

«Paysage avec ruines: le kitsch et le miroir», *La Mémoire en ruines*, Valérie- Angélique Deshoulières et Pascal Vacher dir., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 59-80.

PAYSAGES AVEC RUINES : LE KITSCH ET LE MIROIR

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

« Je ne pense à rien du tout, contrairement aux grandes pensées que l'on doit avoir devant les ruines. »

Flaubert, lettre d'Égypte (5 janvier 1850).

Une machine à produire du texte : ainsi pourrait-on définir la ruine « littéraire » au XIX^e siècle. Car la « méditation sur les ruines » fait partie de l'arsenal rhétorique classique hérité des Anciens ; la culture gréco-latine des humanités a érigé certains passages, en vers ou en prose, en modèles inlassablement offerts à l'admiration, à l'imitation, à la réécriture : le *Selectae*, et autres recueils de « Morceaux choisis » qui règnent sur les premières années de latin, évoquent ainsi Marius sur les ruines de Carthage ; Lucain préfigure dans la *Pharsale* la mélancolie romantique avec la figure méditative de César errant sur le site désert de Troie (« Etiam periere ruinae ») ; rien d'étonnant enfin à voir Chateaubriand réécrire, dans *Les Martyrs*, l'une des séquences les plus célèbres d'une lettre adressée à Cicéron par Sulpicius : « Son désespoir redoubla, quand nous traversâmes le golfe de Mégare. Devant nous était Égine, à droite le Pirée, à gauche Corinthe. Ces villes, jadis si florissantes, n'offraient que des monceaux de ruines. Les matelots mêmes parurent touchés par ce spectacle. La foule accourue sur le pont gardait le silence : chacun tenait son regard attaché à ces débris ; chacun en tirait peut-être secrètement une consolation dans ses maux, en songeant combien nos propres douleurs sont peu de chose, comparées à ces calamités qui frappent des nations entières, et qui avaient étendu sous nos pieds les cadavres de ces cités. »

Le motif de la ruine suffit ainsi à déclencher, de manière quasi automatique, un texte dont les innombrables exercices imposés par les humanités (narration et

discours en français et en latin¹, vers latins...) ont fixé à la fois les passages obligés et la stylistique de détail. Ce type de séquence est lié à une forme rhétorique (la description et ses avatars) et à une thématique de prédilection (réflexions historiques ou philosophiques sur le *tempus edax*) ; elle offre une infinie plasticité dans ses modulations et ses capacités d'adaptation : nul besoin de fidélité référentielle, même illusoire (c'était déjà le cas pour les textes-modèles de l'Antiquité, qui ne s'appuient sur aucune réalité historique tangible), le seul objet-ruine, fût-il purement textuel, suffisant à cristalliser tous les développements attendus : lyrisme du vide et de la désolation, méditation sur la fuite du temps, l'engloutissement des empires, la brièveté de la vie humaine.

Alors même que l'archéologie se définit comme discipline scientifique et se dote d'une méthode et d'une démarche spécifiques, ce regard nouveau sur les mondes anciens, s'il ébranle les imaginaires, se trouve immédiatement intégré à la rhétorique des ruines : Pompéi, « le rêve sous les ruines », trouve dès le début du siècle droit de cité dans les manuels de rhétorique, qui trouvent dans la fouille archéologique une exemplaire métaphore de la résurrection par la mémoire et le Verbe ; la sensibilité romantique et le goût des voyages en Orient, s'ils produisent une indéniable inflexion sur ce système d'écriture et de représentations², modulent et enrichissent plus qu'ils ne disloquent cet héritage rhétorique. Il est révélateur qu'en 1864 encore, un critique aussi peu « traditionaliste » que Jules Vallès évoque sans sourciller (et sans le remettre en cause) l'appareil oratoire indispensable à toute évocation sérieuse d'un paysage avec ruines : « Le souvenir d'un peuple mort, de sa grandeur et de sa chute, la vue des monuments écroulés, de ces champs, pleins de fumier maintenant, où passèrent des légions de héros, inspirait à l'écrivain des réflexions graves et hautes : il y avait là des pages qui faisaient penser. »³

Héritage, ou pétrification qui bloque toute « rencontre » authentique et engloutit toute véritable poésie des ruines sous sa propre prolifération textuelle ? La question se pose dès la première moitié du XIX^e siècle, alors que le tourisme naissant et le triomphe de la « parole bourgeoise » jettent un doute sur la possibilité même d'une voix originale arrachant l'ensemble ruine / discours au déjà-dit, déjà-écrit, au cercle de la parole vide qui dégrade la réécriture comme pratique culturelle en psittacisme obsessionnel.

LA RUINE : DE LA LOGORRHÉE À L'APHASIE.

Lieu de mémoire, le paysage avec ruines inscrit dans l'espace toute une épaisseur historique qui en fait un « lieu de discours » privilégié : le voyageur « encyclopédique » du Siècle des Lumières y trouve l'occasion d'une réflexion philosophique, l'herméneute romantique y voit à la fois un parcours de

¹ On peut citer comme exemple le manuel de Noël et Laplace, *Leçons françaises de littérature et de morale*, qui connut 41 éditions de 1804 à 1842. Cette anthologie comporte de nombreux morceaux choisis consacrés aux ruines, rangés (la chose est significative) dans les sections « Tableaux », « Descriptions », « Morale ».

² Sur l'herméneutique romantique des ruines, voir Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, « La ruine et la serre », José Corti, 1989.

³ Jules Vallès, « Les Livres nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 14 mars 1864 (éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, préface et notes de R. Bellet, 1975, p. 338).

déchiffrement et l'image de la quête spirituelle que représente le voyage pour un Moi qui se cherche et se construit dans l'errance. Les ruines offrent un idéal point de rencontre entre le sujet et l'Autre ; elles se donnent à lire à la fois comme une altérité pleine (historique et géographique, passé stratifié et étrangeté des civilisations englouties), un bloc d'histoire dont la matérialité toujours monumentale fascine, et comme un vide à combler, un manque à investir par l'imagination et le discours : « La ruine vaut, semble-t-il, à double titre : pour ce qu'elle contient, pour son énorme puissance de suggestion historique et fantasmagique ; mais aussi pour ce qu'elle élimine, parce qu'elle donne ainsi prise sur le passé. »⁴ L'auto-engendrement du texte naît ainsi de ce que la ruine donne à voir par l'absence — le « paysage avec aqueduc » (le motif, depuis Rousseau et le Pont du Gard, donne lieu à d'innombrables variations...) offre une métaphore très éclairante de cette puissance singulière (évocation par l'imagination / résurrection par l'écriture) que possède le vide, ou plus exactement le creux. Voici — un exemple parmi tant d'autres... — un aqueduc « déplacé », puisqu'il se découpe sur fond de campagne égyptienne (qu'il transforme instantanément en esquisse de campagne romaine, le « modèle classique » du paysage avec ruines depuis Chateaubriand...) : « Cette longue série d'arcades, se prolongeant au loin dans la campagne, produit toujours un effet heureux [...] L'aqueduc porte la rivière sur ses arches, dont le vide encadre les fuites bleues du paysage. Rien ne donne à l'horizon un aspect plus monumental. La campagne romaine en est la preuve. »⁵ L'édifice troué devient métaphore de la lecture rêveuse : « Dans les temples que les siècles n'ont point percés, les murs masquent une partie du paysage, et empêchent qu'on ne distingue les colonnades et les cintres de l'édifice ; mais quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que des masses isolées, entre lesquelles l'œil découvre au haut et au loin les astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. »⁶

L'arcade, figure architecturale du « trou de mémoire », creuse les « lignes de fuite » ouvertes sur le passé, ouvre l'horizontalité du paysage sur l'épaisseur de l'histoire. Ce pouvoir de suggestion est d'ailleurs aussi « automatique » que le discours qu'il engendre ; d'où l'organisation très concertée d'« effets de ruines », comme chez Nerval parcourant le Valois, terre de mémoire personnelle et historique : « Le pâtre des ruines principales forme les restes de l'ancienne abbaye [...]. Le cloître n'a laissé qu'une longue galerie d'ogives qui relie l'abbaye à un premier monument, où l'on distingue encore les colonnes byzantines taillées à l'époque de Charles le Gros, et engagées dans les lourdes murailles du seizième siècle. [...] « Il faut conseiller, dis-je, à votre dame de faire ouvrir seulement les arcs des ogives qu'on a remplis de maçonnerie, et alors la galerie se découpera sur les étangs, ce qui sera beaucoup plus gracieux »⁷. Le vide, qui ouvre sur « la rumeur des distances traversées », n'a pas seulement valeur métaphorique ; parfois, très concrètement, la modernité la plus prosaïque — la moins monumentale — se loge dans les béances du passé ; ainsi de l'Égypte, où tout un village moderne s'est établi sur le site de Louxor : « Les maisons sont sur, dans et

⁴ Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, Hachette université, 1993, p. 187.

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, La Boîte à Documents, 1990, p. 45.

⁶ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, passage cité par Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Droz, 1974, p. 171.

