Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

17 | 2019

Mutations des légitimités dans les productions
culturelles contemporaines

Le Voyage aux Ruines de Paris : un *topos* érudit, fantaisiste et satirique dans la fiction d'anticipation aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles

Marianne Roussier

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/belphegor/1953>

DOI: 10.4000/belphegor.1953

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Marianne Roussier, "Le Voyage aux Ruines de Paris : un *topos* érudit, fantaisiste et satirique dans la fiction d'anticipation aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles", *Belphegor* [Online], 17 | 2019, Online since 16 April 2019, connection on 25 August 2021. URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/1953> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/belphegor.1953>

This text was automatically generated on 25 August 2021.

Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le Voyage aux Ruines de Paris : un topos érudit, fantaisiste et satirique dans la fiction d'anticipation aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles

Marianne Roussier

- 1 En 1871 Malvina Blanchecotte note sur ses *Tablettes d'une Femme pendant la Commune* : « Les ruines de Paris ! Quelle attraction ! Songez donc ! Ces deux mots-là : Paris détruit, s'accordent si mal ensemble ! »¹ Ce propos cible ironiquement l'attitude des nombreux curieux qui viennent voir les restes des bâtiments parisiens incendiés et détruits pendant la semaine sanglante, comme on vient voir un spectacle sensationnel, une « attraction ». Même si les lieux parisiens attaqués ne sont pas nécessairement des monuments de premier plan, leur agression reste perçue comme un attentat sacrilège contre un absolu patrimonial. « Paris détruit » : un oxymore qui résume ce choc improbable entre barbarie et civilisation, ce jamais-vu qui attire les touristes.
- 2 Mais si on accorde leur poids aux mots, quand Madame Blanchecotte évoque Paris ruiné ou, comme elle le formule, les « ruines de Paris », l'expression est choisie pour suggérer d'autres images. Alors que la capitale, tout au long du XIX^{ème} siècle, est livrée au « marteau brutal du vandale insouciant »² sous les espèces de l'éternel chantier haussmannien, puis des destructions de 1871, puis de la menace chronique des chantiers successifs de la modernité, les esprits nostalgiques s'inventent un antidote poétique : les ruines de Paris. Dans le siècle précédent les inventions *a capriccio* des védutistes jouent déjà avec l'idée de mêler les motifs de ruines antiques à des décors urbains contemporains. Canaletto, Guardi, Bellotto, diffractent en d'innombrables scènes rêvées la vision d'une Venise ruinée parsemée de vestiges romains, qui inspire plus tard à Hubert Robert sa « Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre ruinée » (Figures 1 et 2).

Fig. 1 : Francesco Guardi-Caprice avec les Ruines d'un Arc, vers 1760, Ball Stat University Art Museum

Fig. 2 : Hubert Robert, Vue imaginaire de la grande Galerie du Louvre ruinée, 1796, Musée du Louvre

- 3 A cette école vénitienne, après la semaine sanglante du printemps 1871, peintres et photographes fabriquent à leur tour un Paris ruiné (Figures 3 et 4). Manipulant le matériau offert par les bâtiments parisiens réellement et récemment dégradés, ils travaillent la composition, le cadrage ou la lumière, à la recherche d'un résultat qui semblerait devoir plus à la patine du temps qu'à la violence des hommes³, à l'image du caprice architectural créé quelques décennies plus tôt par Victor Hugo dans son ode « A l'Arc de Triomphe »⁴, plusieurs fois illustrée (Figure 5). C'est ainsi que circule au long du siècle une méditation paradoxale sur une ville perçue comme disparue dans son actualité triomphante. Le monument parisien ruiné y fait largement sens : à la fois

débris et achèvement, fantôme et corps glorieux, il attriste en désignant l'absence, mais il offre aussi une forme de présence consolatrice et sublime. La ruine anticipée et fantasmée nourrit ainsi le sentiment de la perte mais aussi le souci de la gloire, l'orgueil autant que la mélancolie.

Fig. 3 : Jules Andrieu, Désastres de la Guerre, Hôtel de Ville, Galerie des Fêtes, vers 1870, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

Fig. 4 : Louis-Ernest Meissonnier, Ruines du château des Tuileries, 1871, Musée d'Orsay

Fig. 5 : Riou, À l'Arc de Triomphe, illustration pour la nouvelle édition des œuvres complètes de Victor Hugo, Paris, Hetzel, 1880

- 4 Toutefois Paris se projette encore en « capitale des ruines », sur un autre écran imaginaire : celui de la fiction romanesque. On peut identifier en effet, – plusieurs l'ont

déjà fait avant moi⁵ - dans le champ du roman, du roman dit d'anticipation en particulier, une sorte de « moment » des « ruines de Paris ». Un moment durable qui précède, escorte et prolonge l'événement de 1871, dans une entreprise de fictionnalisation reprise de main en main, fondée sur des motifs narratifs présentant de troublantes ressemblances. Le coup d'envoi est donné en 1855 par Alexandre Dumas quand il publie dans « Le Mousquetaire » une causerie intitulée : *Ah ! Qu'on est fier d'être Français !*, qui ne passe pas inaperçue, et l'inspiration sera relayée d'un auteur à l'autre jusqu'en 1924 avec *La Vénus d'Asnières* d'André Reuzé. Entre les deux pas moins de onze⁶ (pour ce que j'ai pu mettre au jour, mais peut-être en existe-t-il encore d'autres) variantes fictionnelles s'établissent autour d'un scénario de base qu'on pourrait résumer ainsi : dans un futur lointain : l'an 3000 environ (Figure 6), la ville de Paris n'est plus qu'un site archéologique, revenu -à des degrés divers- à un quasi état de nature, mais présentant des vestiges reconnaissables : architecturaux (plus ou moins conservés), mais aussi paysagers et/ou géographiques tels que le lit de la Seine, ses îles, la colline de Montmartre ... Cette transformation de la capitale française en site ruiné est imputée à une catastrophe - d'origine tantôt naturelle : glaciation, montée des eaux, tantôt humaine : percements démesurés du métro, attentat fomenté par les socialistes, tantôt non identifiée- et qui reste toujours hors-champ car elle est donnée en général pour très ancienne : au XX^{ème} siècle par exemple, par rapport à la date où les vestiges de Paris sont retrouvés. La mémoire de ce lieu s'est transmise dans les âges futurs, ce qui autorise la description du site par le texte. Certains s'arrêtent là : un auteur comme Léo Claretie se borne à décrire les ruines, un autre texte court, celui de André Muller, publié dans « La Vie parisienne », mime la littérature à usage des touristes et rassemble des informations historiques et géographiques sur « l'ancienne capitale de la France ». Les textes les plus aboutis enrichissent ces données avec une matière proprement romanesque : un espace/temps clivé entre deux mondes, l'ancien au nord, le nouveau, au sud ; une action permettant de circuler de l'un à l'autre : le voyage d'exploration ; des personnages confrontés à l'ailleurs et à l'autre : les explorateurs, invariablement venus de l'hémisphère sud, en aérostat, confrontés aux « naturels » parisiens qui survivent dans les ruines. Telles sont les grandes lignes de l'intrigue tissée par des auteurs comme Méry, Alfred Bonnardot, Alfred Franklin, Emile Haraucourt, Octave Béliard, Henriot, André Reuzé. Tous s'approprient successivement l'idée lancée par Alexandre Dumas : « supposons qu'un vol de savants australiens s'abatte dans 4000 ans autour des ruines de la colonne triomphale de 1805 » et Dumas d'imaginer la perplexité de ces savants devant le mauvais latin de l'inscription de la colonne Vendôme⁷.

