la fois inhumain et inefficace.

La satire politique est tout aussi vive: les rois européens, avides de conquêtes, mènent des guerres ruineuses, tandis que leurs états multiplient les lois au profit des puissants. «*Les rois cherchent la gloire dans des guerres inutiles, pendant que leurs peuples meurent de faim*» (More, 2001, p. 95). L'opposition entre la simplicité d'*Utopia* et la complexité injuste de l'Europe souligne le caractère profondément réformateur du texte. Enfin, la figure de Raphaël Hythlodée, voyageur fictif qui décrit l'île, permet à More de mettre en scène ce discours critique tout en se protégeant. La société décrite par Hythlodée n'est pas conçue comme un modèle réalisable, mais comme une fiction critique. Par ailleurs, si l'île paraît idéale, elle impose en réalité une discipline rigoureuse: les repas se prennent en commun, les déplacements sont strictement contrôlés et la liberté individuelle est réduite au profit de l'ordre collectif. *Utopia* devient alors une forme de contrainte qui peut faire craindre des dérives autoritaires. Un chercheur, Thomas White,

diverge de l'opinion selon laquelle: «*Hythlodée est la clé pour comprendre le véritable objectif de More*» (White, 1978, p. 147). Logan, un autre spécialiste de l'utopie, soutient que More, en tant qu'auteur, prend ses distances avec Hythlodée afin d'amener son public à une conclusion différente de celle à laquelle Hythlodée parvient: «*More n'a pas l'intention que son public conclue que son Utopia est la société idéale et réalisable*» (Logan, 1983, p. 130).

More entretient volontairement le doute: son texte oscille entre sérieux et ironie, entre projet réformateur et jeu littéraire. L'utopie ne doit donc pas être prise comme un programme politique, mais comme un instrument de réflexion sur les possibles, un espace imaginaire où s'expérimente la critique sociale. Mais sa véritable force réside dans son ambiguïté: ni plan de réforme, ni simple satire, le texte ouvre un espace de réflexion sur ce que pourrait être une société juste. Le titre même de l'ouvrage exprime cette ambiguïté. Il fonde ainsi un genre littéraire fécond, qui inspirera les utopies sociales du XIX^e siècle, avant de se renverser dans les dystopies modernes qui interrogent à leur tour les dangers des idéaux trop parfaits.

Chez More, l'utopie prend la forme d'un projet rationnel. Pour lui, *Utopia*, combine récit de voyage, dialogue et description d'un monde imaginaire comme le roman intitulé "*Voyage à Rodrigues*" de Le Clézio pour proposer une critique implicite des sociétés européennes de son temps. «*Voyage à Rodrigues est le seul récit au sens propre de l'œuvre de Le Clézio. [...] Rodrigues c'est un endroit "mythique."*» (Barimani et al., 2024, p. 3). Le personnage de Raphaël Hythlodée raconte ses observations, donnant un point de vue externe et renforçant l'effet de crédibilité.

L'utopie offre un contraste frappant: ses lois sont simples, claires et universellement respectées. Ce n'est pas seulement un rêve: c'est aussi un instrument de critique et d'expérimentation intellectuelle. L'œuvre se présente comme un dialogue, à la manière platonicienne. Cela permet de rapporter les idées utopiques indirectement, sans que More ne les impose comme ses propres opinions. Les riches accumulent les biens tandis que les pauvres vivent dans la misère, phénomène amplifié par la corruption et l'injustice. Hythlodée, le voyageur fictif, compare ces sociétés à l'Utopia où la richesse est partagée et où nul n'est dans le besoin.

«More: Vous décrivez un monde trop parfait, Raphaël. J'ai du mal à croire que les hommes, tels que je les connais, puissent vivre dans une telle harmonie.

Hythlodée: Je ne dis pas que l'Utopie existe chez nous. Mais si vous la jugez impossible, c'est peut-être seulement parce que nos rois préfèrent la guerre aux réformes, et nos peuples l'avidité au bonheur commun.» (More, 2001, p. 43).

Le dialogue entre More et son personnage Hythlodée est en fait l'ossature même d'Utopia. Les questions de More incarnent le lecteur sceptique; à d'autre terme, on témoigne scepticisme réaliste: Raphaël se fonde sur l'expérience concrète de la condition humaine: les passions, les intérêts particuliers, les luttes de pouvoir empêchent l'harmonie. Réponse critique de Hythlodée: il ne nie pas les limites humaines, mais pointe la responsabilité des institutions et des choix collectifs. Ce n'est pas

la "nature" humaine qui condamne l'utopie, mais l'organisation sociale (guerres, avidité, cupidité). Ce passage illustre la fonction critique de l'utopie: elle n'est pas présentée comme un modèle réalisable immédiatement, mais comme un miroir qui révèle les défauts des sociétés existantes.