⁷ Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, « Angélique », GF, 1994, p. 153.

avec les ruines. Les maisons habitent parmi les chapiteaux des colonnes — les poules et les pigeons huchent, nichent dans les grosses feuilles de lotus, des murs en briques crues ou en limon forment la séparation d'une maison à une autre — les chiens courent sur les murs en aboyant — ainsi s'agit une petite vie dans les débris d'une grande. »⁸

La ruine brise donc l'horizontalité, l'effet de surface du paysage pour juxtaposer plusieurs plans spatio-temporels — la méditation naît de décalages, de rapprochements inattendus, d'encadrements dont l'incongruité renvoie à une harmonie supérieure, à la fois esthétique et « philosophique », que le discours est chargé de rétablir. On a donc là un exemplaire « lieu de passage » rhétorique, où la linéarité de la narration / description s'infléchit tout naturellement vers l'ordre du discours : « Cadre imaginaire, le monument permet d'organiser, de dramatiser, de fondre dans un ensemble les scènes qu'il a rendues possibles par son symbolisme. Le rapprochement accompli grâce à la superposition des temps peut ainsi prendre avec naturel et vraisemblance la forme de la méditation, ou du pèlerinage, ou du tête-à-tête avec un grand homme ou un grand personnage. Nous avons donc là un outil de premier ordre pour moduler le ton d'un style, le faire passer du narratif au lyrisme, du lyrisme au drame. »⁹ Cette instrumentalisation rhétorique du motif des ruines entraîne une conséquence paradoxale : non seulement c'est le manque (*vanitas vanitatum...*, etc.) qui produit le discours, mais celui-ci en vient non plus à reconstituer le passé (démarche archéologique qui réduirait instantanément la fascinante épaisseur temporelle que matérialise le monument-trace), mais à insister sur le « passage » dont la ruine porte témoignage. D'où un effacement du monument lui-même au profit de la prolifération du discours : le phénomène est perceptible dès la Renaissance, lorsque les poètes de la Pléiade prenaient les ruines (romaines en l'occurrence) comme prétexte, au mieux comme référence ou comme emblème, enclenchant la réflexion sur les grandeurs disparues¹⁰. Résultat : la ruine comme objet concret, architecture fragmentaire, disparaît du texte qui lui doit sa source. L'implication du sujet-voyageur qu'entraîne la sensibilité romantique provoque, pour d'autres raisons, le même effet ; le paysage de mémoire creuse l'intériorité du Moi autant que l'histoire, si bien que la réminiscence provoque le même vacillement que chez Proust — la chose est particulièrement claire chez Chateaubriand : « Cette destruction du présent au profit du passé s'opère même si le présent est soutenu d'une armature monumentale. Les monuments de pierre s'évanouissent devant le paysage et les architectures de la mémoire. »¹¹

Les ruines relèvent donc, au sens propre, de l'indescriptible — comme objets textuels, elles valent par le vide qui laisse place à la méditation et au discours, mais elles ne se laissent saisir que par une herméneutique trans-historique qui exclut l'arasement temporel de la reconstitution-description archéologique. Comme dans l'Antiquité, la ruine finit par devenir métaphore des puissances déchues — peu importe d'ailleurs que lesdites ruines existent vraiment ; la Grèce asservie, Rome avilie ne peuvent être qu'un champ de ruines, ce que souligne

⁸ Flaubert, *Voyage en Égypte*, Grasset, 1991, p. 374.

⁹ Michaël Riffaterre, « Chateaubriand et le monument imaginaire », *La Production du texte*, Seuil, « Poétique », 1979, p. 133.

¹⁰ Voir sur ce point Roland Mortier, *op. cit.*, p. 90 sq.

¹¹ M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 138.

Chateaubriand en préface aux *Martyrs* (1809) : « J'ai commencé mes courses aux ruines de Sparte et je ne les ai finies qu'aux débris de Carthage, en passant par Argos, Corinthe, Athènes, Constantinople, Jérusalem et Memphis. »¹² La même déformation anachronique touche le récit des *Martyrs* ; son héros parcourt un monde païen qui n'est déjà que le débris de lui-même, témoignage d'une civilisation engloutie, où la simple mention remplace la description attendue : « Je visitai Thèbes aux cent portes, Tentyris aux ruines magnifiques... » En somme, la ruine emblématise une décadence politique, religieuse, esthétique¹³, et le passage immédiat au symbole évacue l'ordre du narratif ou du descriptif.

À ce processus combiné d'usure rhétorique et d'effacement descriptif vient s'ajouter, dès le début du siècle, la mise à distance d'un discours « bourgeois » lié au développement du tourisme — discours bourgeois qui revêt justement les deux formes textuelles susceptibles de fonder une poétique des ruines : le lyrisme que sont censés inspirer les sites fameux, et la description méthodique façon Baedeker, le tout avec une obligation d'admiration qui recouvre mal une indifférence esthétique absolue. Nombre de récits exorcissent la hantise du « déjà-écrit » en caricaturant cette attitude par deux types de personnages préposés à ces modes d'automatisme discursif : le bourgeois-touriste et l'Anglais en voyage. Voyager, c'est d'abord accomplir un « parcours des ruines » obligé, voir ce qu'on doit avoir vu ; voici un groupe d'Anglais à Pompéi : « Une bande de touristes anglais, guidée par un cicérone, visitait les ruines de Pompéi ; la tribu insulaire, composée du père, de la mère, de trois grandes filles, de deux petits garçons et d'un cousin, avait déjà parcouru d'un œil glauque et froid, où se lisait le profond ennui qui caractérise la race britannique, l'amphithéâtre, le théâtre de tragédie et de chant, si curieusement juxtaposés ; le quartier militaire, crayonné de caricatures par l'oisiveté du corps de garde ; le Forum, surpris au milieu d'une réparation, la basilique, les temples de Vénus et de Jupiter, le Panthéon et les boutiques qui le bordent. Tous suivaient en silence dans leur Murray les explications bavardes du cicérone et jetaient à peine un regard sur les colonnes, les fragments de statues, les mosaïques, les fresques et les inscriptions »¹⁴. Essaie-t-on — en vain — de découvrir de « l'inédit », ce n'est pas dans un but esthétique, mais avec une volonté d'accaparement où se mêlent snobisme et attitude « consommatrice » ; en 1840, Mérimée emblématise cette visée sociale de distinction en l'incarnant dans le personnage de miss Lydia : « D'abord, miss Lydia s'était flattée de trouver au-delà des Alpes des choses que personne n'avait vues avant elle, et dont elle pourrait parler avec les honnêtes gens, comme dit M. Jourdain. Mais bientôt, partout devancée par ses compatriotes et désespérant de rien rencontrer d'inconnu, elle se jeta dans le parti de l'opposition [...]. À l'hôtel Beauveau, miss Lydia eut un amer désappointement. Elle rapportait un joli croquis de la porte pélasgique ou cyclopéenne de Segni, qu'elle croyait oubliée par les dessinateurs. Or lady Frances Fenwick, la rencontrant à Marseille, lui montra son album, où, entre un sonnet et une fleur desséchée, figurait la porte en

¹² Les ruines de Sparte, rappelons-le, n'ont rien d'antique...

¹³ Cf. Sarga Moussa, *La Relation orientale*, Klincksieck, 1996.

¹⁴ Théophile Gautier, *Jettatura*, GF, 1981, p. 462. L'éditeur Murray publia une vaste collection de Guides du voyageur. L'attachement maladif du touriste bourgeois à son guide (le Baedeker, le Joanne) relève également du lieu commun caricatural.

question, enluminée à grand renfort de terre de Sienna. Miss Lydia donna la porte de Segni à sa femme de chambre et perdit toute estime pour les constructions pélasgiques.¹⁵ Le voyage comme itinéraire spirituel s'est transformé en tourisme consommateur ; de cette approche nouvelle du paysage avec ruines témoigne éloquentement la ligne de chemin de fer menant à Pompéi — débarquant les cohortes de bourgeois à la « station de Pompéi », pancarte dont Gautier souligne l'incongruité révélatrice.

Il y a pire : le regard bourgeois va jusqu'à marquer de son empreinte le monument qu'il défigure par la « boursoufflure de la bêtise humaine »¹⁶. En effet, le rituel de la signature, qui marquait encore au début du siècle l'inscription dans une continuité (une lignée) culturelle — beaucoup d'écrivains, et non des moindres, y ont sacrifié, fût-ce par personne interposée : Chateaubriand, Marcellus... —, devient pure épigraphie de la bêtise. Conséquence : le site est frappé d'aphasie, sa voix propre, symboliquement portée par les inscriptions offertes au voyageur-herméneute, se trouve couverte par le bruissement de la parole bourgeoise ; le Nom, qui sous sa forme authentiquement épigraphique ouvre toute une rêverie ou une méditation sur l'histoire, devient prolifération de la vanité bourgeoise — on passe du sens plein de l'inscription antique à l'affichage quasi publicitaire, emblème d'une modernité résolument anti-spirituelle. Voici, sous la plume de Flaubert, une séquence qui marque bien ce « brouillage » de la parole propre à la ruine, qui contamine irrésistiblement le discours (le mur est bien sûr métaphore de la page) : « Le mur est blanc — les noms des voyageurs écrits au couteau y disparaissent les uns sous les autres — c'est tout aussi hiéroglyphique que les hiéroglyphes qui entourent les trois autres côtés de la chambre. »¹⁷ La mutation du voyage au tourisme déséquilibre la confrontation du Moi à l'altérité caractéristique du périple romantique : la rencontre des monuments en ruine n'aboutit plus à un discours de légitimation historique (Bonaparte devant les Pyramides) ou personnelle (le Juif errant), le monument ne sert plus que de support à l'autoglorification du touriste bourgeois. Face à cet envahissement incontrôlé, la seule réaction possible du voyageur est la conversion radicale du lyrisme à la blague — celle par exemple de Maxime Du Camp précédant Flaubert dans l'ascension (traditionnelle) de la Pyramide et y plaçant la pancarte « Humbert frotteur ».

