

# Fonctions des “ruines écrites”

Mohamed RIDHA BOUGUERRA

Institut Supérieur des Langues de Tunis  
Université de Carthage  
Département de langue et littérature françaises  
rs\_bou@yahoo.fr

“Et je tombe dans une songerie, que j’appellerais “philosophique”, sur le *faire* et le *défaire*, si je ne savais qu’il n’y a pas de philosophie, mais des variations intérieures sur le sens des mots.”

Valéry, P. (1957): Automne: In *Mélange, Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T. I, 295.

## RÉSUMÉ

L’article vise à montrer la permanence du thème des ruines dans la littérature française et la variété des fonctions qu’il remplit à l’époque contemporaine. Pour Proust, d’abord, les ruines servent à manifester la présence du passé dans le présent et à indiquer la perspective temporelle qui doit servir à lire les signes de la durée. Les vestiges du passé sont pour les poètes, de du Bellay à Nerval ou Hugo, un témoignage de la victoire de la vie sur la mort. Les moralistes, Diderot ou Camus, et les écrivains voyageurs, Chateaubriand ou Montherlant, voient par contre dans les pierres mutilées la vanité de l’action et une image de la tragique destinée humaine. Les romanciers, Balzac, Butor et Gracq, se sont aussi emparés de la poétique des ruines et l’ont mise au service de la fiction afin d’annoncer le destin d’un personnage en recourant au procédé de la mise en abîme. A l’époque coloniale, les débris du passé ont servi des visées politiques en travestissant la vérité historique. *Salammô* de Flaubert peut, à l’inverse, se lire comme un refus de l’hégémonie romaine. Aujourd’hui, Alain Nadaud, dans *Auguste fulminant*, proteste contre l’occultation de la Carthage punique voulue par Rome. A travers les villes en ruines qui hantent ses romans, Antoine Volodine prophétise l’apocalypse et l’avenir qui nous menacent.

**Mots clés:** Ruines, Temps, Carthage, Rome, Art et littérature, Politique et littérature, Littérature française XVI<sup>e</sup> –XX<sup>e</sup> siècles.

## Funciones de “las ruinas escritas”

## RESUMEN

El artículo pretende mostrar la permanencia del tema de las ruinas en la literatura francesa y la variedad de las funciones que tiene en la época contemporánea. Primero, Proust, las ruinas sirven para manifestar la presencia del pasado en el presente y para indicar la perspectiva temporal que debe permitir la lectura de los signos de la duración. Los vestigios del pasado son para los poetas, desde du Bellay a Nerval o Hugo, un testimonio de la victoria de la vida sobre la muerte. En cambio, los moralistas, Diderot o Camus, y los escritores viajeros, Chateaubriand o Montherlant, ven en las piedras mutiladas, la vanidad de la acción y una imagen de la trágica suerte humana. Los novelistas, Balzac, Butor y Gracq, se hicieron dueños también de la poética de las ruinas y la pusieron al servicio de la ficción con el fin de anunciar el destino de un personaje, recurriendo al proceso “mise en abîme”

(puesta en abismo). En la época colonial, los vestigios del pasado tuvieron miras políticas, disfrazando la verdad histórica. Al contrario, *Salammô* de Flaubert puede leerse como un rechazo de la hegemonía romana. Hoy, Alain Nadaud, en *Auguste fulminant*, protesta contra la ocultación del Cartago púnico impuesta por Roma. Mediante las ciudades en ruinas que invaden sus novelas, Antoine Volodine profetiza el Apocalipsis y el porvenir que nos amenaza.

**Palabras clave:** Ruinas, Tiempo, Cartago, Roma, Arte y literatura, Política y literatura, Literatura francesa siglos XVI<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup>.

## Ruins and their functions in French literature

### ABSTRACT

The article aims at showing the recurrence of the theme of ruins and the variety of its functions in contemporary literature. To Proust, ruins express the traces of the past left in the present, like a temporal viewpoint to be used for reading the signs of time going by. To poets, from Du Bellay to Nerval or Hugo, the remnants of the past reveal the victory of life over death. To "moralists" (Diderot, Camus) and to travel writers (Chateaubriand, Montherlant), the mutilated ancient stones show the uselessness of action, and are a reflection of the tragedy of human destiny. The poetics of ruins was also used in fiction by novelists such as Balzac, Butor, and Gracq, whom it served revealing a character's fate through the *mise en abyme* process. During the colonial era, the remains of the past served political interests misrepresenting historical truth. Flaubert's *Salammô*, on the contrary, can be read as a refusal of Rome's hegemony. Nowadays, in *Auguste fulminant*, Alain Nadaud protests against the overshadowing of Punic Carthage by Rome. As for Antoine Volodine, he prophetically warns us against a doom-laden future, through the ruined cities that haunt his novels.