Cette conversation met en scène le paradoxe de l'utopie: elle apparaît irréalisable aux yeux des hommes tels qu'ils sont, mais elle demeure nécessaire pour critiquer le présent et orienter la réflexion politique vers le bien commun. Les lois sont complexes et souvent injustes, tandis que les peines sont sévères mais inefficaces. Cela permet à More de provoquer la réflexion sans paraître prescriptif ou naïvement optimiste. Certains chercheurs ne considèrent pas l'interprétation de *Utopia* comme une satire comme étant la plus convaincante.

Exopotamie de Vian: une «anti-utopie absurde»

L'Automne à Pékin est un roman qui nous permet d'y circuler sans arrêt; c'est un roman absurde et surréaliste qui mêle humour, critique sociale et fantaisie poétique. Pékin n'est pas la ville réelle, mais un univers fantaisiste où les règles logiques sont bouleversées: *«Le titre fait en réalité sens en tant qu'il annonce l'image de vide, centrale dans le roman, et reflète une intrigue absurde, sans queue ni tête, insignifiante» (Goosens, 1977, p. 10).* La géographie et les infrastructures sont absurdes. L'utopie n'est pas ici une perfection, mais un outil de subversion et de libération imaginative, révélant la puissance de l'absurde pour penser autrement le réel. Cette inversion des règles crée un espace de liberté et d'expérimentation, propre aux utopies.

L'utopie, étymologiquement, c'est le «non-lieu». L'espace, au XX^e siècle, cesse d'être un simple cadre pour devenir un symptôme de la modernité. Qu'il soit vécu, perçu, rêvé ou traversé, il révèle les mutations de l'homme contemporain: mobilité, déracinement, anonymat, perte du lien communautaire. Dans cette perspective, Marc Augé, anthropologue, introduit le concept de «non-lieu» pour désigner ces espaces de circulation et de consommation (aéroports, autoroutes, centres commerciaux) qui, dans la modernité, ne possèdent ni mémoire, ni identité, ni relation. «*Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non-lieu*» (Augé, 1992, p. 100).

Chez Vian, «non-lieu» devient un désert vide et stérile, qui empêche tout projet de se réaliser. «*Exopotamie, c'est un désert où l'on n'a jamais vu pousser un arbre, ni même une herbe*» (Vian, 1956, p. 110). Le désert est une utopie inversée : au lieu d'accueillir la cité idéale, il absorbe toute tentative humaine. «*L'ennui, c'est qu'il n'y a pas de désert. On en fait toujours venir un exprès*» (Vian, 1956, p. 183). Rien ne pousse, rien ne tient, tout s'éparpille. Cela rappelle aussi les utopies impossibles de la modernité: on rêve d'un ailleurs parfait, mais celui-ci se dérobe toujours. Dans ce roman, Vian crée un monde totalement inventé, où la logique quotidienne est bouleversée et les conventions réalistes sont ignorées. Pékin, la ville évoquée dans le titre, n'est pas la capitale chinoise que l'on connaît, mais plutôt un lieu symbolique et fantaisiste, où se mêlent absurdité, poésie et critique sociale. «*Le désert, ça ne sert à rien, mais c'est*

justement pour ça que c'est indispensable» (Vian, 1956, p. 253).

Marc Augé décrit une époque où l'homme, happé par la mobilité et la consommation, se trouve déraciné, anonyme, sans mémoire. Vian, transforme cette déréalisation en imagination libératrice, en créant des territoires symboliques qui échappent à la logique utilitaire. Tous deux expriment la même angoisse du monde contemporain: celle d'un être en transit, incapable d'habiter pleinement le réel. Mais là où Augé observe la perte du sens, Vian invente un langage du sens retrouvé: la poésie comme dernier lieu possible de l'humain.

Le roman met en scène Amadis Dudu qui après avoir raté son autobus, se retrouve en plein désert où il entreprend la construction d'un chemin de fer, un projet aussi loufoque qu'absurde. Le désert d'Exopotamie est présenté comme un lieu à la fois hostile et fascinant, symbolisant un espace libre où les conventions sociales et morales sont suspendues. Ce pays désertique n'offre ni richesses, ni harmonie, ni sagesse. Les personnages y construisent un chemin de fer qui ne mène nulle part. Cette entreprise inutile devient le symbole du vide existentiel et de la futilité des projets humains. Là où More proposait une perfection inaccessible, Vian ne donne qu'un désert ironique, reflet du désenchantement du monde moderne après la guerre. Ainsi, le paradis de Vian n'est pas un lieu de plénitude, mais un espace de critique radicale, où l'ironie dévoile la vacuité de toute quête de sens; le seul paradis concevable est celui qui montre l'échec des idéaux et la vacuité des grandes entreprises humaines. Exopotamie devient un personnage à part entière, symbole d'un monde dépourvu de

sens rationnel et un désert inventé avec sa propre géographie, topographie et logique.

Les actions des personnages (chantier, voyages absurdes) dépendent de la logique interne de ce monde. Là où l'utopie de More construit un espace clos, cohérent et rationnel servant de miroir critique au monde existant, Boris Vian invente un espace ouvert, incohérent et absurde qui ne propose aucun modèle réformateur.