Le lyrisme des ruines, le rituel de la signature, l'émotion esthétique même, tout a perdu son innocence, tout devient suspect de contamination par l'infinie répétition de la parole bourgeoise — d'où la distance de Flaubert en Égypte face

¹⁵ Prosper Mérimée, *Colomba*, édition GF, 1964, p. 23.

¹⁶ L'expression — qui pourrait être de Flaubert — appartient à son compagnon de voyage Maxime Du Camp, qui relève avec une ironique et méticuleuse précision d'archéologue les marques laissées par le tourisme de masse naissant en Égypte : « ... Une bosse semi-circulaire que les voyageurs ont déshonorée par une quantité insensée d'inscriptions et de noms en ronde, en coulée, en moulée, en bâtarde, en romaines, en majuscules, en gothiques, en anglaise. O boursoufflure de la bêtise humaine ! » (*Le Nil, Sand-Conti*, 1987, p. 181).

¹⁷ Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 395. L'étalage de la médiocrité bourgeoise est d'autant plus ridicule qu'elle voisine avec les noms les plus prestigieux de l'histoire (et de l'imaginaire) antique : « Sur le secos, inscription grecque indiquant que Ptolémée et Cléopâtre ont dédié ce secos à Apollon et aux autres dieux — c'est sur le linteau supérieur, nous n'avons pas pu lire le reste. / Parmi les noms de voyageurs, J. Chasseloup-Laubat, officier français, 1825, et Darcet — la date est illisible. » (*Ibid.*, p. 356).

aux « obligations archéologiques » auxquelles se soumet méthodiquement son compagnon Maxime Du Camp : « Réflexion : les temples égyptiens m'embêtent profondément. Est-ce que ça va devenir comme les églises en Bretagne, comme les cascades dans les Pyrénées ? Ô la nécessité !!! faire ce qu'il faut faire. / Être toujours selon les circonstances (et quoique la répugnance du moment vous en détourne) comme un jeune homme, comme un voyageur, comme un artiste [...] doit être ! »¹⁸ Céder aux « grandes pensées » relèverait d'une sensibilité convenue bien digne d'un Frédéric Moreau, lequel sait même retrouver, lors d'une banale excursion à Fontainebleau avec une lorette, les accents (dégradés) de lord Nelvil parcourant avec Corinne les ruines romaines — quitte à se fabriquer pour la circonstance les débris d'une Atlantide : « [Les roches] se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés. Frédéric disait qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin ; Rosanette détournait la tête, en affirmant que « ça la rendait folle »... »¹⁹

En réaction à ce psittacisme grandiloquent où triomphe le poncif, deux réactions sont possibles. La dérision d'abord, laquelle invalide par la parodie le « site rhétorique » d'élection que constitue le monument en ruine — par exemple les Pyramides, « socle » oratoire pour le mot célèbre de Bonaparte ; voici donc Flaubert en haut de la pyramide de Chéphren : « Tourné vers l'Orient, je me suis demandé : « Qu'est-ce qui a le plus de moyens, de Pigny ou de Defodon ? ! » Je l'ai répété, je l'ai crié aux échos. Il n'y a pas eu d'échos, et les vautours qui volaient autour de moi sont remontés plus haut, porter dans les cieux cette énigme éternelle. »²⁰ Pigny et Defodon — noms de comédie, dans lesquels on entend, bien qu'il n'y ait pas d'échos, Pignouf et De-Faux-Dons — sont deux élèves de l'ami Louis Bouilhet, deux « forts en thème » donc, experts à développer (*amplificatio*) les « grandes pensées » convenues, sous forme de narration, discours, vers latins ; bref, comme l'indique l'expression « avoir des moyens », ce sont là deux parfaits techniciens de la parole creuse et sonore des classes d'humanités, deux experts en discours qui n'auraient pas manqué, eux, le site rhétorique où se trouve juché Flaubert. En somme, la pyramide de Chéphren — ou toute ruine de suffisante dimension et réputation — se réduit à un socle où trouve à s'exercer la grandiloquence des ex-potaches, en une sorte de concours permanent d'amplification sur le thème des « grandes pensées ». Deuxième parade possible : restaurer, au prix d'un passage au second degré, la mélancolie des ruines, en intégrant la parole bourgeoise non comme marque insistante de la modernité et de l'uniformisation envahissante, mais comme strate supplémentaire dans le feuilletage temporel que matérialise la ruine. Alors l'énigme des noms modernes devient source de rêverie sur l'homme, ce passant de l'éternité : « Je lis ceci : « Boulingrier, maréchal des logis du huitième dragon » ; et au-dessous, de la même écriture : « Ô Charlotte ! » Pauvre Boulingrier ! Pauvre Charlotte ! Il y

¹⁸ Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 328.

¹⁹ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1985, p. 399.

²⁰ Cité par Sarga Moussa, « Signatures », *Littérature*, n° 104, décembre 1996, p. 87.

a parfois ainsi des inscriptions de noms inconnus qui font rêver pendant des heures entières. »²¹

Au tournant des années 1850, le lyrisme des ruines relève d'un arsenal rhétorique plus qu'usé, croisement de strates diverses du déjà-écrit — si bien que, par un curieux retournement, le monument tire son caractère admirable de l'admiration convenue qui s'y attache : « Des pierres qui ont occupé tant de monde, que tant d'hommes sont venus voir, font plaisir à contempler — combien de regards de bourgeois se sont levés là-dessus ! chacun a dit son petit mot et s'en est allé. »²² Les années 1860, avec la parution du guide Joanne de l'Orient, intègrent définitivement la mode de l'égyptologie à l'archéomanie généralisée qui touche la bourgeoisie ; désormais, chaque site dicte une admiration codifiée dont un conte « voltairien » de Zola, « Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », fixe les grandes lignes. Médéric exhorte en ces termes son compagnon, le géant Sidoine, voyageur scandaleusement indifférent au spectacle des Pyramides sur lesquelles il se contente de s'asseoir pour se reposer : « Tâche de prendre, s'il t'est possible, un air d'admiration et de respectueux étonnement. Il est du dernier mauvais goût de rester calme en face d'un tel spectacle. Je tremble que quelqu'un ne t'aperçoive, dodelinant ainsi de la tête devant les ruines de la vieille Égypte. Nous serions perdus dans l'estime des gens de bien. Remarque qu'il ne s'agit pas ici de comprendre, ce que personne n'a envie de faire, mais de paraître profondément pénétré du haut intérêt que présentent ces cailloux. »²³ Ce discours prend place dans une séquence qui parodie la manie de la « vulgarisation des savoirs » et dans les récits didactiques contemporains : à vitesse accélérée, et pour « remplir » un vide narratif selon un lieu commun éprouvé (les deux amis voyagent, et devisent pour agrémenter la longueur de la route, ce qui permet une exposition méthodique de connaissances diverses : la formule, qu'emblématise *Le Tour de France par deux enfants*, a fait ses preuves...), Médéric enchaîne de mini-exposés sur tous les sujets à la mode : les races, l'histoire universelle... Il est révélateur que les ruines d'Égypte s'insèrent dans un tel contexte : désormais, il ne s'agit plus d'un point de rencontre privilégié entre le Moi et l'histoire, mais d'un « savoir obligé » pour l'honnête homme (le bourgeois) des années 1860. Médéric d'ailleurs n'incite pas Sidoine à regarder les Pyramides, mais suggère que lui-même pourrait se faire remarquer par son attitude de coupable désintéret : renversement symbolique des regards !

Sans doute ne faudrait-il pas trop marquer les charnières de la périodisation que nous esquissons ici : les années 1850-60, avec l'expansion du tourisme, la multiplication des guides, la valorisation des acquis archéologiques auprès du grand public (livres, journaux, expositions, musées...) indiquent un point-limite qui oblige les écrivains à repenser radicalement le motif de la méditation sur les ruines ; mais la conscience de l'exténuation de ce lieu commun apparaît très

21 M. Du Camp, *Le Nil*, p. 174.

22 Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 380.

23 Émile Zola, *Contes à Ninon*, « Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 116. Quant à Sidoine, qui ne brille pas par l'intelligence, il présente une allégorie burlesque de l'admiration ennuyée propre au touriste méticuleux : « Sidoine, pour plaire à son compagnon, avait pris l'air le plus bête du monde. Note que c'était précisément là l'air qu'il fallait. Mais, à la vérité, il s'ennuyait de toute la largeur de ses mâchoires, regardant d'un œil désespéré le Nil, les sphinx, Memphis, les pyramides, s'efforçant même de penser aux momies, sans grands résultats. » (p. 118).

tôt — ainsi, c'est dès 1820 que Marcellus déplore dans ses *Souvenirs de l'Orient* : « Tout est connu, redit, usé, même ces réflexions, qui sont une espèce de réminiscence, et que je crois avoir lues dans je ne sais plus quelle feuille périodique. »²⁴

LE TRIOMPHE DU « KITSCH ARCHÉOMANE ».