**Key words:** Ruins, Time, Carthage, Rome, Art and Literature, Politics and Literature, French literature XVI- XX

### INTRODUCTION

Si le traitement pictural du thème des ruines, bien que magistral, fut assez bref et limité, essentiellement, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ce qu'on pourrait appeler les "ruines littéraires"—comme on parle de "peinture écrite"—a toujours connu un essor qui ne manque pas de nous interpeller et jouit encore d'une pérennité qui ne s'est jamais démentie au cours des siècles. Les Guardi, Pannini et Hubert Robert ont, probablement, épuisé le thème et découragé, en quelque sorte, leurs épigones de reprendre des sujets où ils avaient excellé d'une si brillante manière. La descendance littéraire du Du Bellay des *Antiquités de Rome* fut, par contre, féconde et ininterrompue jusqu'à nos jours. Les philosophes, de Diderot à Camus, nous ont habitués à voir dans les ruines un miroir de la condition humaine. L'écrivain-voyageur s'est longtemps cru obligé, lui, de célébrer ces lieux de mémoire qui ont vu, successivement, naître et mourir tant d'empires. De Paris à Jérusalem, de Rome à Athènes, du Caire à Carthage, les occasions n'ont pas manqué à ces touristes que l'Orient a aimantés au XIX<sup>e</sup> siècle, et même au XX<sup>e</sup>, de nous faire part—la culture classique et les leçons de l'humanisme aidant—de leur émerveillement ou de leur

déception ou, même, de leur désolation devant les vestiges que les Anciens nous ont légués. La poésie des ruines a, en outre, donné naissance à toute une symbolique que les romanciers ont, plus particulièrement, exploitée. Du roman noir anglais à Balzac, de Flaubert à Proust, et, de nos jours, de Gracq et Butor à Alain Nadaud et Antoine Volodine, les vieux monuments et les cités antiques ont servi de cadre romanesque et, souvent, imprégné de leur couleur funèbre l'action du récit et lui ont donné sens. Les vieilles pierres ont été aussi, parfois, enrégimentées, asservies à des causes qui leur étaient étrangères et mises au service de visées idéologiques sous la plume de poètes et d'essayistes engagés dans l'action politique.

Il est donc clair que l'accent ne sera pas mis ici sur l'historique du thème qui nous retient et que Roland Mortier a si parfaitement étudié dans *La Poétique des ruines en France*. Le traitement de ce thème, les multiples et diverses fonctions que les écrivains ont assignées, dans leurs écrits, aux pierres mutilées, voilà ce qui nous intéresse et, principalement, chez les contemporains –sans nous interdire pour autant de puiser quelques exemples dans de textes moins modernes. Un poème de Du Bellay ou de Victor Hugo, un salon de Diderot, une page du journal de voyage de Chateaubriand ou de Flaubert, une description des *Chouans* et du *Rivage des Syrtes*, le développement et la reprise d'une idée comme un leitmotiv dans *Noces à Tipasa* et dans *Retour à Tipasa* ou dans *La Modification* de Michel Butor, voilà notre matière. C'est avec ces "ruines écrites" que nous avons l'ambition, démesurée certes mais séduisante aussi, de construire quelque chose qu'on espère le moins branlant possible. A travers cette architecture, il s'agit de donner à voir les vestiges historiques à l'origine d'une méditation sur le temps, sur la destinée humaine, sur la vie continuée à côté des symboles de la mort et du passé irrémédiablement révolu. Le passage du monument à l'informe sera considéré comme un aspect de la lutte entre Nature et Culture. Enfin, la poésie des ruines sera interrogée tout aussi bien dans ses rapports avec l'esthétique romanesque qu'en raison de l'utilisation idéologique qui en est faite, parfois.