Dans la perspective de Jacques Rancière, Exopotamie opère un déplacement du partage du sensible: *«Elle ne sert pas à réorganiser la société, mais à redistribuer la perception de ce qui est possible ou pensable»* (Rancière, 2017, p. 54). L'absurde devient ici une catégorie esthétique capable de révéler l'arbitraire des logiques du réel. En ce sens, Exopotamie parodie l'utopie plus qu'elle ne l'incarne. Là où l'utopie est un ordre imaginaire, Vian invente un désordre imaginé.

«Il y aura beaucoup de gens, en Exopotamie, parce que c'est le désert. Les gens aiment à se rassembler dans le désert, car il y a de la place. Ils essayent d'y refaire les choses qu'ils faisaient partout ailleurs, et qui, là, leur paraissent neuves; car le désert constitue un décor sur lequel tout ressort bien, surtout si le soleil est doué, par hypothèse, de propriétés spéciales.»
(Vian, 1956, p. 153).

On a ici un paradoxe ironique: le désert, symbole du vide, de l'absence et de l'inhumanité, devient paradoxalement un espace d'attrait collectif. Vian joue avec l'absurde en inversant nos attentes ; plus le lieu est vide, plus

il attire; le désert est présenté comme un espace vierge, un canevas où tout peut être réinventé. Cette idée rejoint une conception utopique: l'absence de contraintes matérielles (ville, institutions, histoire) permet la réinvention du social. Mais chez Vian, cette utopie est teintée d'ironie; les hommes, même dans un espace neuf, refont les mêmes gestes qu'ailleurs; c'est une critique subtile de la société humaine; même placés dans un contexte radicalement différent, les hommes reproduisent leurs habitudes. Cela souligne une incapacité à inventer véritablement du nouveau. Ce qui paraît neuf n'est en réalité que répétition dans un cadre changé; le désert est réduit à une scène: un arrière-plan neutre qui met en valeur les actions humaines. On retrouve ici une réflexion sur la fiction et le théâtre: le désert devient un espace esthétique, presque pictural, qui rend les gestes visibles et lisibles; Vian introduit une hypothèse ludique; un soleil doté de qualités particulières. Cela relève de l'imaginaire poétique et absurde: le désert devient un lieu où les lois naturelles peuvent être réinventées. La lumière du soleil donne aux choses une valeur nouvelle, comme si l'environnement transformait la perception humaine. En somme, Exopotamie est à la fois utopie ironique et terrain de jeu imaginaire, où l'on voit à nu la répétition des gestes humains. Il n'est plus seulement un lieu géographique, mais un dispositif de mise en scène.

Traditionnellement, le désert dans la littérature et la philosophie est un lieu de purification, d'épreuve et de révélation (on pense au désert biblique, aux mystiques, ou encore au désert comme espace d'utopie à reconstruire). Chez Vian, Exopotamie reprend ce motif, mais le détourne: au lieu d'une révélation spirituelle, on y trouve absurdité,

mort et non-sens. Les personnages se retrouvent projetés en Exopotamie sans vraie raison. Le désert imaginaire est une figure très riche dans la littérature: il ne désigne pas seulement un espace géographique aride, mais une construction qui condense solitude, épreuve, quête de sens et ouverture vers l'infini. On peut le penser comme un lieu-limite, à la fois hostile et fécond pour l'imaginaire dans la Bible, le désert est le lieu de l'épreuve spirituelle (les Hébreux, l'errance de Moïse, le Christ tenté quarante jours): «*Alors Jésus fut emmené par l'Esprit dans le désert, pour être tenté par le diable*» (Ouaknin, 2008, p. 104).

Il symbolise un lieu de dépouillement où l'homme, privé de repères sociaux, se confronte à soi-même et à la transcendance. Chez les romantiques et les symbolistes, le désert devient une image du vide et de la mélancolie. Dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire compare l'ennui à un désert spirituel. Dans la science-fiction et l'utopie, le désert peut figurer la terre dévastée par la guerre ou la technologie (Herbert, *Dune*, où le désert est aussi une source de sagesse écologique). Le désert peut alors incarner l'élément terre dans son aridité, poussant à la rêverie sur la pureté et le silence. Le désert représente un théâtre d'authenticité, où l'homme se mesure au monde dans son dénuement radical. Le désert imaginaire dans la littérature est un espace paradoxal: à la fois mortel et fécond, lieu de perte et de révélation. En résumé, il peut être spirituel (Bible), existentiel (Camus), poétique (Baudelaire), utopique/dystopique (Vian). Il fonctionne comme une métaphore du seuil: seuil entre la vie et la mort, le sens et l'absurde, le néant et l'infini. Exopotamie est un paradis illusoire; la promesse d'un ailleurs qui se révèle stérile.

« - Où est-ce que j'irai? demanda Claude très excité.

Il reste une bonne place d'ermite en Exopotamie, dit l'abbé. On va vous donner ça. Vous serez très mal» (Vian, 1956, p. 173).