Si la vogue de l'« archéologie pour tous » (la collection du *Magasin pittoresque* en témoigne) connaît un tel triomphe, c'est aussi parce qu'elle propose, par le dessin et la peinture, une alternative séduisante aux interminables pages d'ennui grandiloquent que représentent pour beaucoup les textes classiques pratiqués dans les classes d'humanités — rappelons que le *Dictionnaire des idées reçues* indique à l'article « Antiquité » : « Poncif, embêtant » (il n'y a pas d'article « Archéologie » — on pourrait se demander ce que Flaubert y aurait fait figurer...) Par les estampes, les gravures qui ornent les récits de voyage publiés dans les revues ou en volume — en attendant la photographie, dont le très élégant album de Maxime du Camp, complétant *Le Nil*, inaugure l'usage archéologique —, tout un imaginaire des ruines antiques se répand dans le grand public (« grand » au sens restreint de l'époque, naturellement). Le monde méditerranéen, la Grèce et Rome fournissent dès le début du siècle des « paysages-types » que, comme dans les keepsakes, on peut compléter par quelques vers très convenus de fond et de facture. Entrant en littérature, le jeune Alexandre Dumas se voit proposer par la collection de la *Galerie lithographiée* (20^e livraison en 1826) une tâche de ce genre : « [Vatout] propose à Alexandre trois ou quatre lithographies au pied desquelles il faut déposer des vers. Alexandre choisit un tableau de Monvoisin, intitulé *Jeune pâtre romain endormi* et lithographié par Aubry-le-Comte. Virgilien, Alexandre chante la « pauvreté dorée » du berger qui dort heureux sur les ruines de l'antique maîtresse du monde. À quoi bon soupirer sur des tombeaux ? La vie est là, simple et tranquille. »²⁵

D'où un certain nombre de « chromos » qui peuplent le musée imaginaire des bourgeois. Frédéric Moreau, rêvant ses amours avec Marie Arnoux, esquisse immédiatement comme toile de fond un « instantané avec ruines » : « Ils voyageaient ensemble [...] côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. »²⁶ Certains motifs s'érigent rapidement en clichés : ainsi du Capitole au clair de lune, immortalisé par le lyrisme de Chateaubriand et de Mme de Staël (d'innombrables variations sont possibles, autour du lieu commun selon lequel la lune est l'astre des ruines et des civilisations englouties). Finalement, ledit monument devient, sous la plume de Dumas, une nouvelle version du décor de roman noir (souterrains, labyrinthes de pierre sous une lumière équivoque), préfiguration des catacombes qu'habite la bande de Luigi Vampa ; cependant, et bien que la cohérence narrative ne l'y oblige nullement, le romancier ouvre la scène mystérieuse que surprend son

24 Passage cité par Claude Rétat, « Nonnos édité par Marcellus (1856), ou la terre sous le texte », *RHLF*, janvier-février 1998, p. 88.

25 Claude Schopp, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, « Biographies », 1985, p. 92.

26 Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p. 120.

personnage par quelques considérations attendues sur la majesté des ruines : « [Franz] était fortement impressionné. C'est qu'en effet on n'a aucune idée, quand on ne l'a pas vue, de la majesté d'une pareille ruine, dont les proportions sont doublées encore par la mystérieuse clarté de cette lune méridionale dont les rayons semblent un crépuscule d'Occident. »²⁷

À cette imagerie gréco-romaine s'ajoute, dès l'expédition d'Égypte et les publications qui en sont issues, un imaginaire « oriental » que l'égyptomanie croissante ne cesse de renforcer. Là encore, les lamentations sur le « déjà-dit » interviennent très tôt. Dès 1811, Chateaubriand se plaint dans la préface de *L'itinéraire* : « Mais que dirais-je de l'Égypte ? qui ne l'a point vue aujourd'hui ? Les dessins de M. Denon et les grands tableaux de l'Institut d'Égypte ont transporté sous nos yeux les monuments de Thèbes et de Memphis ; enfin j'ai moi-même dit ailleurs tout ce que j'avais à dire sur l'Égypte. » Cette multiplication des représentations entraîne un double effet de blocage. Elle menace toute tentative de description textuelle, dont l'exactitude didactique risque le pédantisme sans atteindre l'immédiateté du médiateur-image — avec en plus le risque d'invasion incontrôlée du discours par les mots des autres ; Flaubert témoigne de cette impression de saturation lorsqu'il écrit à Louise Colet : « Ne décris pas les Propylées. Songe qu'on en a déjà par-dessus les oreilles de l'architecture. »²⁸ À cet effet de réception s'ajoute, au niveau cette fois de la production du texte, l'obstacle qu'introduit la prolifération des écrans picturaux : l'écrivain « se trouve alors contraint de combattre le tableau tout fait, le cliché, le stéréotype pictural. Ces formes se présentent au descripteur d'au moins trois façons principales : l'objet prépeint, l'objet préécrit, enfin l'objet sociologiquement prédécoupé et préconstruit. »²⁹ Lesdits écrans comprennent à la fois les représentations contemporaines et les fresques ou céramiques qui viennent s'interposer entre le regard de l'observateur et les contrées qu'il traverse — le phénomène apparaît même hors de toute légitimité archéologique ou historique. Ainsi, l'Égypte moderne pérennise... les figures rouges ou noires de la céramique grecque classique ; de la fenêtre du train qui le mène d'Alexandrie au Caire, Théophile Gautier observe « les âniers, en courte tunique bleue ou blanche, les jambes et les bras nus, coiffés de la calotte en feutre, une baguette à la main, et semblables à ces sveltes figures de bergers ou d'éphèbes dessinées si légèrement autour de la panse des vases grecs. »³⁰ Quant à l'égyptomanie, elle transforme instantanément un paysage exotique en esquisse de champ de ruines — le palmier, arbre-colonne « surmonté d'un chapiteau de feuilles », évoque lorsqu'il est abattu les restes d'« un temple ruiné »³¹.

Finalement, le périple ressemble dangereusement à la traversée d'une galerie de tableaux, d'estampes et de souvenirs classiques — à quoi bon dès lors se déplacer pour aller voir des sites que le feuilletage intertextuel tient à jamais hors

²⁷ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, édition Presses-Pocket, 1995, p. 492. Pour la circonstance, le personnage de Franz se trouve qualifié de « penseur » !

²⁸ Cité par Ph. Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, p. 127.

²⁹ Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, éditions du Seuil, « Poétique », p. 243. La réflexion concerne les récits de voyage de Flaubert, mais la difficulté est inhérente au genre même du récit de voyage, texte privilégié pour l'insertion du « lyrisme des ruines ».

³⁰ T. Gautier, *Voyage en Égypte*, p. 96.

³¹ *Ibid.*, p. 38 et p. 40.

d'atteinte ? C'est le parti radical qu'adopte Nerval en Orient ; pourquoi remonter le Nil, « ce qui est trop long et trop fatigant pour voir de simples ruines dont on se rend fort bien compte d'après les dessins »³² ? Pourquoi tenter, dans un « récit à l'antique », de broser un tableau d'Athènes, Rome ou Carthage au lever du soleil, puisqu'une telle séquence n'échappe pas à la lecture intertextuelle ? C'est ce que Sainte-Beuve reproche à Flaubert : « Je me rappelle inévitablement toutes les belles descriptions de *L'itinéraire*, et particulièrement Athènes contemplée du haut de la citadelle au lever du soleil. / « J'ai vu du haut de l'Acropolis le soleil se lever entre les deux cimes du mont Hymette »... Le panorama de Carthage vu de la terrasse d'Amilcar est un paysage historique de la même école, et qui accuse le même procédé. »³³ Paysage historique : le terme renvoie à la référence picturale autant qu'à la réécriture ; conséquence : un effacement de la séquence proprement dite, que la réception intertextuelle ensevelit sous l'épaisseur de ses écrans imaginaires. D'où la désinvolture d'Anatole France qui, à la fin du siècle, renonce à toute tentative de reconstitution archéologique dans *Thaïs* ; son Alexandrie a la sobriété de traits d'une esquisse qui refuse délibérément le pittoresque ou l'étrange, se contentant de redoubler le toponyme (la ville d'Alexandre) et de sélectionner les éléments architecturaux antiques les plus communs — en l'occurrence le portique : « Le jour se levait rose sur la ville. Les longues colonnades s'étendaient des deux côtés de la voie solitaire, dominée par le faite étincelant du tombeau d'Alexandre. »³⁴ Le refus du pittoresque descriptif peut aller jusqu'à la distanciation ironique ; dans sa « nouvelle à l'antique » intitulée *Le Jeune enchanteur*, Baudelaire fait du tableau d'Athènes un stéréotype... datant de l'Antiquité même : « Sempronius se mit à rêver en considérant les riches reflets d'un soir de la Grèce sur la noble architecture du Pirée. La Grèce, le soir, Athènes, ont toujours été des sources poétiques chères aux faiseurs de romans depuis qu'Athènes existe, et qu'elle a un nom. »³⁵ Le refus du tableau est souligné par l'ellipse, l'accumulation et l'humour (on se demande en quoi le plan en damier d'un port comme le Pirée peut fasciner un esthète raffiné tel que Sempronius, et justifier le qualificatif de « noble » !), cependant que l'expression dédaigneuse de « faiseurs de romans » marque bien l'automatisme dont relève la technique du « paysage historique ». Bref, l'illusion référentielle fait place à une esthétique de la stylisation qui s'affiche ouvertement comme telle — on songe au sonnet de Heredia intitulé « L'Oubli », dont le vers

³² Lettre de Nerval à son père, citée par J.-M. Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1956, p. 13.

³³ Sainte-Beuve, article sur *Salammô* repris dans *Les Grands écrivains français*, Garnier-frères, 1927.