Fig. 6 : Henriot, couverture illustrée de Paris en l'An 3000, texte et dessins de Henriot, Paris, Henri Laurens, 1912

- 5 Une tension s'annonce déjà, entre d'une part le recours à un principe de projection dans le futur - un futur lointain-, suggérant une volonté de rupture, et inscrivant par là ces récits dans le « genre » du roman d'anticipation, et d'autre part l'aveu partout perceptible d'un attachement au connu et au continu. Cet attachement se révèle dans la place accordée au passé et à l'esthétique des ruines, mais aussi dans le goût manifeste pour un régime d'écriture « citationnel », qui affectionne les références, le second degré parodique, et d'une manière générale l'emprunt, entrant par là en dialogue avec le passé mais affichant aussi la connivence immédiate de ces récits avec l'environnement contemporain de leur production.
- 6 Examinons d'abord la connivence « de l'intérieur », même s'il est toujours difficile de mesurer le degré de conscience que peuvent avoir les auteurs d'écrire à l'intérieur d'un genre, il est certain qu'un air de famille réunit leurs textes, et il ne s'agit pas seulement de reprise de lieux communs narratifs ou de modalités de scénario, mais d'une posture « ludique » commune.
- 7 Enjambant largement le siècle, une sorte de partie multi-joueurs se poursuit, entre des contributeurs successifs étagés sur plusieurs générations. Les réseaux facilitent le jeu : les liens d'amitié, les compagnonnages professionnels encouragent emprunts et variations sur les mêmes motifs. Des dynasties d'auteurs satiriques, collaborant au *Charivari* notamment, comme Joseph Méry (né en 1797), Pierre Véron (né en 1833), Henri Maigrot dit Henriot (né en 1857) –les deux derniers en ayant été directeurs-, ont pu se souffler des idées. Autre exemple de contamination : ce qui a pu se jouer entre Alexandre Dumas, Joseph Méry, et leurs « disciples ». Au départ c'est un dialogue entre Dumas et Méry, qui fait fonds sur un goût commun pour l'épigraphie. Dumas a le premier l'idée de railler le latin macaronique de la colonne Vendôme en imaginant les

contresens des explorateurs du futur : dans la longue chronique *Ah qu'on est fier etc.* l'évocation des explorateurs eux-mêmes n'occupe que deux lignes et semble proposer l'argument d'une nouvelle à écrire. Quelques années plus tard, la proposition se développe dans *Les Ruines de Paris*, nouvelle de quinze pages signée de Joseph Méry qui, tout en applaudissant Dumas, comme en témoigne la lettre qu'il lui adressera dans le « Monte-Cristo » de juin 1857⁸ -, lui emprunte son idée et la perfectionne : des explorateurs venus d'Alger et passionnés d'épigraphie viennent faire la tournée des monuments de Paris comportant des inscriptions : la Colonne Vendôme mais aussi la Madeleine ou la fontaine de Jean Goujon. Ils proposent alors un florilège de traductions hasardeuses aux effets comiques garantis. Dans ce délire à deux entre Dumas et Méry s'invite un amoureux du vieux Paris : Alfred Bonnardot, né en 1808, qui fait paraître dans « l'Abeille impériale », journal bonapartiste dont Joseph Méry est également contributeur⁹, sa nouvelle : *Archéopolis* (1856). Deux décennies plus tard Alfred Franklin, né en 1830, bibliothécaire de la Mazarine, également historien de Paris, également contributeur de « l'Abeille impériale », propose aux lecteurs de « nouvelles » *Ruines de Paris* (en 1875 puis en 1908). S'il est certain que Dumas a inspiré Méry, - la lettre ouverte du « Monte-Cristo », résout le procès en paternité en faveur de Dumas -, il est plus difficile de savoir si c'est la chronique pionnière, ou la nouvelle qui s'en démarque, qui est la source des deux textes suivants. Les deux Alfred proposent en effet, avec 17 ans d'écart (1859-1875) deux versions rivales améliorées de l'argument inventé par Dumas et complété par Méry. Quoiqu'il en soit, dans les quatre textes on retrouve le même recours malicieux à la vraie-fausse erreur d'interprétation appelant l'expertise complice du lecteur lui-même. On retrouve plus tard le même goût pour l'inscription-rébus, pour l'objet ou le monument-devinette, chez Henriot (qui en 1912 revendique la filiation avec Alexandre Dumas) ou chez André Reuzé (1924), qui suivent tous deux la même règle : défier le lecteur en testant ses connaissances.

- 8 Par ailleurs la circulation des textes et le jeu d'influences qu'elle autorise sont rendus complexes, voire insaisissables, par les pratiques éditoriales de l'époque : principe « multi-supports » généralisé, rééditions assidues au fil des années, droit d'auteur encore imprécis. La préface écrite par Alfred Franklin pour l'édition de 1908 de son roman *Les Ruines de Paris* fournit un témoignage éclairant sur cette complexité. L'auteur y explique que ses *Ruines de Paris* ont voyagé dans le temps mais aussi dans l'espace éditorial disponible : d'abord une édition anonyme, puis une autre avec nom d'auteur en 1875, ensuite une réédition en périodique dans « la Mosaïque » en 1879, à son insu précise-t-il, enfin une réédition imprimée en 1908 chez Flammarion. Mais surtout Franklin rapporte le détail apparemment anodin de la recension de son roman dans « le petit Niçois » en 1904 : recension tardive, mais qui a probablement engendré une descendance littéraire puisque, si l'on en croit le journaliste du « petit Niçois », c'est par ce biais que le roman de Franklin (1875) a inspiré la courte nouvelle de Haraucourt *Cinq Mille Ans ou la Traversée de Paris*, publiée justement en 1904 dans « le Journal ». A juste titre, Franklin fait remarquer que la parenté des deux textes reste éloignée : celui de Edmond Haraucourt, en 1904, délaisse totalement les devinettes érudites pour jouer surtout avec le principe de l'exotisme à rebours, en centrant son histoire sur la figure ironique de la Montmartroise vivant à l'état de nature sur les rives ensauvagées de la Seine. Mais cette sauvageonne parisienne a pu très bien inspirer à son tour la Vénus d'Asnières de Reuzé vingt ans plus tard.
- 9 Le corpus peut donc s'observer comme un ensemble de textes inscrits dans une continuité générique : un cycle, ou mieux, une collection unifiée par la circulation de

motifs que les auteurs se passent et se repassent, par une pratique de l'intertextualité et un goût de la mystification parfois érudite. Nos auteurs se livrent à une sorte de jeu du furet littéraire et savant.