On pourrait dire que Exopotamie est un paradis déchu avant même d'avoir existé. Cependant, Exopotamie n'est pas qu'un désert sinistre. Vian en fait un lieu d'imaginaire onirique. Les rencontres, les objets étranges, les images insolites donnent à ce désert une dimension ludique. Dans ce sens, c'est un paradis de l'imagination, mais fragile, condamné à disparaître. Exopotamie est un paradis perdu parce qu'elle incarne le désir humain d'un ailleurs idéal, mais que la réalité de l'absurde la détruit. Ils espèrent y trouver construction, sens à leur vie mais ils se heurtent à la vacuité du lieu. «*De ce fait cet auteur, loin de se contenter de la représentation des espaces précises, nous expose plutôt une tendance globale d'un besoin vital, d'une envie profonde et permanente pour le voyage vers un ailleurs utopique*» (Shokrani et Heydary, 2020, p. 2).

Le chemin de fer

Le chemin de fer comme un des symboles centraux du roman, joue un rôle à la fois absurde et significatif; ce chemin de fer est à la fois un objectif matériel et une métaphore. Sur le plan pratique, il est absurde de vouloir construire une voie ferrée dans un désert où personne ne semble en avoir besoin où la nature elle-même semble dire "pourquoi faire?" «*Il fallait bien travailler, sans savoir pourquoi, et surtout ne pas poser de questions*» (Vian, 1956, p. 380).

Mais sur le plan symbolique, ce chemin de fer dans leur quête de progrès ou de sens, peuvent lancer dans des projets gigantesques et

sans utilité, à la recherche d'une direction qui leur échappe. Cela reflète peut-être la folie humaine de vouloir imposer de l'ordre là où il n'y en a pas ou de se persuader qu'un but, aussi déraisonnable soit-il justifie les efforts. Il y a aussi une dimension surréaliste et presque humoristique dans l'idée de faire un chemin de fer dans un désert: «*Je vois le sable, dit Angel. Ce chemin de fer... ce ballast... cet hôtel coupé en deux... Tout ce travail qui ne sert à rien...*» (Vian, 1956, p. 356).

Le monde de *L'Automne à Pékin* est marqué par des espaces disloqués, fragmentés, privés de toute cohérence rationnelle. C'est une spatialisation du non-sens: les bâtiments comme les institutions humaines sont privés d'unité. Cela reflète également la modernité urbaine éclatée, où l'habitat, comme les relations sociales, perdent leur fonction et leur continuité. Le ballast (les pierres servant à stabiliser la voie ferrée) renforce la matérialité, l'ancrage physique de ce travail. Pourtant, cette matérialité se perd dans une logique de non-sens. La phrase se conclut par un constat désabusé: le travail n'a aucune finalité, si ce n'est sa propre répétition. Elle met en relief la vanité de l'action humaine dans un monde absurde. Mais chez Vian, ce n'est pas seulement tragique: c'est aussi une satire de l'organisation sociale et bureaucratique, qui produit des efforts absurdes, des chantiers inutiles, des règles vides de sens.

C'est là où Vian se plaît à jouer avec les attentes du lecteur, tout en insérant des réflexions profondes sur le sens de la vie, la fatalité des actions humaines et les structures sociales. Dans un sens, la construction de chemin de fer pourrait aussi être vue comme une critique des grandes entreprises, des projets collectifs imposés sans véritable questionnement

sur leur utilité ou leur impact réel. Le chemin de fer, tout comme d'autres grandes constructions humaines, peut être interprété comme une manière de faire quelque chose pour occuper l'espace, donner l'impression d'un progrès, même s'il est totalement inutile ou inadapté au contexte: dans ce monde décalé, les personnages vivent des situations et des aventures qui semblent absurdes, mais qui révèlent aussi des aspects plus profonds de la condition humaine. Le type imaginaire devient un terrain d'expérimentations où les contradictions sociales, personnelles et philosophiques peuvent se manifester sans contrainte;

«*Les rails, posés depuis des jours, étaient démontés chaque soir pour être replacés le lendemain au même endroit*» (Vian, 1956, p. 232). Cette scène est invraisemblable, mais elle n'est pas décrite dans un registre réaliste. Cette image souligne le non-sens du progrès, une critique du travail aliéné et répétitif, en pure perte, dans un style surréaliste. L'action décrite est circulaire, dénuée de sens pratique. Ce décalage produit un effet comique, mais aussi une perturbation du lecteur qui sent que la logique ordinaire du monde ne fonctionne plus. Le chantier ferroviaire dans *L'Automne à Pékin* est une sorte d'utopie ratée: une œuvre humaine qui devrait incarner l'ordre, la rationalité, la construction d'un avenir. Cette phrase met en scène une absurdité volontaire, qui condense la critique vianesque de la rationalité technocratique, du progrès illusoire et des tâches absurdes qui immobilisent l'homme. Le rail, censé ouvrir le monde, se fige dans une boucle ironique: image de la condition humaine répétitive et vaine, mais aussi de la capacité du langage littéraire à subvertir le réel.