³⁴ Anatole France, *Thaïs* (1889), éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 806. Loïn de présenter un tableau d'ensemble, la narration fait surgir, au gré des besoins du récit, le décor qu'exigent les diverses scènes. Paphnuce désire-t-il entretenir Thaïs ? Surgit immédiatement devant les personnages « une place publique [...] déserte, entourée de stèles et de statues votives, et portant à ses extrémités des bancs de marbre en hémicycle, et que soutenaient des chimères. » (p. 807).

³⁵ Baudelaire, *Le Jeune enchanteur*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 533. L'ensemble du récit s'ouvre sur une *ekphrasis* (description d'une fresque découverte à Pompéi) que le récit développe : on reconnaît un schéma qui remonte au *Daphnis et Chloé* de Longus ; après quoi la nouvelle multiplie les références picturales (ainsi, Sempronius reconnaît la figure aimée sur un tableau de son ami Callias). L'illusion référentielle se trouve sans cesse biaisée et déniée par ce jeu de références croisées, internes et externes.

initial, « Le temple est en ruine en haut du promontoire », pourrait servir de titre au tableau à la Hubert Robert qu'esquisse le poème. Autre possibilité : retourner la poésie convenue du paysage avec ruines — Baudelaire reprend ainsi à Nerval la « contre-ruine » (« Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères », avec l'effet « virgilien » de l'épithète de nature) que représente le gibet, se dessinant à contre-jour, au soleil sur les côtes de Cythère dans « Un voyage à Cythère ». Dernière stratégie, la plus radicale : l'effacement — celui qu'opère Mallarmé dans le poème qui ferme son recueil des *Poésies* :

« Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos
Il m'amuse d'élire avec le seul génie
Une ruine, par mille écumes bénie
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux
[...]
Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie
A tout site l'honneur du paysage faux. »

Le « paysage avec ruines » se dissout dans le mouvement même qui l'évoque, renvoyé au blanc de la page et au geste seul de l'écriture.

De la ruine en somme il n'y a rien à dire qui ne relève du déjà-vu et du déjà-écrit — et, ce qui est pire, un déjà-vu défiguré par l'usage « bourgeois » qu'en a fait la modernité. À première vue, on ne s'attendrait pourtant pas à voir l'architecture monumentale de l'Antiquité ainsi réduite à un répertoire de poncifs décoratifs ; Champollion, au sujet du transfert de l'obélisque de Louxor, souligne l'écart à la fois esthétique et idéologique qui sépare l'Égypte ancienne de l'urbanisme contemporain : « Il ne serait pas mal de mettre sous les yeux de notre nation un monument de cet ordre, pour la dégoûter des colifichets et des fanfreluches auxquelles nous donnons le nom fastueux de monuments publics, véritables décorations de boudoirs, allant tout à fait à la taille de nos grands hommes... »³⁶ Reste que, dès le XVIII^e siècle, la vogue archéologique (avec notamment les fouilles romaines) amène architectes et dessinateurs à reconstituer les monuments anciens et à s'en inspirer largement ; même si le séisme romantique ébranle le goût néo-classique, la comparaison des ruines de l'Antiquité avec les villes modernes se retrouve souvent sous la plume des voyageurs. Du Camp termine ainsi son éloge de l'architecture polychrome de Philae : « Où trouver le soleil qui pourrait la faire adopter dans nos pays ? »³⁷ ; quant à J.-J. Ampère, il « superpose », dans un souci pédagogique, le plan du site de Thèbes avec celui de Paris, prenant « comme points de comparaison « quelques monuments de Paris dont la position relative correspond à peu près à celle des monuments de Thèbes » »³⁸. Le refus du néo-classique entraîne ainsi une dérive

³⁶ Champollion, *Lettres et journaux*, passage cité par J.-M. Carré, *op. cit.*, p. 237.

³⁷ M. Du Camp, *Le Nil*, p. 163.

³⁸ J.-M. Carré, *op. cit.*, p. 61. Notons que les inscriptions laissées par les voyageurs sur les monuments font inversement des sites archéologiques des « doubles » lointains et inattendus des murailles parisiennes ; la ruine devient ainsi support pour affiches publicitaires : « Il y a des voyageurs qui ont fait de cela une enseigne, une réclame. J'ai lu là en grosses lettres : Buffard, fabricant de papiers peints, à Paris. » (M. Du Camp, *Le Nil*, p. 104 ; le papier peint représente la forme industrielle de la fresque !). N'y manquent même pas les graffiti politiques, qui portent toutes les marques de leur inscription dans l'histoire contemporaine, en l'occurrence le

de la rêverie archéologique, qui n'abandonne pas l'idée d'un « transfert », mais la refonde sur un effort d'authenticité et sur un respect accru (quoique non moins fantasmagorique) de l'altérité propre à l'Antiquité.

Or cette rêverie, lorsqu'elle quitte le domaine de l'imaginaire pour se matérialiser dans l'urbanisme moderne du XIX^e siècle, donne lieu à toutes les mignardises et mièvreries de ce qu'on pourrait appeler le « kitsch monumental ». Sous le Second Empire, reprenant une tradition florissante au XVIII^e siècle³⁹, les paysagistes élaborent une codification de l'art des jardins (publics et privés) qui intègre la (fausse) ruine et sa symbolique traditionnelle. La fameuse collection des manuels Roret consacre à cet art des jardins l'un de ses ouvrages, que consultent Bouvard et Pécuchet (eux-mêmes futurs archéologues) ; les « recettes » qui assurent une efficace mise en scène des ruines sont claires : « Il y a, d'abord, le genre mélancolique et romantique, qui se signale par des immortelles, des ruines, des tombeaux... »⁴⁰ Les grands jardins parisiens présentent quant à eux une accumulation hétéroclite de mièvreries à l'antique ; voici par exemple le parc Monceau : « Un jeune garçon de marbre retire de son pied une épine introuvable, comme s'il s'était piqué tout à l'heure en courant après la Diane qui fuit là-bas vers le petit lac emprisonné dans les bosquets où s'abrite la ruine d'un temple. / D'autres statues s'embrassent, amoureuses et froides, ou bien rêvent, un genou dans la main. Une cascade écume et roule sur de jolis rochers. Un arbre, tronqué comme une colonne, porte un lierre ; un tombeau porte une inscription. Les fûts de pierre dressés sur les gazons ne rappellent guère plus l'Acropole que cet élégant petit parc ne rappelle les forêts sauvages. »⁴¹ Cette Antiquité kitsch présente toutes les qualités de « bon goût » propres à séduire le bourgeois ; finalement, ces mignardises propettes offrent l'attrait d'un périple archéologique à la portée de tous. La cocotte Ida de Barancy trouve ainsi dans le parc des Buttes-Chaumont une Antiquité faussement distinguée, qui fait d'elle un avatar bien singulier des grands voyageurs romantiques : « Elle laissait traîner sa robe avec délices sur le sable des allées, admirait les massifs exotiques, les ruines où volontiers elle eût écrit son nom. »⁴²

Il est vrai que l'Antiquité elle-même, avec notamment la villa d'Hadrien⁴³, a donné l'exemple de ce goût du kitsch qui combine la « jolie » reproduction en modèle réduit et une prolifération censée résumer à la fois une esthétique et une

désenchantement républicain d'après 1830 — mais dans un latin très inspiré de Lucain, le tout en Égypte : « Sur un fût de colonne de la partie méridionale, je lis une inscription que quelque désespéré politique est venu graver là ; elle porte sa date, 24 mars 1832, et la voici : « Pro libertate mortui sunt : o spes vana, o semper vana spes libertatis ! » » (*Ibid.*, p. 190).

³⁹ On songe au Valois que parcourt Nerval dans les *Filles du feu* : tout un espace de fausse Antiquité revue par Watteau et Rousseau — mais c'est la désaffection et le délabrement de ces lieux qui en font la poésie.

⁴⁰ Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition GF, 1999, p. 91.

⁴¹ Maupassant, *Fort comme la mort*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 896.

⁴² Alphonse Daudet, *Jack*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 410.

⁴³ La Villa d'Hadrien offre ainsi un site archéologique « au second degré », comme le note Chateaubriand : « Il y a même double vanité (des choses humaines) dans les monuments de la villa Adriana. Ils n'étaient, comme on sait, que des imitations d'autres monuments répandus dans les provinces de l'empire romain : le véritable temple de Sérapis à Alexandrie, la véritable Académie à Athènes, n'existent plus ; vous ne voyez donc dans les copies d'Adrien que des ruines de ruines. » (*Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine*, 1804).

civilisation. Aussi (troublant effet de symétrie) les romans à l'antique ne manquent-ils pas, à l'occasion, de faire évoluer leurs personnages dans des décors qui n'ont rien à envier aux parcs de Napoléon III ; voici par exemple les bains de Cléopâtre sous la plume de Gautier : « Des chimères caressées par le ciseau des plus habiles sculpteurs grecs, et d'une physionomie moins rébarbative que les sphinx égyptiens avec leur mine renfrognée et leur attitude morose, étaient couchées mollement sur le gazon tout piqué de fleurs, comme de sveltes levrettes blanches sur un tapis de salon ; c'étaient de charmantes figures de femme. »⁴⁴ Tout ce débordement de luxe semble directement importé de l'urbanisme parisien revu et corrigé par Haussmann — ce qui amène G. Fréhner, critiquant sans pitié les anachronismes dont fourmillerait *Salammô*, à demander : « [Flaubert] nous dira aussi où il a trouvé ces grosses boules de verre, ces globes creux « comme d'énormes prunelles » ; ne serait-ce pas, par hasard, au Jardin d'Acclimatation ? »⁴⁵