- 10 Pour la majorité des textes du corpus, cette continuité s'adosse à l'adoption commune à de nombreux auteurs d'une posture désinvolte à l'égard de leur propre fiction : peut-être en hommage lointain aux *capricci* des védutistes, le scénario de la redécouverte de Paris en ruines se voit fréquemment qualifié, dans le texte d'escorte : sous-titres, titre général du volume ou encore préface de l'auteur, de « fantaisie », de « bagatelle », de « bluette », de « boutade », ou encore d'« histoire charivarique »¹⁰.
- 11 Insignifiante affichée donc, d'un texte proposé comme un exercice amusant sans conséquence, sorte de jeu des erreurs dont le but est de donner un aperçu loufoque du Paris contemporain en le délocalisant dans un futur où il serait devenu un site ouvert à une investigation archéologique hasardeuse. Dans le fil de l'intertextualité, depuis le décryptage malicieux de l'inscription en mauvais latin de la Colonne par Dumas, on voit s'installer une surenchère jubilatoire. Les explorateurs, ignorants comme les personnages de Queneau, confrontés à des vestiges sans contexte, abîmés, illisibles, confondent à qui mieux mieux non seulement la Madeleine et le Panthéon, mais l'Obélisque avec l'épine dorsale d'une baleine, pendant que les statues de Paris changent d'identité au gré de l'imagination et des idées toutes faites des apprentis archéologues : on prend Jeanne d'Arc pour Minerve, ou Louis XIV pour l'empereur Adrien. On cherche des explications à l'absence de bras de la Vénus de Milo, Napoléon rebaptisé Néapolion est un général d'Auguste, le Louvre et l'Institut échangent leurs places sur les rives de la Seine, et Rome n'est plus dans Rome puisqu'elle est désormais, selon les héros d'Henriot, à Paris. Il arrive souvent que l'attention se focalise burlesquement sur les objets les plus triviaux qui sont perçus à tort comme des merveilles, dans un contraste aux effets comiques garantis. Un vestige insignifiant est ainsi revêtu d'une grandeur empruntée qui lui sied mal : le cachet d'une bouteille de vin est pris pour une médaille militaire (« vin en ballon » se transforme en *vincit in bello*), l'acronyme S.G.D.G gravé sur une canule à lavement conduit les archéologues aveugles à la prendre –évidemment– pour une lunette d'astronome. Ailleurs les savants s'extasient sur des fossiles de *Canis canichus* et de *Lepus civeticus*, et la transposition burlesque vire à la gaudriole appuyée dans *La Vénus d'Asnières* quand les personnages ayant découvert une maison close et ses bidets qui font l'objet d'interminables conjectures, veulent absolument y voir une respectable maison d'éducation pour fillettes de la bonne société.
- 12 Ces erreurs accumulées, plus elles sont déplorables d'un point de vue scientifique, plus elles sont absolument réjouissantes et évidemment bouffonnes pour le lecteur, qui se retrouve en position d'expert, amené à corriger lui-même les conjectures absurdes des pseudo-archéologues. Le récit fournit en effet assez d'indices, d'une manière ou d'une autre, pour qu'on puisse rétablir la vérité, et, une fois le test réussi, s'auto-féliciter *in petto* tout en souriant de la fatuité des savants. Ainsi le texte en tendant ses devinettes au lecteur le fait entrer à son tour dans le jeu, et établit une complicité plaisante, par-dessus la tête des personnages, entre un auteur connaisseur de Paris et un lecteur supposé plus ou moins tel, ce qui conduit à s'interroger sur l'enjeu exact de ces fictions. Alors même qu'il y a projection dans le futur, souvent annoncée dans le titre : *Les Ruines de Paris en 4875* (Alfred Franklin), *Paris depuis ses origines jusqu'à l'AN 3000* (Léo Claretie), *Cinq Mille Ans* (Edmond Haraucourt, l'action se passe en 6983), *Paris en l'An 3000*

(Henriot), *Ci-gît Lutèce, extrait du guide Joanne de l'année 3014* (André Muller), retrouve-t-on cet élan annoncé vers l'avenir dans les textes qui s'ensuivent ? Se donnent-ils bien pour but d'imaginer le temps d'après, selon le projet du roman d'anticipation ? Ou poursuivent-ils d'autres enjeux, liés à une concurrence entre le futur et les autres dimensions du temps humain : le passé, et le présent, au sein de ces fictions ?

- 13 La question peut s'éclairer à la lumière des catégories de la littérature viatique. En effet depuis la mémoire de l'épopée napoléonienne convoquée par Dumas, jusqu'à l'actualité de la croisière noire d'André Citroën parodiée malicieusement¹¹ par André Reuzé dans *la Vénus d'Asnières*, aux deux bouts de la série, toutes nos fictions se placent sous le signe du voyage. Expédition scientifique à travers le Hoggar et le Tchad en « auto-limaces », depuis l'Océanie en « aérotram », en *steam-table* au-dessus de la Méditerranée, en « navire volant » depuis le Pôle sud : tels sont ces voyages d'aventures et de découvertes du « futur », d'inspiration vernienne. Mais d'autres visages du voyage sont encore identifiables ici : voyage de retour aux origines enfouies, d'inspiration romantique, ou encore voyage à dimension philosophique inspiré des Lumières : le voyage aux ruines de Paris fait coexister ces trois modèles, en intéressant à la fois l'avenir, le passé et le présent.
- 14 Dans le roman conjectural, on conjecture souvent sur l'avenir des grandes capitales. Bien des auteurs, au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, imaginent Paris au futur, ou Londres, ou New York.
- 15 En général deux variantes de scénario sont possibles :
- 16 -la ville est vivante : la fiction plonge le lecteur dans un Paris animé à une échéance assez proche du temps de l'écriture : ainsi procèdent de grands noms de l'anticipation au XIX^{ème} siècle, comme Jules Verne dans *Paris au XX^{ème} siècle* ou Albert Robida dans *La Vie électrique*.
- 17 -la ville est détruite et son site est revenu à l'état de nature. Le scénario est post-apocalyptique, combiné avec le principe du voyage temporel : le narrateur affronte anxieusement la disparition de son monde, bascule dans le monde d'après – qui peut être utopique, dystopique, ou évoluer de l'un à l'autre-, et y découvre un inconnu radicalement séparé de l'espace/temps de départ. L'ancien monde est détruit, et le plus souvent la seule mémoire qui demeure est celle du paysage : l'action se déroule dans des espaces agrestes, symboliquement souvent sur les bords du fleuve. Ainsi les rives de la Seine forment le cadre du *Règne du Bonheur* d'Alexandre Arnoux¹², celles de la Tamise celui de *Londres engloutie* de Richard Jefferies¹³, ou de *La Machine à explorer le Temps* de George Wells¹⁴.
- 18 Or, le scénario du voyage aux ruines de Paris est différent, car il est compliqué par un montage temporel particulier. Sur le site d'amateurs « Destination Armageddon »¹⁵ une bonne partie des romans du corpus se retrouve sous la rubrique « archéologie du futur ». C'est une manière d'exprimer un paradoxe : l'archéologie est une science du passé, mais ici la voici penchée sur des vestiges futurs d'un actuel présent. Des archéologues de l'an 3000 ou 4000 viennent décrypter les ruines de Paris.
- 19 Ces visiteurs eux-mêmes peuvent bénéficier d'un habillage futuriste : ressortissants de la civilisation de l'avenir située dans un hémisphère sud de fantaisie, ils utilisent une logistique inspirée par l'aérostation : aéronef, aérotram, navire volant, *steam-table*, dûment décrite et souvent illustrée (Figure 7), leur pays est visité parfois par des « autochtones » parisiens tentés par le voyage dont, une fois sur place, le point de vue

ingénu met en valeur tout un laboratoire de formes et de fonctionnements techniques, scientifiques et politiques souvent réjouissants, plus rarement inquiétants : l'Alger de 3884 avec son « phalanstère atlasien » (Méry), le Tombouctou de 2924 (Reuzé), le Pol-Sud-Ville de l'an 3000 (Henriot), capitales utopiques « où l'on ne connaissait ni les guerres, ni les impôts, ni les grèves de chemin de fer »¹⁶. Le plus souvent il n'y a rien d'orwellien dans ces aimables corrections du réel¹⁷.