Mais, comme souvent chez Vian, le projet collectif se décompose en absurdité: on construit

et déconstruit sans finalité, comme si toute utopie était vouée à l'échec. Dans l'utopie classique de Thomas More, le travail est rationnellement organisé, il sert l'harmonie et le bien-être commun. Ici, au contraire, les rails ne conduisent nulle part et leur construction est annulée chaque jour. On a donc l'image d'un projet collectif absurde et circulaire, qui s'auto-annule. On peut lire ce passage comme une figure mythologique: le rail démonté et remonté rappelle Sisyphe qui pousse éternellement son rocher. Mais contrairement à Camus, où Sisyphe trouve une forme de dignité, ici la répétition est décrite avec une ironie grinçante. Cette scène raille les utopies rationalistes et technicistes. Le rail, symbole d'un progrès collectif, devient le signe d'un non-progrès absurde, une anti-utopie où l'organisation sociale se réduit à la répétition inutile. Vian détourne l'imaginaire utopique pour en montrer la fragilité: lorsque le sens est perdu, l'utopie bascule dans le comique absurde et la critique politique.

L'utopie s'inverse en contre-utopie : on met en place une organisation collective qui ne produit aucun progrès. Rapidement, le projet se délite. La ligne de chemin de fer n'a pas de direction, les moyens techniques sont inutiles et le chantier devient le symbole d'un progrès sans finalité, vidé de sens. On ne construit rien d'autre qu'un simulacre de travail. Les personnages sont englués dans des mécanismes absurdes. Angle, innocent et lumineux, est tué accidentellement, dans une indifférence glacée. Tous ces éléments composent une dystopie moderne, non pas totalitaire comme chez Orwell dans *1984*, mais incohérente, vide, déshumanisée. Ce monde n'est pas violent par intention, mais par absurdité systémique. Ainsi, l'utopie initiale glisse lentement vers un monde étouffant, grotesque, où la vie perd tout sens.

Sous l'humour noir et le burlesque, le roman porte aussi une vision profondément pessimiste de la condition humaine. Le chantier tourne au drame: morts, amours impossibles et isolement des individus. Le personnage d'Angel incarne le rêveur désabusé, dont les tentatives de relation ou de compréhension du monde échouent systématiquement. Anne, la femme qu'il aime, meurt brutalement dans un accident insensé, illustrant la gratuité de la souffrance; Vian semble dire que la vie humaine est soumise à des lois absurdes, où ni la raison ni la passion ne permettent d'échapper au néant. Même la langue poétique ne suffit pas à consoler les personnages. Mais Vian ne sombre pas dans le désespoir total. Par l'humour, l'imagination, le décalage, il propose une forme de résistance artistique. Rire de l'absurde, le mettre en scène avec éclat, devient une manière de survivre à l'absurdité du réel.

«L'Automne à Pékin pourrait bien devenir un des classiques d'une littérature qui, après avoir épuisé avec un mouvement uniformément accéléré toutes les nuances du sinistre, du romantisme au naturalisme, du socialisme au mysticisme, constate tout à coup qu'elle échoue dans le désert d'Exopotamie; une littérature où il est enfin permis de rire» (Arnaud, 1993, p. 25).

Le chemin de fer, dès le XIX^e siècle, est devenu un symbole du progrès, de la modernité et de la conquête des espaces. Dans la littérature, il représente souvent la promesse d'un avenir meilleur, d'une société rationnelle et harmonieuse. Dans *L'Automne à Pékin*, Vian

détourne cette image: le chemin de fer est construit dans un désert, ne mène nulle part, et illustre une utopie à la fois absurde et poétique. Le chemin de fer illustre à la fois la promesse du progrès et son échec. «*Le chemin de fer se construisait dans le sable, à perte de vue, sans gare, sans voyageurs, et sans destination*» (Vian, 1956, p. 217). Cette tension entre utopie ratée et utopie poétique rapproche Vian des mouvements modernistes et absurdes, et préfigure la critique contemporaine des promesses techniques et politiques, où l'imaginaire reste le dernier espace de liberté. Le chemin de fer n'est pas isolé: il entre en résonance avec d'autres motifs spatiaux et techniques qui renvoient à l'utopie et à sa subversion. La littérature fantastique et absurde, notamment chez Boris Vian, crée des espaces où la logique du réel est suspendue. Le chemin de fer d'Exopotamie, qui "n'allait nulle part", illustre ce principe: il montre la valeur d'un monde. Ce chemin de fer symbolise un espace de liberté absolue, où les contraintes rationnelles (destination, utilité, logique pratique) sont abolies. Cela correspond à une forme d'utopie dynamique; ce n'est pas un lieu fixe ou fermé, mais une expérience ouverte où le voyage lui-même importe plus que l'objectif. Vian transforme ainsi un élément banal (un train) en instrument poétique et critique, illustrant sa conception de l'utopie comme liberté totale et jeu avec la réalité. Le chemin de fer du désert d'Exopotamie rejoint cette logique : l'utopie est un espace de création et de liberté, non une destination finale. Cette phrase résume parfaitement l'absurdité de l'entreprise. L'utopie vianesque est dynamique et éphémère: elle se construit dans l'expérience et l'imaginaire du lecteur. L'absence de destination devient une métaphore de l'utopie:

un horizon désiré, jamais fixe ni atteint, toujours inventé. L'expérience du chemin de fer illustre l'utopie comme libération de la créativité et de l'imagination, en opposition à la rigidité du monde réel.