Les ruines, précise le manuel Roret, voisinent volontiers avec les tombeaux — à Rome, la via Appia fait partie de l'itinéraire « touristique » obligé, de même que l'allée des tombeaux qui mène à la cité ensevelie de Pompéi ; quant aux Pyramides, répète-t-on depuis Bossuet et Volney (au moins), elles ne marquent que le triomphe de la mort dans l'éternité. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit dans les cimetières qu'on trouve le débordement de pseudo-antique le plus débridé ; l'architecture funéraire laisse libre cours au lyrisme bourgeois des ruines — Homais, chargé de concevoir un tombeau avec épitaphe pour Emma Bovary, propose successivement « un tronçon de colonne avec une draperie, ensuite une pyramide, puis un temple de Vesta, une manière de rotonde... ou bien un « amas de ruines ». »⁴⁶ Somme toute, le mauvais goût de Yonville n'a rien de plus cauchemardesque que celui qui s'étale au Père Lachaise (rappelons que le XIX^e siècle fit entrer les grands cimetières de la capitale dans les guides présentant les curiosités de Paris) : « Les tombes se levaient au milieu des arbres, colonnes brisées, pyramides, temples, dolmens, obélisques, caveaux étrusques à porte de bronze... »⁴⁷ Bref, des reconstitutions auprès desquelles les restaurations de Viollet-le-Duc seraient des modèles de sobriété et de retenue.

Cette manie de l'antique, qui satisfait à la fois le goût d'une élégance convenue et la gravité ostentatoire, va jusqu'à investir l'espace privé. Là encore, le XIX^e siècle s'inscrit dans une tradition qui remonte au siècle précédent et à la vogue archéologique suscitée par la redécouverte des antiquités de Rome ; même l'égyptomanie n'est pas propre à l'époque : sous Louis XVI déjà, des sphinx ornaient les bras de fauteuils, soutenaient les accoudoirs et les consoles, cependant que des attributs isiaques en bronze ciselé étaient fixés au marbre des cheminées.

44 T. Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*, éditions Presses-Pocket, 1998, p. 272. Anatole France gratifie sa courtisane Thaïs d'un jardin du même genre : « Une eau vive arrosait [les arbres] en chantant et les colonnades en ruines, les rochers sauvages, imités par un habile architecte, étaient reflétés dans un lac où se miraient des statues. Au milieu du jardin, s'élevait la grotte des Nymphes. » (p. 775).

45 G. Fréhner, « Le Roman archéologique en France », *La Revue contemporaine*, 31 décembre 1962, reproduit dans la *Correspondance* de Flaubert, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, III, 1991, p. 1245.

46 Flaubert, *Madame Bovary*, édition GF, 1986, p. 174. On notera l'ironie d'un temple de Vesta pour orner la tombe d'une épouse adultère...

47 Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1985, p. 460.

Une évolution cependant, et de taille : de tels ornements relèvent désormais non plus de l'artisanat de luxe, mais de la production industrielle qu'emblématise la boutique d'Arnoux chez Flaubert, à l'enseigne de « L'Art industriel ». Les intérieurs bourgeois affichent donc, qui « un buste de Socrate sur la cheminée »⁴⁸, qui une pendule « représent[ant] un temple de Vesta »⁴⁹ ; des modèles réduits de chefs-d'œuvre de l'architecture se multiplient sur les étagères et les consoles — d'où le plaisant renversement (c'est l'inspiration de Micromégas !) qu'opère Zola en peignant son géant Sidoine assis sur... une authentique pyramide, ce qui inspire à son compagnon Médéric cette suggestion para-archéologique : « Quant aux pyramides, selon l'opinion commune, elles servaient de tombeaux, si pourtant elles n'étaient pas destinées à un autre usage qui nous échappe. Ainsi, à en juger par celle sur laquelle nous sommes assis — car notre siège, je te prie de le remarquer, est une pyramide de la plus belle venue — je les croirais bâties par un peuple hospitalier, pour servir de siège aux voyageurs fatigués, n'était le peu de commodité qu'elles offrent à un tel emploi. »⁵⁰ Sous le Second Empire, la mode elle-même s'empare de la vogue archéologique : dans *La Curée*, l'ouverture du Musée Campana donne à Renée, l'une des reines de la Fête Impériale, l'idée de se coiffer « à l'antique » ; le roman de Zola s'inspire fidèlement de la chronique mondaine de l'époque (la parution de *Salammô* provoqua un engouement pour la « mode carthaginoise » qui triompha jusque dans les salons de l'Impératrice⁵¹). L'archéologie « mondaine » se met également en spectacle ; pour la mise en scène de *Aïda* (la première n'aura finalement lieu qu'au cours de l'été 1870), c'est le librettiste-égyptologue Mariette qui se charge de relever scrupuleusement, sur des fresques et des bas-reliefs originaux, la coupe des vêtements ou la forme exacte des coiffures et des perruques — ce souci d'exactitude et d'authenticité dans le détail se trouvant par la suite « dissous » dans un ensemble où domine le pittoresque luxueux d'un Orient de convention.

Cette première représentation de *Aïda* présente une exemplaire fusion entre la vulgarisation des savoirs archéologiques, leur mise en spectacle et leur usage décoratif, bourgeois et mondain. Autre point de rapprochement, qui contribue à brouiller la frontière entre le didactique et le kitsch : le panorama « historique », comme ce « Panorama de la bataille des Pyramides » dont Théophile Gautier fit un compte rendu dans *La Presse* en mars 1853 — notons que ce type de représentation renvoie à un certain mode de tourisme « consommateur » dont le

48 Jules Vallès, *L'Enfant*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 305. Il s'agit du salon du président de l'Académie poétique de Nantes, sous Louis-Philippe.

49 Cette pendule figure dans le bric-à-brac entassé sur le piano de Mme Aubain, dans *Un cœur simple* (édition GF, 1986, p. 45).

50 Zola, « Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », p. 117. Le persiflage atteint du même coup le style didactique propre à l'exposition des savoirs (« selon l'opinion commune » / « à en juger par... » / « je te prie de le remarquer »), et le flou artistique auquel aboutit ce raisonnement (chaque hypothèse se trouve aussitôt infirmée par une restriction qui elle-même relève de la tautologie).

51 Flaubert, si opposé à toute illustration pour son roman, favorise l'entreprise : « Un de mes compatriotes, M. Valentin, a fait (en suivant un peu mes conseils) quatre dessins de costumes tirés de *Salammô*, qui doivent paraître la semaine prochaine dans *L'Illustrateur des dames*, journal de modes. Il désirerait les faire voir à l'Impératrice. Auriez-vous la bonté de lui dire à qui il doit s'adresser aux Tuileries pour que ces dessins arrivent sous les yeux de Sa Majesté ? » (Lettre du 22 janvier 1863, *Correspondance*, III, p. 301).

symbole, pour la modernité, est le train, lequel fait défiler sous les yeux du voyageur un monde de surfaces qui évite tout engagement authentique du sujet comme toute plongée dans un univers de l'altérité ; c'est cette passivité que Du Camp (bien à tort !) reproche à Flaubert : « Il eût aimé voyager, s'il eût pu, couché sur un divan et ne bougeant pas, voir les paysages, les ruines et les cités passer devant lui comme une toile de panorama qui se déroule mécaniquement. »⁵²

La muséographie contemporaine, soucieuse de rendre les avancées de l'archéologie à la fois accessibles et attrayantes, ne contribue guère à tracer une frontière nette entre approche strictement scientifique, vulgarisation et mise en spectacle. Le musée Campana, dont l'ouverture donna lieu à une querelle à la fois idéologique, politique et archéologique, apparaît ainsi à certains comme le triomphe du kitsch, d'où l'enthousiasme des bourgeois friands d'une Antiquité de pacotille, « les uns ouvrant des grands yeux devant les chambres sépulcrales peintes en détrempe, les plus hardis discutant à l'envi le mérite de Phydias et de l'école byzantine. C'est ainsi qu'un catalogue, pour se distinguer des catalogues vulgaires, orthographiait ces deux noms. »⁵³ Cette tendance à la reconstitution spectaculaire culmine avec l'Exposition de 1867, qui reconstitue — à petite échelle — les merveilles architecturales de l'Égypte ancienne. Parcourons cette Antiquité moderne sous la conduite de Th. Gautier : « Dans le jardin de l'Exposition universelle, l'Égypte n'est pas loin de la Turquie [...] Il suffit de suivre un bout d'allée sablée, et vous voilà en face du temple d'Edfou. Nous franchissons le pylône aux épaisses assises en talus, nous suivons une avenue bordée de sphinx d'une assez jolie dimension encore, quoique réduits au tiers de leur grandeur, et nous arrivons au temple [...]. Ce n'est pas du granit, mais du plâtre. Pourtant le ton est si juste qu'on s'y méprendrait. »⁵⁴ Les Goncourt, qui visitèrent avec Gautier la section égyptienne de l'Exposition, y voient un gigantesque magasin des *mirabilia* bourgeoises : « Nous avons vagué autour de ce grand monstre de choses, qu'on appelle l'Exposition. Et l'idée nous venait, de voir comme un songe de phalanstère, un Panthéon fantastique, une Babel d'industrie, un Colisée de Prudhomme, la villa d'Adrien, où tenait le raccourci des monuments du monde, refaite par un élève de l'École polytechnique... »⁵⁵ Le style adopté par les guides ou les comptes rendus favorise la confusion entre découverte des sites authentiques et visite des pavillons en plâtre peints à

détrempe : tous proposent un itinéraire, promenade ou périple, qui tient à la fois du guide (Joanne ou Baedeker), et d'une « version pour tous » du périple romantique. Ultime renversement : puisque le triomphe du kitsch muséographique condamne à l'artificiel ou au second degré toute résurrection littéraire de l'Antiquité, reste à imaginer (ce qui rétablit, à un autre niveau, la lisibilité référentielle)... que l'Antiquité elle-même a inauguré l'usage consommateur et bourgeois de ses propres ruines. Sous la plume d'Anatole France, l'Égypte des Pères de l'Église invente ainsi le tourisme de masse, en créant une préfiguration de Lourdes autour de la colonne où vit le stylite Paphnuce, dans l'enceinte d'un temple en ruines : « Le vieux temple, si longtemps enveloppé de silence et de paix, se remplit des mouvements et des rumeurs innombrables de la vie. Les cabarettiers transformaient en caves les salles souterraines et clouaient aux antiques piliers des enseignes surmontées de l'image du saint homme Paphnuce, et portant cette inscription en grec et en égyptien : « On vend ici du vin de figues et de la vraie bière de Cilicie. »⁵⁶