Fig. 7 : Henriot, illustration pour Paris en l'An 3000, Paris, Henri Laurens ,1912

- 20 Le futur vivant est donc délocalisé sous des latitudes exotiques. Quant aux ruines anticipées de Paris, redécouvertes en l'an 3000, elles appartiennent à un futur mort : un site archéologique, dominé par des vestiges reconnaissables de monuments, rendu plus ou moins à la nature, apparemment désert, même s'il est souvent secrètement peuplé. Mais en l'absence de distorsion temporelle (y compris dans les textes postérieurs à 1895 et à *la Machine...*) le voyage aux ruines de Paris, simple voyage spatial, enthousiasme ou touche les explorateurs sans leur inspirer de terreur ou de désespoir : ce monde détruit n'est pas le leur, ils peuvent le redécouvrir sereinement comme un trésor oublié¹⁸. Pour cette raison l'inscription de ces romans dans le modèle post-apocalyptique ne paraît pas tout à fait convaincante¹⁹.
- 21 La fascination pour l'avenir et pour le progrès, comme la peur de l'apocalypse future semblent donc également absentes de nos fictions. Elles s'intéressent bien davantage au passé, comme le manifestent la part prise par l'épigraphie et par l'histoire de Paris dans de nombreux textes, la mise en scène appuyée des monuments, le discours lyrique et mémoriel tenu par certains personnages. Et ce Paris éternel et pieusement conservé entre lui-même dans un jeu de cache-cache avec la capitale contemporaine par le biais d'allusions malicieuses au présent.
- 22 Dans sa préface du *Paris-Guide*²⁰, Victor Hugo imagine Paris en capitale du futur et de l'Europe. « *Vision majestueuse* »²¹ : Paris, après Jérusalem, Athènes, Rome,

Constantinople, Venise, anabase de l'esprit vers la lumière, à quoi les explorateurs du futur répondent par leur propre voyage qu'on peut lire à la fois comme une odyssée et comme une catabase. Ils reviennent eux, du futur vers le passé, du nouveau monde vers celui des origines, un monde plongé dans les ténèbres de l'oubli mais qu'ils vont reconnaître en descendant dans ses ruines et sa poussière. Les ruines de Paris sont en effet souvent l'objectif préétabli et déjà identifié du voyage, le site ruiné est un lieu de mémoire de l'ancien monde, très lacunaire, mais où les aventuriers se rendent comme en pèlerinage et qu'ils vont identifier. La catastrophe de la destruction de Paris étant un fait très ancien dont la violence s'est effacée, les ruines peuvent être tout à fait authentiques, car le temps de la fiction a pu disposer de plusieurs milliers d'années pour patiner les monuments. Tout cela alimente la nostalgie et ses deux pôles : la mélancolie et la gloire. Paris, cité défunte, est aussi, une cité mémorable, inoubliable dans ses traces mêmes qu'on recueille avec vénération. La fiction s'aligne alors sur l'horizon du récit de voyage romantique. Les personnages arrivés « *en vue des ruines de Paris* »²² se trouvent en fait exactement dans la position du voyageur devant les ruines de Palmyre ou de Jérusalem, ainsi que le suggère déjà Dumas : « *supposons qu'un jour les monuments de Paris seront couchés sur la poussière de son peuple, comme sont couchés sur la poussière des Chaldéens et des Arabes ceux de Babylone et de Palmyre* »²³. Alfred Franklin fait ainsi surgir les ruines de Paris aux yeux de ses navigateurs fraîchement débarqués sur les rives de l'Europe : « *C'était bien Paris, nul de nous n'en douta ; ces ruines grandioses étaient bien le tombeau de la reine du vieux monde. Sa tête orgueilleuse plane encore au-dessus de ces espaces désolés. Dans une vallée, dont nos yeux pouvaient à peine embrasser l'étendue, se dressaient pêle-mêle des dômes, des colonnes, des portiques, des flèches élancées, des combles immenses, des frontons, des statues, des chapiteaux, des crêtes, des corniches ...nous restâmes longtemps pensifs, absorbés dans une contemplation muette* »²⁴. On reconnaît la partition favorite du voyageur contemplant des ruines, avec ses accents stoïciens éveillés par le spectacle de la grandeur déchue et de l'orgueil châtié, et leurs harmoniques affectives : émotion du retour aux origines, mélancolie de la perte, admiration des débris qui sont des merveilles, effroi devant le vertige des siècles, qu'on peut retrouver dans les orchestrations d'Alfred Bonnardot et d'Octave Béliard.

- 23 Dans un tel scénario, même si tout semble chronologiquement relever d'une projection dans le futur, la dimension temporelle véritablement privilégiée est bien le passé. C'est le passé qui est en jeu dans l'usage moral et affectif des ruines établi par les explorateurs. C'est aussi sur le passé que s'appuie alors l'auteur dans son usage littéraire.
- 24 Héritière d'influences nombreuses, l'écriture multiplie les coups de rétroviseur et les coups de chapeau en utilisant les ressources d'une intertextualité large. Les références à des modèles littéraires ou savants prennent des formes variées. Elles peuvent être indirectes : réécriture, développement d'une suggestion, ou directes : référence à l'auteur, à l'œuvre, citation du texte. Elles peuvent aussi être respectueuses ou malicieuses. Ainsi la prose poétique de Léo Claretie dans « Les Ruines de Paris », chapitre central de *Après Nous* (1886) est un tissu de références assumées. Il commence par paraphraser²⁵ les visions de Hugo dans l'Ode à l'Arc de Triomphe, puis il passe aux citations littérales : les remarques de Chateaubriand sur les ruines « *d'une ordonnance plus magique que le monument frais et entier* » dans le *Génie du Christianisme* précèdent cinq strophes en alexandrins reprises du poème de Victor Hugo. Plus loin on trouve encore un emprunt déclaré à Volney, un autre, en contrebande, à Baudelaire : « Paris n'est plus » avant de conclure sur une ultime strophe de Hugo. Octave Béliard, dans *Une*

Expédition polaire aux Ruines de Paris (1911), rend au poète un hommage plus inventif. Victor Hugo est l'Homère des explorateurs. Si leur expédition se veut scientifique, motivée (en 1911) par une sorte de complexe de Victor Bérard (dont les voyages en 1902 et 1912 sont contemporains de l'écriture du roman), s'ils partent, écrit Béliard, « à la découverte de Paris comme jadis Schliemann était parti à la découverte de Troie », ils sont surtout nourris de la lecture de *Notre-Dame de Paris*, de *La Légende des Siècles* et de « fragments » conservés d'autres œuvres du poète, qui réapparaît à tous les détours de leurs aventures. Bien entendu les premiers monuments qu'ils identifient sont « deux tours jumelles » (Figure 8) et un « rectangle colossal mi-enfoui », complété par « un grand chandelier de fer encotonné comme les ifs de Noël » : triangle qui rappelle le « triangle sublime » de l'ode (qui devait se trouver parmi les « fragments » conservés du poète) : « Il ne restera plus dans l'immense campagne/ Pour toute pyramide et pour tout Panthéon/Que deux tours de granit faites par Charlemagne/Et qu'un pilier d'airain fait par Napoléon/Toi, tu complèteras le triangle sublime ». ²⁶ C'est très proche à ceci près que la colonne Vendôme cède sa place à la Tour Eiffel.

Fig. 8 : Illustration pour Octave Béliard, *Une Expédition polaire aux Ruines de Paris*, Lectures pour Tous, Paris, 1911

- 25 Pour d'autres auteurs les références seront « truquées » dans le but d'obtenir des effets burlesques : Alfred Franklin, Alfred Bonnardot, Joseph Méry, plus tard André Reuzé, se font les spécialistes du trompe-l'œil académique, du second degré plus ou moins érudit, voire du canular scientifique.
- 26 Joseph Méry complète son texte avec des notes de fin d'ouvrage qui sont chargées de corriger les erreurs de ses épigraphistes/archéologues de l'an 3000. Le lecteur a donc en quelque sorte la solution des devinettes culturelles à la dernière page. Mais d'autres auteurs (Bonnardot, Henriot) légitiment l'erreur avec la caution d'un appareil documentaire inventé de toutes pièces et intégré dans le texte : extraits de pseudo-annales historiques, livres d'histoire ancienne, document d'époque cités par les

personnages. Alfred Franklin joue aussi avec des notes infra-paginales générant de faux effets de réel. Ses personnages de savants citent leurs sources avec méthode : « Victorugo » encore mais aussi « Max du Camp », « Richelet », « Louis Vlan » dont les « fragments » sont recueillis dans le « Recueil général des Historiens français », ou encore le géographe « Malte-Vrun ». Ces sources pseudo-sérieuses nous apprennent par exemple que la France a été gouvernée jadis par une femme nommée République qu'on surnommait la Pucelle d'Orléans (Franklin), ou encore, que Marseille était le port de Paris-Port-de-Mer sur l'Océan, abrité des vents du Nord par une montagne qu'on appelait la Canebrière (Henriot).