Deux visions du monde entre idéal et absurde

Thomas More s'inscrit pleinement dans l'humanisme Renaissance. Dans un contexte marqué par la découverte du Nouveau Monde et par la critique des structures sociales et religieuses de l'Angleterre, *Utopia* met en scène un dialogue fictif qui décrit une île gouvernée par des lois équitables et une organisation rationnelle. «*Ils n'ont pas besoin de lois nombreuses, car la raison guide leurs actions, et la justice est simple et naturelle*» (More, 2001, p. 68).

Ce récit, qui emprunte à la fois au conte de voyage et à la satire, est d'abord un miroir critique: derrière la fiction se lit une dénonciation des enclosures, de l'appauvrissement du peuple, des abus du clergé et de la corruption politique. Mais il ne se limite pas à la critique; il propose un modèle normatif. L'utopie moreenne se fonde sur une confiance dans la raison: la société idéale supprime la propriété privée, répartit équitablement le travail, équilibre les besoins de la communauté et favorise l'éducation. Ainsi, chez More, la fiction prend une fonction essentiellement philosophique et politique: elle ne se contente pas de divertir ou d'émouvoir, mais cherche à orienter la cité vers une réforme possible. Elle traduit la foi humaniste en la perfectibilité de l'homme par les institutions rationnelles. L'œuvre inaugure un genre, l'utopie, dont la fonction est de critiquer les défauts du monde réel en proposant un modèle idéal. Thomas More, imagine une société parfaite pour penser

la réforme du réel. La fiction est ici sérieuse et programmatique: elle propose un idéal vers lequel tendre, dans la confiance humaniste envers la raison et la perfectibilité de l'homme. «*Nul n'est oisif, car chacun contribue au bien de la société et trouve dans ce travail un moyen de vivre dignement*» (More, 2001, p. 96). Le but de More n'est pas de présenter un projet de réforme politique réelle, mais plutôt de montrer les limites d'un changement raisonnable et surtout les dangers liés au désir de changement radical. Karl Kautsky, l'un des grands noms des études utopiques, partage l'avis selon lequel More est sérieux et écrit *Utopia* comme une tentative de proposer des réformes à la société. Il affirme que More «*a écrit son Utopia en latin et a dissimulé ses pensées sous le vêtement de la satire, qui, à vrai dire, lui permettait une plus grande liberté dans l'expression de ses opinions*» (Kautsky, 1979, p. 246).

À l'opposé de ce rationalisme humaniste, Boris Vian, écrivain du XX^e siècle, évolue dans un contexte marqué par l'horreur de la guerre, la montée des idéologies totalitaires et l'aliénation bureaucratique. «*Les trains n'arriveront jamais, mais il faut des rails pour les attendre*» (Vian, 1956, p. 271). Loin de proposer un modèle d'organisation sociale, ses romans mettent en scène des mondes absurdes où tout système collectif se défait. La fiction vianesque subvertit donc les codes de l'utopie: au lieu d'un projet de société cohérent, elle produit des images poétiques, des néologismes, des situations absurdes qui mettent en évidence la dérision des systèmes et l'importance de l'imagination poétique.

Contrairement à More, Vian ne cherche pas à construire un ordre, mais à libérer l'homme de l'illusion qu'un tel ordre puisse exister. «*Le progrès, pensait Amadis, c'est de travailler*

beaucoup pour n'arriver à rien.» (Vian, 1956, p. 271) Vian, après deux guerres mondiales et dans un climat existentialiste, déconstruit l'idée même de projet utopique. Le roman joue avec l'humour, la fantaisie et le non-sens: la fiction n'est plus un modèle, mais un miroir ironique de la vacuité moderne. Ici, la fiction exprime la crise de sens: bureaucratie, guerre, solitude humaine, échec des relations amoureuses. «*Ce n'était pas un chemin de fer, c'était une occupation*» (Vian, 1956, p. 215).