LE TEXTE COMME RUINE

Victime de son propre succès, le motif des ruines au XIX^e siècle subit une exténuation référentielle doublée d'un désinvestissement symbolique : l'édifice en ruine n'invite plus à une authentique « aventure herméneutique », celle que Hamon attribue à l'antiquaire romantique ; plus de face à face énigmatique avec ce hiéroglyphe en attente de sens, plus de démarche de déchiffrement, mais une production automatique de discours associée à une immédiate reconstitution imaginaire bien plus menaçante (car beaucoup plus dictatoriale) que les restaurations sur lesquelles s'interroge le siècle. La ruine n'ouvre plus l'espace de la mémoire personnelle sur l'histoire : la méditation dégénère en brassage des clichés comme l'Antiquité rêvée se réduit à un grand magasin de statues kitsch, ou à de grandiloquents alignements d'édifices pompeux.

Or, cet épuisement du motif va de pair, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec un déploiement fondamentalement nouveau de l'imaginaire des ruines : le « feuilleté » d'histoire qu'est le paysage avec ruines devient l'occasion non plus d'une rêverie sur l'histoire, mais sur le signe lui-même, et sur le texte comme combinatoire sémiotique. Ce « tournant » marque un infléchissement significatif de la métaphore topique qui rapproche littérature et architecture⁵⁷. Le siècle tout entier a vu dans le monument, et principalement dans l'édifice ancien, un livre de pierre : le fameux « Ceci tuera cela » de Hugo place l'image au premier plan ; l'essor de l'archéologie en Méditerranée et les progrès de l'épigraphe confèrent à ce motif un accent nouveau, cependant que la découverte de l'Égypte ancienne ouvre aux voyageurs un gigantesque empire du Signe, où les fresques hiéroglyphiques déploient d'immenses pans d'écriture monumentale,

⁵² Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, cité par P.-M. de Biasi, note au *Voyage en Égypte* de Flaubert, p. 327. La remontée du Nil en bateau favorise ce déploiement panoramique du réel, comme sa mise en scène au second degré — *Une nuit de Cléopâtre* s'ouvre ainsi sur un voyage en cange sur le fleuve, ce qui permet de faire défiler sous les yeux du lecteur un « concentré d'Égypte antique » : « Le spectacle changeait à chaque instant : tantôt c'étaient de gigantesques propylées qui venaient mirer au fleuve leurs murailles en talus, plaquées de larges panneaux de figures bizarres... » (p. 246). Univers sans profondeur du plaqué, qui rappelle les reconstitutions architecturales des Expositions universelles.

⁵³ G. Froehner, « Le Roman archéologique en France », p. 1238.

⁵⁴ Article du *Moniteur universel*, 25 avril 1867, cité par P. Tortonese dans le dossier du *Voyage en Égypte*.

⁵⁵ *Journal des Goncourt*, 27 mai 1867 ; passage cité par C. Aziza, dossier du *Roman de la Momie*, Presses-Pocket, 1998, p. 482. En Égypte même, le tourisme naissant réduit les mêmes monuments au statut d'affiches publicitaires ; ainsi le fameux hôtel d'Orient, dans les années 1840, avait-il adopté comme enseigne des médaillons représentant Karnak, les Pyramides et le Sphinx.

⁵⁶ A. France, *Thaïs*, p. 833. Conséquence : les inscriptions aujourd'hui relevées et étudiées comme authentiquement antiques sont tout simplement les marques... de l'épigraphe touristique de l'époque : « Des Grecs traçaient [sur la colonne] des distiques ingénieux, et comme chaque pèlerin venait y graver son nom, la pierre fut bientôt couverte à hauteur d'homme d'une infinité de caractères latins, grecs, coptes, uniques, hébreux, syriaques et magiques. » (p. 837).

⁵⁷ Sur ce lieu commun, voir les analyses de Ph. Hamon, *op. cit.*

appelant par leur fascinant mystère une infinie rêverie sémiotique. L'Antiquité a inscrit ses annales, son histoire et aussi sa littérature dans son épigraphie monumentale, répète-t-on à l'envi, pour en tirer des conclusions esthétiques, politiques ou idéologiques d'ailleurs diverses. Lorsque le délabrement (*tempus edax*) — et la destruction (*homo edacior*) — ont fait de l'édifice une ruine au sens déchiqueté mais non aboli, la démarche du voyageur romantique, comme celle de l'archéologue, reste herméneutique : il s'agit toujours d'un déchiffrement et d'une reconstitution, analogue à celle des papyrus en miettes et des fragments d'inscriptions que justement recèle souvent la ruine (et surtout la ruine « littéraire »). Ainsi le monument antique a toujours partie liée avec l'écriture (et sans doute est-ce par une conscience et un usage différent de cette articulation *realia* / textes que l'archéologie se donne les moyens et les fins d'une authentique science humaine) — textes de pierre dont les cités modernes, où le plâtre se plaque d'affiches publicitaires, offrent un reflet dégradé et dérisoire.

Symétriquement, le livre est perçu comme un *analogon* de l'édifice, que ce soit pour le plan à étagements complexes que suppose sa composition (Proust et son œuvre-cathédrale représentent l'aboutissement de cette ligne métaphorique), pour sa vocation de « magasin des savoirs » où l'univers s'ordonne selon les nécessités d'un parcours didactique (le livre est alors musée, exposition, grand magasin, entrepôt... en thématissant au besoin la référence architecturale : le magasin d'Hamilcar, double « antique » du *Bonheur des Dames*), ou pour l'aspect même de la page imprimée qui appelle le parallèle — en témoigne l'argot des journalistes, qui désigne le feuilleton en bas de page comme « rez-de-chaussée » surmonté du « balcon » que forment les articles qui le surmontent. La rêverie de Mallarmé sur la page comme espace signifiant reprend le parallèle architectural ; l'urbanisme haussmanien remplace la cathédrale hugolienne, dans ce texte de la modernité qu'est le journal : « La Presse, chez nous seuls, a voulu une place aux écrits — son traditionnel feuilleton en rez-de-chaussée longtemps soutint la masse du format entier : ainsi qu'aux avenues, sur le fragile magasin éblouissant, glace à scintillation de bijoux ou par la nuance de tissus baignées, sûrement pose un immeuble lourd d'étages nombreux. »⁵⁸

La ruine-texte offre donc l'une des variantes attestées du topos du Livre-édifice ; dans ce cas, la béance du signe relève d'un manque à combler par la démarche herméneutique, non d'une qualité intrinsèque à l'édifice lui-même — c'est la raison pour laquelle n'importe quel type de bâtiment, fût-il le plus prosaïque, révèle une extraordinaire puissance sémiotique et symbolique quand il est en ruines. Du point de vue de la réception, le paysage avec ruines offre l'exemplaire métaphore d'un type de lecture « classique », fondé sur l'allusion et la référence aux auteurs anciens, le procédé culminant avec pratique de la citation implicite, dans un processus d'intertextualité généralisée qui laisse affleurer traces et empreintes des textes sous-jacents qu'il mobilise et recouvre par la réécriture : « Le lecteur éprouve simultanément le plaisir de la découverte et celui de la redécouverte. Il doit pouvoir lire à la fois au niveau de la ligne imprimée et à celui de l'allusion, en comparant images et tropes à leurs modèles antiques. Pas de souvenirs dans un décor, pas de joie. »⁵⁹ Le fragment, le débris permettent à la

⁵⁸ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, « Quant au livre : Étalages », éditions NRF Gallimard, « Poésie », 1976, p. 263.

⁵⁹ M. Riffaterre, « Chateaubriand et le monument imaginaire », p. 134.

fois le plaisir de la reconnaissance puis de la reconstitution (c'est le plaisir propre aux tropes, selon Fontanier) et l'ouverture à la rêverie par le « détail signifiant » cher à Diderot⁶⁰. Reste que ce paysage-texte n'intègre la ruine que comme élément parcellaire, comme témoignage et affleurement d'autres fragments littéraires intégrés et fondus dans le travail « classique » (au sens des humanités) de l'écriture : l'œuvre, elle, reste un ensemble fermement composé et construit qui assimile les paroles du passé pour en tirer une unité nouvelle mais homogène.