- 27 André Reuzé choisit d'ouvrir chaque chapitre en plaçant en épigraphe une citation d'un grand écrivain : Virgile, Ronsard, Racine, Mme de Staël ... dont l'influence s'exerce ironiquement sur le chapitre qui la suit. Ainsi le chapitre qui s'ouvre sur un extrait du *Voyage de Bougainville* : un fragment du portrait du vieillard tahitien, rejoue sur un mode comique la scène des adieux du vieillard, réincarné sous les traits d'un personnage. De même la citation de Virgile permet de décalquer l'intrigue sentimentale du roman sur les amours de Didon et Enée.
- 28 En définitive, peu importe que la référence soit littérale ou libre, sérieuse ou comique, elle agit dans tous les cas comme une marque de fabrique littéraire, inscrivant le texte dans la filiation de la littérature légitime. L'entreprise de l'écriture comme celle du voyage sont ainsi travaillées par un même désir de mémoire.
- 29 Cette dimension du *nostos* s'inscrit aussi dans l'iconographie, quand il y en a une. L'Arc de Triomphe a les faveurs de l'image, dans les textes « hugolâtres » de Léo Claretie et Octave Béliard. Ces images montrent la nature à l'œuvre : la végétation, l'eau, les glaces, métamorphosent les formes et procurent un sentiment d'étrangeté (Figures 9 et 10). En même temps, le dessin s'attache à ce que les ruines soient reconnaissables : c'est le monument creusé, ajouré, recouvert ou obscurci mais toujours familier.

Fig. 9 : Vignette pour Léo Claretie, Paris depuis ses Origines jusqu'à l'An 3000, Charavay frères, Paris, 1886

Fig. 10 : Illustration pour Octave Béliard, Une Expédition polaire aux Ruines de Paris, Lectures pour Tous, Paris, 1911

- 30 Aucune illustration toutefois ne vient proposer la scène canonique et crépusculaire du dernier homme en vue des ruines de Paris, alors même que le texte la suggère parfois. Ce voyageur tombant sous le charme des ruines, cette scène qu'imagine déjà Diderot : « *Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus* » dans le « Salon » de 1767 à propos d'Hubert Robert, il faut aller les chercher ailleurs : une illustration repérée dans le roman de Camille Flammarion *La Fin du Monde*²⁷, et la gravure hors-texte de Gustave Doré qui clôture *London, a Pilgrimage*²⁸, un tableau littéraire et iconographique de la capitale anglaise, fruit de la collaboration de Doré avec le journaliste William Blanchard Jerrold : on voit dans ce dernier dessin, réalisé peu après le printemps 1871 un visiteur de Nouvelle-Zélande contempler les ruines fantasmées de la cathédrale Saint Paul (Figure 11). Ellipse iconographique significative, qui confirme que l'enjeu essentiel ici n'est pas la conscience anticipée des ténèbres futures. En effet la rêverie sur « le passé du futur », même si elle peut être proposée par moments au lecteur, est contrariée par le décalage des temporalités qui dissocie le temps de l'histoire de celui de sa lecture, ou le temps des personnages de celui du lecteur. Car aux yeux du lecteur, ce passé parisien qui ressurgit sous forme de vestiges n'est rien d'autre que son propre présent. S'il peut, comme on vient de le voir, s'identifier aux personnages et les charger d'exprimer une nostalgie que lui-même, et l'auteur, éprouvent par anticipation pour des ruines projetées, ce mouvement, cette sorte de mémoire de l'avenir, bute nécessairement sur la connaissance qu'il a d'une actualité à laquelle le texte renvoie constamment.

Fig. 11 : Gustave Doré, illustration pour William Blanchard Jerrold, *London a Pilgrimage*, Grant, Londres, 1872

- 31 La capitale des ruines est ainsi la capitale des ridicules contemporains, dans des fictions aussi imprégnées des Lumières que nourries de *nostos* romantique. A l'image du voyage philosophique, la redécouverte de Paris cherche dans l'ailleurs géographique et temporel un moyen d'exprimer une relation à l'ici et au maintenant, dans son ambiguïté. Et ladite « archéologie du futur », du point de vue du lecteur, n'est en réalité ni future ni vraiment archéologique/passée, puisque ce qu'elle découvre dans la poussière des ruines ce sont les objets du quotidien, les vestiges des édifices, la forme des paysages d'un Paris contemporain²⁹.
- 32 Pierre Véron, directeur du *Charivari*, conclut ainsi sa « nouvelle » *le Déluge à Paris* : « dans tous les déluges et tous les cataclysmes une seule chose surnagera toujours sans le secours d'aucune arche de Noé, et cette chose, c'est le ridicule »³⁰. Selon un mécanisme éprouvé, la vision étonnée/erronée de l'archéologue étranger tend un miroir moqueur à la société à laquelle la fiction s'adresse : l'ailleurs temporel (le passé du futur), comme l'ailleurs géographique, ramène en réalité à l'ici et maintenant, au même, au connu. Ici pas de Lunaires ou de minuscules, pas de petits hommes ou de peuple singe devenu maître de l'homme blanc, mais des « Parisiens » ironiques, primitifs d'allure et naïfs de langage, dont l'existence précaire au sein des ruines se découvre au cours des investigations, aux yeux des explorateurs qui se demandent comme on a pu être Parisien. Le principe du monde renversé fonctionne : le lecteur parisien du second Empire, des années 1900 ou de l'entre-deux guerres, comme jadis le lecteur de Montesquieu, possède sur ces Persans du futur la supériorité de l'initié sur l'ignorant, qui rend possible un constant décalage humoristique. Il identifie sans peine ses contemporains travestis sous les peaux de bêtes des « naturels » revenus à un mode vie tribal qui hantent les parages de l'antique Paris. Ainsi dans la nouvelle « Cinq Mille Ans » d'Edmond Haraucourt les pêcheurs de sardines parlent un sabir primitif. Alfred Franklin inspiré par La Bruyère³¹ évoque « la tribu établie sur les bords de la Séquane », si attachée à sa liberté et à son territoire. Octave Béliard met aussi en scène un peuple sauvage réfugié dans les souterrains du métro. André Reuzé offre le spécimen le plus réussi de ces « indigènes » à rebours : sa « Vénus d'Asnières » rencontrée par les voyageurs dans les ruines de Paris, et qui leur servira de guide, est à la fois une paysanne de Molière et une farouche amazone gauloise. Enfant de la nature normande, dont la franchise étonne et le langage

détonne plus encore, elle renvoie une image décalée et haute en couleurs de l'élégance sophistiquée, arrogante, et notoire, des Parisiennes.