More propose une réforme rationnelle: «*Le bonheur d'un peuple consiste non pas dans l'abondance des richesses, mais dans la bonne organisation et la sagesse des institutions*» (More, 2001, p. 141). Vian exprime un constat désabusé: «*On n'allait jamais partir, mais on avait déjà construit la gare*» (Vian, 1956, p. 321). Mais dans les deux cas, la fiction sert à penser autrement le réel. More croit en la possibilité d'un monde meilleur; Vian montre que toute organisation tourne au dérisoire. L'un construit, l'autre déconstruit. More écrit à l'aube des Temps modernes, dans l'élan de l'humanisme; Vian écrit après les désastres du XX^e siècle, où l'idéal semble brisé. Qu'elle propose un idéal (More) ou qu'elle révèle le vide (Vian), elle reste un outil de connaissance, de réflexion et de liberté. *Utopia* de Thomas More et *L'Automne à Pékin* de Boris Vian apparaissent comme deux pôles opposés de la fonction critique de la fiction. More croit au pouvoir de l'imagination pour construire un modèle social rationnel et juste; Vian, au contraire, transforme la fiction en espace de dérision et d'absurde, révélant les impasses et la vacuité du monde moderne. Pourtant, tous deux démontrent que la fiction n'est jamais un simple divertissement: elle est un outil de lucidité,

permettant tantôt de rêver un monde meilleur, tantôt d'affronter l'impossible.

Thomas More invente Utopia, une île parfaite où règnent égalité et justice. Sa fiction a pour but de critique sociale et politique, en proposant un modèle idéal. Boris Vian publie *L'Automne à Pékin*, où Exopotamie est un désert absurde et impraticable. «*On posait des traverses sur le sable, comme on met des idées sur le vide*» (Vian, 1956, p. 301). L'île est géométriquement ordonnée, avec égalité, travail partagé, justice et absence de propriété privée. La fiction sert comme un outil constructif, proposant un modèle concret pour améliorer la société. Il est capable de créer un monde juste par la raison. Chez Vian, l'homme est un être perdu, incapable de donner un sens rationnel à son existence. More propose un idéal réalisable, Vian montre que l'idéal est impossible.

Les deux œuvres dénoncent l'injustice et le désordre du réel, mais l'une cherche à le corriger, l'autre à le révéler. Les deux fictions utilisent l'imaginaire pour réfléchir sur la société et la condition humaine, mais avec des finalités différentes: réformer ou déstabiliser. L'utopie de Thomas More et l'anti-utopie de Boris Vian offrent deux réponses opposées au problème des inégalités et des désordres du monde. More construit un modèle idéal et rationnel, croyant encore en la perfectibilité humaine; Vian déploie un univers absurde et poétique, montrant l'impossibilité de tout équilibre. Dans les deux cas, la fiction reste un miroir critique du réel, qu'elle invite à transformer ou à contempler dans son absurdité.

L'utopie utilise l'imagination pour explorer des possibles sociaux: on peut concevoir des sociétés sans injustice, sans pauvreté, ou avec des formes de gouvernement radicalement différentes. Si l'on veut comparer Thomas More

(*Utopia*) et Boris Vian (*L'Automne à Pékin*), il faut remarquer que tous deux créent, dans une forme à la fois fictive et philosophique, des espaces qui apparaissent comme des «utopies» ou des «dystopies», mais dont la visée et la méthode diffèrent profondément. Chez Vian, l'imaginaire est libérateur et ironique; ses mondes fictifs servent à interroger la réalité et à dévoiler son absurdité. «*Il ne s'agissait pas de voyager, mais de poser des rails.*» (Vian, 1956, p. 210). Tous les deux montrent que «la réalité» peut être pensée autrement. Ils mobilisent l'utopie comme une expérience de pensée: More pour affirmer la possibilité de la justice, Vian pour révéler l'impossibilité de celle-ci dans le monde moderne. Si More est le fondateur de la tradition de "l'utopie classique", qui décrit une société meilleure fondée sur la rationalité, Vian transforme l'utopie classique en anti-utopie (dystopiques: pays imaginaires oppressifs ou cauchemardesques), mettant en lumière l'absurde de la condition humaine et la vacuité des grands projets. La confrontation entre More et Vian révèle un déplacement majeur dans la fonction de la fiction. D'abord, leur vision de l'homme diverge profondément: More croit en la perfectibilité de l'homme par la discipline collective et l'organisation sociale, tandis que Vian insiste sur l'irréductible liberté et vulnérabilité de l'individu, sauvé non par des lois mais par l'amour, la musique ou la rêverie. Ensuite, leur conception de la vérité s'oppose: More propose une vérité normative, un idéal rationnel qui transcende la réalité; Vian propose une vérité existentielle, qui épouse la contingence, l'absurde et le ressenti singulier. Enfin, leur usage de la fiction illustre deux traditions philosophiques différentes. More s'inscrit dans la filiation platonicienne et aristotélicienne: la fiction sert de prolongement