Rien de tel lorsque la ruine, le débris, l'éboulis, deviennent figures du texte lui-même. Sans doute a-t-on une préfiguration de cette métaphore dans le parallèle qu'établit souvent le discours préfaciel entre le livre qu'il présente (souvent un récit à l'antique, ou un recueil de poèmes tirant leur inspiration de thèmes ou de motifs anciens) et tel ou tel type d'art révélé par l'archéologie : « La Vision d'où est sorti ce livre » déploie en tête de *La Légende des siècles* un gigantesque bas-relief historié, cependant que la dédicace du *Roman de la Momie* (à l'archéologue Ernest Feydeau) rapproche l'écriture du roman du travail de la mosaïque. Mais, dans ces deux cas, la référence prend sens par le rapprochement thématique, stylistique et formel. La grandeur monstrueuse du Mur des siècles et les figures terribles qui s'y dessinent renvoient à « l'épopée humaine, âpre, immense, — écroulée » qu'esquisse l'œuvre du poète ; si le Livre est « décombre » et « charnier-palais en ruine », ce fragmentisme n'exclut pas l'ambition monumentale et la visée signifiante — qui renverse l'esthétique du débris en figure de l'ébauche : « Ce livre est-il donc un fragment ? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu et sa fin. / Mais, en même temps, il est, pour ainsi dire, la première page d'un autre livre. / Un commencement peut-il être un tout ? Sans doute. Un péristyle est un édifice », précise le poète en tête de son œuvre. Quant à l'expression de roman-mosaïque qu'emploie Gautier, elle désigne à la fois l'intégration des savoirs historiques dans la dynamique fictionnelle (la métaphore est fréquente dans la réflexion sur le roman historique comme montage habile de fragments d'érudition⁶¹), une illusoire ambition de captation du réel dans et par l'écriture (les « pierres précieuses » fournies par Feydeau renvoient aux connaissances acquises grâce aux ouvrages savants de l'égyptologie, mais constituent aussi d'authentiques objets archéologiques), enfin une référence à l'esthétique de la fresque et de la pétrification qui domine le récit : « L'histoire est de vous, le roman est de moi ; je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez. »⁶²

⁶⁰ « Déjà en 1758, Diderot applaudissait, dans la peinture, ce qu'il réprouvait dans la décoration théâtrale : le détail qui fait rêver, qui distrait l'esprit de sa contemplation et l'oriente vers la méditation philosophique. « Qu'un peintre d'atelier ait une cabane à représenter, il en appuiera le bâti sur une colonne brisée ; et d'un chapiteau corinthien renversé, il fera un siège à sa porte. » » (R. Mortier, *op. cit.*, p. 92).

⁶¹ Commentant (et critiquant) cette technique narrative, G. Froehner écrit par exemple d'un passage de *Salammbo* : « Cette phrase est une mosaïque. » (« Le Roman archéologique en France » — voir sur ce point Jacques Neefs, « *Salammbo*, textes critiques », *Littérature*, 1974).

⁶² Claudie Bernard analyse avec une remarquable finesse cette dédicace : « [Gautier] inverse la hiérarchie qui, dans le roman historique, inféode l'Histoire au roman : comme si ce n'était pas ce dernier qui agence et met en valeur les éléments de la mosaïque, en harmonise l'hétérogénéité, fait surgir des motifs et des significations. Le but de ces manœuvres ? Laisser croire à l'authentique éclat des « pierres précieuses » ; les *res gestae* viendraient scintiller à la surface du texte, en miettes certes du fait de leur ancienneté, mais offertes à notre appréhension fétichiste

Tout autre est la conception de l'œuvre comme débris, comme fragment en ruine d'« autre chose » (cet « autre chose » mallarméen qui hanta le XIX^e siècle) qu'elle désigne et pointe sans jamais l'incarner — c'est l'aporie même de l'archéologie, que la redécouverte des antiquités de Rome emblématise de manière exemplaire : « On rêve d'un déblai universel, mettant enfin tout au jour, d'un ravage du présent qui exhumerait dans une fascinante confusion le mémorisé et l'oublié. Impossible rêve [...] la Ville éternelle recouvre l'Urbs. Reste à se contenter du déblai ponctuel, du trou. »⁶³ Le récit à l'antique exploite largement ce motif en l'articulant au *topos* du manuscrit retrouvé, déchiffré et traduit ; en voici un exemple baudelairien : « [...] Histoire que nous donnons avec toutes les mutilations que la fragile matière du rouleau à moitié calciné rendait inévitables. La plus formidable de ces lacunes se trouve juste au commencement ; elle défie encore l'érudition de toutes les académies italiennes, et laisse le champ libre à leur industrie imaginative. »⁶⁴ Le texte sera fragmentaire, comme le passé archéologique qu'il ressuscite, comme le papyrus ou le palimpseste qu'il réécrit.

Il y a là plus qu'une similitude liant forme et contenu. L'œuvre-éboulis, le livre-ruine tiennent du vestige et de l'ébauche : trace et témoignage de l'œuvre idéale rêvée par l'artiste, en même temps qu'esquisse laissant deviner le livre éternellement à venir — on songe au forum de Pompéi que, comme les écrivains le rappellent à toute occasion, l'éruption ensevelit alors même qu'il était en réparation, d'où des chapiteaux épars et des colonnes écroulées qui tiennent aussi bien de la construction future que de l'édifice en ruines. Il y a là une sensibilité littéraire nouvelle qui se développe comme une variante de la poétique des ruines : « La ruine monumentale n'est pas la seule à élever l'âme. Certains fragments littéraires, ébauches d'une œuvre restée inachevée, purs cristaux issus d'un processus interrompu, jouent le même rôle d'éveilleur et d'annonciateur. / Ballanche cite une pensée de Pascal et s'écrie : « Quelle belle ruine que cette phrase isolée ! » L'œuvre inachevée est ainsi assimilée à la ruine et dotée d'une valeur que l'esthétique classique réservait à la création largement et laborieusement retravaillée. »⁶⁵ Encore s'agit-il là d'une méditation sur l'inachèvement ; mais certaines œuvres affirment ne prendre sens, comme l'édifice en ruines ouvert sur le paysage, que par le rapport de tension qu'elles instaurent entre le texte et le blanc, la parole littéraire et ses trous (non ses marges) de silence. Il s'agit là d'une tendance générale de la modernité, qui tente une saisie du monde par le morcellement et l'éparpillement⁶⁶.

Ce serait pourtant une erreur de réduire cette pratique à une pure ambition mimétique, qui chercherait à rendre la modernité par une stylistique de

comme fragments d'événementialité pure. » (*Le Passé recomposé*, Hachette-Université, 1993, p. 257-258).

⁶³ J. P. Guillermin, « La Nuit des temps », *Revue des sciences humaines*, n° 252, 1998, p. 96.

⁶⁴ Baudelaire, *Le Jeune enchanteur*, p. 523-524. Mallarmé commence son « Tombeau de Charles Baudelaire » par ces vers où se cristallise toute une esthétique : « Le temple enseveli divulgue par sa bouche / Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis... »

⁶⁵ Roland Mortier, *op. cit.*

⁶⁶ « Toutes les tentatives du XIX^e siècle de produire une écriture à la fois « moderne » et mimétique du monde moderne » vont être hantées par le fragmentaire : écriture « artiste », style « impressionniste », « tranche de vie », « style par seconde », récits « cassés en petits morceaux » (P. Hamon, *op. cit.*, p. 56).

l'instantané et de l'épars. Si l'esthétique du fragment peut être considérée comme l'ultime métamorphose de la rêverie sur les ruines que développe tout le XIX^e siècle, c'est qu'elle constitue avant tout une méditation sur le Signe, et sur la problématique articulation du texte comme système sémiotique avec le réel : « Ce n'est certainement pas un fait de synchronie fortuite si les sonnets mallarméens — avec les machinations mystérieuses qu'ils agencent, avec leurs tournures interrogatives et tout leur appareil de lieux clos et d'objets-signes — s'écrivent au moment où le roman de détective prend son essor [...]. Le poème « symboliste » et le roman de détection portent l'empreinte d'une même culture de l'indice et du détail signifiant (se faisant jour à la fin du XIX^e siècle dans des savoirs divers : psychanalyse, histoire de l'art, pratiques d'authentification des œuvres, etc.) et d'une représentation d'un monde à reconstruire par pièces et morceaux. »⁶⁷ Le texte-ruine implique un renoncement à l'illusion référentielle comme à l'esthétique du discours ; il n'appelle plus (du moins plus seulement) une herméneutique visant à rendre lisible le fragmentaire ; il provoque une réflexion sur la nécessaire obliquité de la littérature, qui ne peut désigner (suggérer : c'est le mot d'époque) le réel que par une stratégie du creux, du vide, de l'effacement. Là où Hugo faisait du Mur des siècles une fresque ou un bas-relief, donc un ensemble figuratif, Flaubert — la conversion est symptomatique — voit dans le Livre... un pan de mur, fragment vierge d'architecture, et signifiant par là même : « Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet. »⁶⁸

⁶⁷ Pascal Durand, *Mallarmé*, Poésies, Gallimard, Foliothèque, 1998, p. 138-139.

⁶⁸ Flaubert, lettre du 3 avril 1876, passage cité dans la préface de P. M. de Biasi, *Trois contes*, GF, 1986, p. 128.