- 33 Sous la poussière des ruines, c'est aussi l'actualité que le lecteur retrouve à tout moment, sur un mode bouffon, ou pour mieux dire « charivarique », dans une forme romanesque contaminée par la proximité de la petite presse qui est souvent l'environnement naturel de nos fictions : un air du temps acide, qui vitriole tout ce qu'il représente, par le traitement ironique ou farcesque et le constant second degré. On repère les sujets dominants de chaque époque : ainsi la critique des utopies sociales : en 1871 Ty s'en prend aux socialistes – ils ont fait sauter Paris-, il fait figurer parmi les ruines celles de la maison de Monsieur Thiers, (démontée par les Communards), Henriot fait de même en 1912 encore. La manie des grands travaux fait aussi les frais de la satire : André Muller dans « *Ci-gît Lutèce* » (juillet 1914) s'en prend à la construction du métro : les ruines de Paris sont le résultat du percement anarchique de multiples tunnels dans le sous-sol de Paris par les « Métroglodytes ». La Tour Eiffel, icône de l'art moderne mais aussi stigmate d'un modernisme haï, fait souvent l'objet d'un règlement de comptes. On remarque que l'image s'en empare en général pour la malmener : Muller (1912) et surtout Robida la montrent effondrée (Figure 12). Dans le parc à thème des ruines de Paris (Warnod) la Dame de fer apparaît défigurée, la tête tordue. Elle peut aussi être humiliée et réduite à l'ombre d'elle-même : dans l'ouvrage de Henriot illustré par lui-même il ne reste de la tour qu'un fragment boulonné inidentifiable –au moins dans un premier temps- pris pour le soc d'une charrue. A l'image il la présente aussi comme un document de format réduit : un croquis rapide sur une affiche commentée par l'expert improvisé du moment : l'autochtone décongelé d'Asnières, qui ne s'intéresse qu'à la station de télégraphie sans fil. On remarque aussi sa quasi-disparition de l'image dans *Une Exploration polaire...* On aura pu remarquer aussi qu'en lui-même le schéma narratif suivi par notre cycle romanesque s'appuie sur un renversement géopolitique : l'axe Nord-Sud est inversé, avec différentes variantes, et le centre de la civilisation se déplace au sud : dans une colonie (Alger, Tombouctou, Nouméa) ou dans des lieux plus fantaisistes comme l'Antarctique. À travers *la Vénus d'Asnières* d'André Reuzé l'aventure coloniale fait à l'évidence les frais de la satire. Dans une réécriture systématique de la géographie et de l'histoire, le récit accouche du monde à l'envers : dans le passé du monde futur, au XXIII^{ème} siècle environ, les Pères noirs évangélisent les steppes russes et libèrent les esclaves blancs, dont l'infortune fait pleurer dans les chaumières grâce à un touchant roman pour la jeunesse : *l'Isba de l'Oncle Ivan*. Tout cela se passe bien avant que les explorateurs de Tombouctou en route pour Paris, en franchissant l'oued Rhône ne retrouvent sur ses rives les ruines du Palais des marabouts catholiques d'Avignon. Etc. Il est frappant de constater que dans ce roman, comme dans les précédents, et en dépit d'un grand sens de l'humour, la dimension critique reste faible. La nouvelle civilisation étant une caricature de l'ancienne, elle lui emboîte le pas, elle repose sur les mêmes modèles et les mêmes valeurs, elle a surtout les mêmes défauts³².

Fig. 12 : Robida, illustration pour André Muller, Ci-git Lutèce, extrait du guide Joanne de l'année 3014, La Vie parisienne, Paris, 1914

- 34 Mais la cible favorite de la satire reste la science. On décèle dans les textes une perception critique de cette dernière et une relative technophobie, ce qui amène à questionner la relation qu'ils entretiennent avec le roman de vulgarisation scientifique qui leur est contemporain, comme le récit vernien à partir de 1865.
- 35 Le motif narratif du voyage scientifique, de « l'expédition » met sur la sellette des disciplines comme la géographie, l'archéologie, la paléographie, accessoirement les sciences naturelles. Celles-ci sont incarnées par des savants de deux espèces : les hommes de terrain et les académiciens, personnages qui peuplent aussi la fiction vernienne. Dans nos textes la critique vise surtout le rapport scientifique au passé, perçu comme impossible, ce qui légitimerait d'emblée, pour Henriot, le choix de raconter plutôt l'avenir. C'est avec cette boutade qu'il inaugure son *Paris en l'An 3000* : « *Tout volume de mémoires, tout récit précis et exact de faits historiques est immédiatement suivi de nouveaux ouvrages non moins précis et non moins exacts qui démolissent comme château de cartes le savant échafaudage construit par l'auteur. L'impossibilité de savoir exactement ce qui fut amène l'historien sincère à ne plus fouiller les arcanes du passé, mais à essayer de lire dans les brumes de l'avenir* ». (p. 1).
- 36 Plus encore que l'évolution perpétuelle de l'état des connaissances, c'est l'illusion et le préjugé qui compromettent l'accès à la vérité historique. Les archéologues et épigraphes mis en scène sont attachés à un passé qu'ils ont pré-construit, ils interprètent les signes en fonction de leurs préjugés, ils ne trouvent dans les documents, les vestiges, les traces que ce qu'ils veulent y trouver, ils justifient leurs découvertes par des arguments fantaisistes. Ce sont des personnages qui peuvent faire écho de manière très contextuelle à des débats et des affaires contemporains de l'écriture, comme la mystification du faussaire Vrain-Lucas³³, ou les débats qui accompagnent les investigations des premiers grands sites archéologiques (Schliemann à Troie, Pompéi, ou encore les fouilles à Alésia ordonnées par Napoléon III). Ils peuvent

aussi figurer des doubles auto-parodiques des auteurs, dont plusieurs sont des historiens professionnels, le plus éminent étant Alfred Franklin. Ils sont peut-être enfin chargés, pour les textes les plus récents du corpus, de renvoyer parodiquement aux personnages de Jules Verne : on remarque ainsi le mimétisme de Reuzé, champion toute catégorie du second degré, à l'égard de *Cinq Semaines en Ballon*.

- 37 Les têtes de Turcs préférées restent les Académies et leurs membres, victimes d'un jeu de massacre dont le signal est lancé par Dumas, relayé par Alfred Bonnardot avec l'Académie des Bosselés d'Archéopolis, par Alfred Franklin, dont le « roman épistolaire » est en grande partie écrit par plusieurs Académiciens de Nouvelle-Calédonie, par Pierre Véron ou encore par Henriot : d'une histoire à l'autre c'est à peu près la même comédie des erreurs qui se rejoue : outre la pratique d'un latin de bas étage inintelligible pour la postérité, les manies et les impostures des savants se ressemblent : écrire des centaines de pages et prodiguer des discours fleuris interminables pour élucider une évidence ou énoncer des contre-vérités, fournir des interprétations erronées fondées sur des causalités bancales et des anachronismes, s'attribuer le mérite des découvertes des autres, et pour tout cela, recevoir les hommages de la terre entière et toucher de substantiels appointements.
- 38 En marge de cette vision globalement critique du rapport au passé, les textes sont ambigus sur le rapport à l'avenir et au progrès. En l'absence de grande passion pour l'avenir, à la différence de l'anticipation « sérieuse », le merveilleux scientifique est ici plutôt en retrait : les « inventions » sont peu nombreuses et occupent une place limitée surtout au transport : l'« aéronef » de Béliard, le « navire volant » de Henriot, « l'aérotram » de Edmond Haraucourt. Mais d'une manière plus diffuse, le travail des ingénieurs suscite plutôt la méfiance : le progrès déshumanise le monde par sa démesure et sa violence : par exemple on est parvenu à la paix universelle par l'épuisement de toutes les formes de guerre (Méry), on a détruit Paris en construisant des lignes de métro surdimensionnées (Muller), on veut détruire les ruines de Paris car elles corrompent la jeunesse en entretenant le souvenir délétère du passé (Warnod). Ces derniers exemples révèlent que finalement le principal reproche fait au progrès est qu'il participe largement à la méconnaissance du passé, ce qui délégitime son culte. Entre le passé et l'avenir, il faut choisir, semble-t-il, plutôt ... le passé. Si les explorateurs des ruines de Paris avaient réussi à envoyer un message dans une bouteille ce serait celui-là.
- 39 On l'aura compris, on chercherait en vain dans les ruines de Paris un accès vers un autre monde, qui est le passage obligé pour entrer en science-fiction. Ni monde perdu, ni monde parallèle ouvert par le voyage dans la quatrième dimension : les amateurs d'archéologie du futur ne le sont pas de ces expériences de lâcher-prise sensoriel et rationnel. Seuls demeurent le recours à l'anticipation à long terme, et la rupture de la catastrophe, comme des commodités narratives. Tels quels, ils illustrent parfaitement le jugement de Serge Lehman sur les auteurs de romans scientifiques français accrochés à leur légitimité littéraire, selon lui enfermés « à l'intérieur d'une forme définie à l'avance et perçue comme eux comme inaltérable : le roman bourgeois ». Permanence formelle déplorée que Lehman résume dans un raccourci imagé, emprunté à Daniel Drode : « Nous sommes entrés, confiants, dans la chronomachine, et quand on se retourne qui est aux commandes ? : horreur, c'est Vaugelas »³⁴. Mais pour les Dumas-Méry-Franklin-Béliard et autres compères, permanence formelle assumée car c'est elle qui cimente et harmonise la collection de leurs récits, à travers ses multiples avatars,