à la philosophie politique et à la recherche du meilleur régime. «*Ils discutent de leurs croyances avec tolérance, laissant à chacun la liberté de suivre sa conscience.*» (More, 2001, p. 16). Vian, en revanche, se rapproche de l'existentialisme de Sartre et de Camus, mais aussi de la poétique de Bachelard: la fiction devient un lieu d'expérimentation, de rêverie, de transfiguration du réel. Dans la grande histoire des mondes imaginaires, Utopia illustre la confiance des lumières dans la possibilité d'un idéal, tandis que Exopotamie incarne la désillusion moderne, où l'utopie se retourne en dérision. Chez More, l'utopie est un projet collectif; chez Vian, c'est un mirage poétique ou une protestation ironique contre le monde. Cependant, les deux œuvres partagent une ambition commune: penser autrement le réel, interroger les normes et les institutions à travers la fiction

Conclusion

Dans cette recherche, nous avons tenté d'examiner deux univers différents issus de deux auteurs distincts: Thomas More, créateur du terme utopie et de l'ouvrage du même nom, qui imagine avec optimisme un monde idéal et propice à la vie et Vian, un écrivain dont l'œuvre révèle le pessimisme et l'incapacité de l'homme à construire un monde véritablement idéal. La comparaison entre Thomas More et Boris Vian met en lumière deux conceptions radicalement différentes de la fiction. Pour l'humaniste de la Renaissance, elle est l'outil d'un projet rationnel, politique et collectif, destiné à améliorer la société par l'organisation. Pour l'écrivain du XXe siècle, elle est l'espace d'une expérience poétique et existentielle, qui déconstruit les illusions de l'utopie rationnelle et affirme la valeur subversive de l'imagination.

Ainsi, d'un projet de réforme sociale à une célébration de l'absurde et de la liberté poétique, la fiction montre son extraordinaire plasticité: elle peut être à la fois miroir du réel et espace d'émancipation, instrument de la raison ou célébration de l'imaginaire. On pourrait prolonger cette réflexion en évoquant les dystopies modernes comme Vian, héritent de More tout en révélant les dangers d'un rationalisme totalitaire. Là où l'humaniste anglais proposait un modèle ordonné, socialement juste, Boris Vian détruit toute logique et montre l'impossibilité même d'un tel idéal dans un monde absurde. Pour cela, nous verrons si More utilise la fiction pour bâtir un modèle social, Vian la détourne en parodie de toute utopie moderne.

En étudiant et en comparant deux œuvres de chacun des deux auteurs, et en analysant les éléments utopiques qu'elles contiennent, nous en arrivons à la conclusion que Thomas More et Boris Vian partagent le même point de départ, le refus du monde tel qu'il est, mais divergent profondément dans leur finalité. L'un croit encore en la raison réformatrice, l'autre n'a foi qu'en la fantaisie libératrice. De l'île d'Utopie au désert de Pékin, l'utopie passe du rêve d'un ordre parfait à la célébration de l'imperfection humaine : elle cesse d'être un modèle pour devenir une poétique de la liberté.

Bibliographie

- Arnaud, N. (1993). "Humour? Pataphysique? Rigolade?" in Vian, Queneau, Prévert, *Trois fous du langage*. Presses universitaires de Nancy, (19), 19-36. <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2021.19.20>
- Augé, M. (1992). *Non-Lieu*. Seuil.

- Barimani, N., Ghaemmaghami, A. S., et Abkeh, A. (2024). La quête de soi et la réconciliation avec la nature dans *Voyage à Rodrigues* de Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Revue des Études de la langue Française*, 16(30), 71-84. <http://dx.doi.org/10.22108/relf.2025.143220.1244>
- Berman, T. (2017). *The Wonderful World of Tam Tam Books: Autumn in Peking* by Boris Vian". Tam Tam Books.
- Eco, U. (1969). *L'Œuvre ouverte*. Seuil.
- Goosens, D. (1977). "A propos de *L'Automne à Pékin*: le désert, les cailloux et les lions", in Boris Vian: Colloque de Cerisy. *Union générale d'éditions*, 6(11), 10-32. <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/vian1TM77.html>
- Kautsky, K. (1979). *Thomas More and his Utopia*. Russel and Russel.
- Logan, G. M. (1983). *The Meaning of More's "Utopia"*. Princeton: Princeton University Press. <https://www.cetaps.com/arus-usa/>
- More, T. (2001). *Utopia*, (C. H. Miller, Trad.). New Haven.
- Ouaknin, M. A. (2008). *Mystères de la Bible*. Assouline.
- Rancière, J. (2017). *Les Bords de la fiction*. Seuil.
- Servier, J. (1979). *L'utopie*, coll. «*Que sais-je?*». P.U.F.
- Shokrani, Gh., et Heydary, M. (2020). Voyages vers l'infini: Exil et Altérité, un nouvel apprentissage de soi (Analyse anthropologique de l'œuvre lecléziennien). *Revue des Études de la Langue Française*, 12(22), 35-46. <http://dx.doi.org/10.22108/relf.2020.123222.1108>
- Vian, B. (1956). *L'Automne à Pékin*. Minuit.
- White, T. (1978). Festivitas, Utilitas, et Opes: The Concluding Irony and Philosophical Purpose of Thomas More's 'Utopia. *A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 7(10), 135-150. <https://doi.org/10.2307/4048432>