rêveries ruïniques mises en abyme, tourbillon des références et des réécritures, vertiges du second degré, et peut-être convient-il de s'en réjouir, car c'est ainsi qu'elle nous autorise un voyage dans l'hypermonde le plus intéressant qui soit : celui de la littérature.

NOTES

1. Augustine-Malvina Blanchecotte, *Tablettes d'une Femme pendant la Commune*, Librairie académique Didier et Cie, Paris, 1872. Réédition aux éditions du Lérot, Paris, 1996, p. 259.
2. Alfred Delvau, *Paris qui s'en va et Paris qui vient*, Alfred Cadart, Paris, 1860.
3. Je renvoie aux travaux d'Eric Fournier : « Paris en Ruines », *IMAGO*, 2008, et « La Photographie des Ruines de Paris en 1871 ou les Faux Semblants de l'Image », *Revue d'Histoire du XIX^{ème} siècle*, <http://rh19.revues.org>, consulté le 2 /01/2019, et de Jean-Pierre Arthus-Bertrand, « Les deux Paris : les Représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle », *Epoques*, 2001).
4. Victor Hugo, « À l'Arc de Triomphe », nouvelle édition des œuvres complètes, tome XIV, *Les Voix intérieures*, IV, Hetzel, Paris, 1880, p.10.
5. Marc Madouraud reconstitue une grande partie du corpus (sans le texte de Dumas toutefois) dans « Paris capitale des Ruines », *Recto-Verso*, n° 49, Bruxelles, 1994. Le corpus est également perçu comme tel et évoqué sur le site des passionnés d'anticipation scientifique « Sur l'autre face du Monde », <http://www.merveilleuxscientifique.fr>, consulté le 2/01/2019. On peut citer aussi la contribution de Jean-Baptiste Fressoz « Eugène Huzar et l'invention du catastrophisme technologique », *Romantisme* n° 150, 4^{ème} trimestre 2010, ainsi que la communication de Matthias Hausmann : « Les Ruines de Paris, une forme particulière de littérature d'anticipation » actes du colloque *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, organisé par Sarah Mombert, 22/23 janvier 2009, à paraître au printemps 2019 dans les Cahiers de la MSHE Ledoux, « Archives de l'imaginaire social », Presses universitaires de Franche-Comté.
6. Le corpus se compose des œuvres suivantes : Alexandre Dumas, « Ah ! qu'on est fier d'être Français », *Le Mousquetaire*, 7 et 8 mai 1855, disponible sur le site <https://alexandredumas.org>, consulté le 2 /01/2019, ; Alfred Bonnardot, « Archéopolis », *L'Abeille impériale*, 1855, repris dans *Fantaisies multicolores*, Castel, Paris, 1859 ; Joseph Méry, *Les Ruines de Paris*, Arnaud de Vresse, Paris, 1856 ; Pierre Véron, *Le Déluge à Paris*, dans *Les Marionnettes de Paris*, Édouard Dentu, Paris, 1861 ; TY, « Une ville ressuscitée, Pompéi ou Paris », *La Vie parisienne*, 1872, illustré ; Alfred Franklin, *Les Ruines de Paris en 4875*, Léon Wilhem, Paris, 1875 (ce texte connaît plusieurs rééditions sous différents titres jusqu'en 1908) ; Léo Claretie, *Paris depuis ses origines jusqu'à l'An 3000*, Charavay frères, Paris, 1886 (le dernier chapitre est intitulé « Les Ruines de Paris ») ; Edmond Haraucourt, « Cinq mille ans ou la Traversée de Paris », *Le Journal*, 22 septembre 1904 ; Octave Béliard, « Une Expédition polaire aux Ruines de Paris », *Lectures pour Tous*, 1911, illustré ; Henriot, *Paris en l'An 3000*, Henri Laurens, Paris, 1912, illustré par l'auteur ; André Muller, « Ci-gît Lutèce, extrait du guide Joanne de l'année 3014 », *La Vie parisienne*, 25 juillet 1914, illustrations de Robida ; André Warnod, « Détruisons les ruines de Paris », *Le Crapouillot*, numéro spécial Noël, décembre 1919, illustré ; André Reuzé, *La Vénus d'Asnières ou dans les Ruines de Paris*, Arthème Fayard, Paris, 1924.
7. « Ah ! Qu'on est fier d'être Français », op.cit.

8. « Une lettre de Joseph Méry », lettre ouverte publiée dans *Le Monte-Cristo* du 25 juin 1857, disponible sur le site <http://alexandredumas.org>, édition des journaux d'Alexandre Dumas sous la direction de Sarah Mombert, consulté le 2/01/2019.
9. D'après Eric Dussert, préface de la réédition de Alfred Franklin, *Les Ruines de Paris en 4908*, L'Arbre vengeur, Paris, 2008, p. 14.
10. Par exemple A. Bonnardot : *Fantaisies multicolores* ; Pierre Véron *Les Marionnettes de Paris*. Alfred Franklin dans sa préface aux *Ruines de Paris en 4908 ou Paris dans 3000 ans, fantaisie poétique* traite son texte de « boutade » puis de « modeste bluette » , (L'Arbre vengeur, Paris, 2008, p. 24).
11. Les « auto-limaces » sont des doubles humoristiques des « auto-chenilles ».
12. Alexandre Arnoux, *Le Règne du Bonheur*, Arthème Fayard, Paris, 1924.
13. Richard Jefferies, *After London or Wild England*, Cassell, Londres, 1885.
14. Herbert George Wells, "The Time Machine, an Invention", *The new Revue* », Londres, 1895.
15. <http://destination-armageddon.fr>, consulté le 2/01/2019
16. Henriot, *Paris en l'An 3000*, op.cit., p. 9
17. Exemple de note discordante toutefois : dans *Cinq Mille Ans* d'Haraucourt (qui serait donc inspiré du texte de Franklin), le Tahiti du futur est une ville qu'on devine tentaculaire par la comparaison avec Paris, qualifié de « petit village » de deux millions d'habitants aux maisons « basses » de huit à dix étages. Les Tahitiens sont « d'une élégance sobre, sèche et uniforme qui permettait à peine de distinguer les sexes », ils ont « les yeux cachés derrière des lunettes incolores ou teintées de gris verdâtre ». Mais en 1904, un an après la mort de Gauguin, alors que la Polynésie devient le laboratoire de la peinture primitiviste, ne s'agit-il pas d'un renversement humoristique sans véritable intention dystopique ?
18. Même quand c'est le cas, dans le roman d'Alfred Bonnardot, *Archéopolis*, par exemple, où le narrateur fait un voyage dans le temps par le biais d'un rêve, et possède donc une mémoire et une faculté de comparer, les péripéties et les réflexions qu'elles inspirent sont délibérément comiques. On est donc loin d'un point de vue tragique comme celui du personnage de *Planet of the Apes* (film de Franklin Schaeffner, 1968) lorsqu'il voit la statue de la Liberté engloutie dans le sable dans les derniers plans du film.
19. Jean-Baptiste Fressoz (dans « Eugène Huzar et l'Invention du catastrophisme technique », op.cit.) établit un lien entre la théorie catastrophiste de Eugène Huzar exposée dans son livre à succès *La Fin du Monde par la Science* paru en 1855 et ces romans, en lesquels il voit une sorte de postérité littéraire immédiate des idées de Huzar. La ruine fait désormais « rêver sur ce qui risque de ne plus être » affirme-t-il. Il faut remarquer toutefois qu'aucun de nos auteurs n'envisage l'existence d'un « risque » réel de ce genre dans l'histoire, ne fait l'hypothèse sérieuse d'une disparition future et totale de la Ville-lumière. Au contraire les fictions qu'ils échafaudent cherchent justement à accréditer l'idée de l'éternité de Paris révélée dans ses ruines mêmes.
20. Victor Hugo, préface du *Paris-Guide* édité pour l'exposition universelle, Librairie internationale Albert Lacroix, Paris, 1867.
21. Ibid., p. V
22. Alfred Franklin, *Les Ruines de Paris en 4875*, op.cit., p. 27
23. Alexandre Dumas « Ah ! Qu'on est fier d'être Français... », op.cit.
24. Alfred Franklin, op.cit., p. 36.
25. Comparer Hugo : « Quand cette rive où l'eau se brise aux ponts sonores/Sera rendue aux joncs murmurants et penchés » (« À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, IV, op.cit.), avec Claretie : « la Seine ... coule large et libre, frôlant les roseaux de ses rives » (op.cit.) . Ou encore Hugo : « Quand la Seine fuira de pierres obstruées/Usant quelque vieux dôme écroulé dans ses eaux » (op.cit.), avec Claretie : « usant dans son cours les vieilles pierres moussues coulées dans son lit » (op.cit.).
26. Victor Hugo « À l'Arc de Triomphe », op.cit.

27. Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, Ernest Flammarion, Paris, 1894 : il s'agit d'un texte aux intentions prophétiques écarté du corpus. En effet dans ce scénario « apocalyptique », Paris ruiné n'est pas le sujet du roman qui est centré sur une capitale vivante et menacée par la déviation d'une comète.

28. William Blanchard Jerrold, *London a Pilgrimage*, Grant, Londres, 1872, avec 180 illustrations de Gustave Doré.

29. On peut noter la permanence, à notre époque, de ce goût pour l'humour archéologique et le télescopage entre passé, futur et présent. En témoignent l'exposition itinérante intitulée « Futur antérieur, Trésors archéologiques du XXI^{ème} siècle après J-C » proposée par le musée romain de Lausanne, en 2006, qui montre des objets tels que nain de jardin ou arrosoir, vieillis, déformés, décontextualisés et réinterprétés avec fantaisie, ainsi que le recueil de nouvelles inspiré par l'exposition : « Ecrire au futur antérieur », proposé par des auteurs contemporains, qu'il faudrait confronter à leurs précurseurs. Catalogue de l'exposition dirigé par Laurent Flutsch, édition Infolio, Musée romain de Lausanne-Vidy, Suisse, 2006.

30. *Le Déluge à Paris*, dans *Les Marionnettes de Paris*, op.cit., p. 231.

31. *Les Ruines de Paris en 4908*, op.cit., p. 32-33.

32. On peut se reporter au travail d'Alain Musset « Science-fiction et sociétés post-coloniales : la revanche des Suds », Revue en ligne *Divergences 2*, n° 36, septembre 2013, disponible sur <http://www.divergences2.divergences.be>, consulté le 2/01/2019.

33. Ainsi que le fait remarquer Eric Dussert dans la préface à la réédition des *Ruines de Paris en 4908* d'Alfred Franklin en 2008. Vrain-Lucas était un faussaire auteur de différents faux manuscrits autographes – le plus célèbre étant une fausse lettre de Cléopâtre à César- qu'il parvint à faire passer pour authentiques aux yeux de l'académicien Michel Chasles. Alfred Franklin, *Les Ruines de Paris en 4908*, L'Arbre vengeur, Paris, 2008, p. 15.

34. Serge Lehman, préface à l'anthologie *Chasseurs de Chimères, l'Âge d'or de la Fiction française*, éditions Omnibus, Paris, 2006, p.12.

ABSTRACTS

On pourrait appeler « moment des ruines de Paris » le phénomène éditorial qui voit la publication entre 1855 et 1924 de récits de fiction de format variable, redevables à des auteurs d'inégale notoriété qui publient dans des conditions éditoriales très différentes, mais que réunit le recours à des intrigues très ressemblantes : dans un futur lointain la ville de Paris, à la suite d'une catastrophe qui reste hors-champ, est devenue un site archéologique que des explorateurs venus du futur vont redécouvrir. Ces œuvres d'imagination étagées sur plus d'un demi-siècle, de 1855 à 1924, réinvestissent un fonds imaginaire déjà largement construit et enrichi, saluant ici les ruines paysagères des peintres des Lumières, là les images esthétisantes des destructions de la Commune de Paris, et empruntent aussi à la littérature le modèle du voyage de découverte d'une cité perdue. Ainsi un cadre formel commun unifie ces récits de voyage aux ruines de Paris. Toutefois leur appartenance commune à un genre ou une catégorie littéraire qui serait celle du récit d'anticipation reste incertaine, désirée pourtant par le lecteur qui voudrait lire ces textes comme une collection unifiée par une même intention. La grande diversité des régimes d'écriture révèle la pression d'influences contradictoires. La petite presse, qui offre souvent un débouché éditorial, impose sa démarche satirique, par exemple à l'égard des prétentions de la science. Orientant l'écriture vers les pratiques citationnelles et ludiques, depuis la citation érudite jusqu'à

l'allusion cryptée à l'actualité, elle encourage les effets de connivence et de miroir avec l'époque, ce que fait aussi le modèle du voyage philosophique qui s'accorde bien avec la gaieté cynique de la satire, mais moins bien avec les accents méditatifs et nostalgiques du voyage romantique aux ruines des cités antiques, comme retour aux origines et expérience de la perte. L'unité se fait peut-être en définitive dans la manifestation commune d'un attachement à une vision essentialiste d'un Paris éternel conservé par ses ruines, de la part d'auteurs souvent érudits qui se soucient moins de s'aventurer dans l'avenir que de figer dans son marbre sublime le patrimoine bâti parisien, et pour qui la menace n'est pas tant l'apocalypse future que les aménagements urbains qui détruisent aussi bien que la guerre la forme de leur ville.

INDEX

Mots-clés: ruines, Paris, archéologie du futur, anticipation, littérature de voyage, petite presse, Alexandre Dumas, Joseph Méry, Léo Claretie, Edmond Haraucourt, Octave Béliard, Henriot, André Reuzé

AUTHOR

MARIANNE ROUSSIER

Marianne Roussier est agrégée de lettres et docteur en littérature. Auteur d'une thèse dirigée par Pierre Michel sur les éditions illustrées de *l'Histoire de la Révolution* de Michelet, elle a également publié un travail sur « Michelet, Hetzel et les Véroniques du peuple » dans le numéro 80 de la revue « Romantisme » consacré à l'édition populaire. Elle est chercheuse associée à l'UMR 5317 Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM) et enseigne en lycée à Paris.