## I. LA RUINE COMME DIMENSION TEMPORELLE

Chateaubriand, sur le chemin du Saint-Gothard, écrit dans les *Mémoires d'outre-tombe*: *Un débris de tour témoigne d'un autre temps, comme la nature accuse ici des siècles immémoriaux* (Chateaubriand F-R., 1951): *Mémoires d'outre-tombe*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T.II, 584. Cité par Richard J-P. (1967) *Paysage de Chateaubriand*, Le Seuil, coll. "Pierres vives", 71). Ailleurs, les *décombres des siècles* lui servent, dit-il, *d'échelle pour mesurer le temps* (Lettre du 3 novembre 1828 à Villemain. Voir *Mémoires d'outre-tombe*, éditions du Centenaire, III, p.439). Au cœur du présent, la ruine révèle, manifestement, une profondeur temporelle qui intrigue et qu'il s'agit d'interroger. Ce *lointain temporel* dont parle Jean-Pierre Richard (Richard J-P.: *Paysage de Chateaubriand*, op. cit. 90), l'auteur de *A La Recherche du temps perdu*, celui que Gérard Genette appelle *Proust palimpseste* (Genette G. (1966): *Figures*, Le Seuil, coll. "Tel Quel", 39), l'a mis en évidence dans sa description des ruines d'un château médiéval près de Combray. Le langage des vieilles pierres n'est

pas, cependant, encore assez explicite aux yeux du jeune héros du récit proustien qui lui trouve même un étonnant aspect énigmatique. Cette découverte, le jeune promeneur en fut frappé du côté de Guermantes où les prés, dit le romancier,

*étaient semés des restes, à demi enfouis dans l'herbe, du château des anciens comtes de Combray. Ce n'étaient plus, poursuit Proust, que quelques fragments de tours bossuant la prairie, à peine apparents, quelques créneaux [...], aujourd'hui au ras de l'herbe, dominés par les enfants de l'école des frères qui venaient là apprendre leurs leçons ou jouer aux récréations – passé presque descendu dans la terre, couché au bord de l'eau comme un promeneur qui prend le frais, mais me donnant, dit encore le héros, fort à songer, me faisant ajouter dans le nom de Combray à la petite ville d'aujourd'hui une cité différente, retenant mes pensées par son visage incompréhensible et d'autrefois qu'il cachait à demi sous les boutons d'or* (Proust M. (1987-1989): *A La Recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T. I, 165).

Quelle signification donner à ces ruines médiévales et quelle fonction peuvent-elles remplir sur le plan romanesque? Pourquoi, surtout, donnent-elles tant à réfléchir au jeune Marcel? Quel secret, au fond, cherchent-elles à dissimuler sous leur voile de fleurs des champs? Ne pourrait-on pas avancer qu'elles suggèrent, dès le tout début de la grande fresque proustienne, une leçon d'importance au héros pour qui le langage des signes demeure encore en partie hermétique? Ces quelques vestiges d'une autre époque nous apprennent, tout autant que la petite madeleine, que le présent est indissociable du passé et que sous le moment actuel se découvrent toujours des strates plus anciennes. Comme sous le Combray d'aujourd'hui se cache un autre qui lui est antérieur<sup>1</sup>.

*La Recherche* ne vise-t-elle pas, entre autres, outre l'écoulement imperceptible du temps, à nous rendre sensible, dans le moment présent même, la discrète présence du passé? C'est là, d'ailleurs, une idée qui a longtemps hanté Proust, bien avant même qu'il ne commence son grand œuvre. Dans les premières années du siècle, au temps de la traduction de *Sésame et le lys* de Ruskin, il s'essayait déjà à la formulation de cette idée à travers l'évocation des deux colonnes de marbre de la place saint Marc à Venise qui *continuent, écrit-il, à attarder leurs jours du XII<sup>e</sup> siècle dans la foule d'aujourd'hui* (Proust M. (1971): *Journées de lecture in Pastiches et mélanges*. Voir *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 194). C'est là, dit-il encore dans la même page, *inséré dans l'heure actuelle, un peu de passé*. Mais le jeune auteur qui n'a pas encore connu la révélation de la réversibilité du temps ajoute,

<sup>1</sup> En réalité, cette leçon, le Narrateur ne se l'assimilera qu'au bout de sa quête et de son parcours initiatique. Quand il aura compris, dans *Le Temps perdu*, qu'il est grand temps pour lui de se mettre au travail et de construire son œuvre, il réalisera alors que son passé et, en particulier, les souffrances qui ont jalonné sa vie alimenteront la création artistique. Il sera ainsi convaincu que le passé est le terreau où *pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"*, éd. citée, T. IV, 615. Aussi avons-nous l'impression de retrouver ici, dans ces joyeux participants à cette partie de campagne, oubliés de leurs voisins du dessous, les écoliers, âgés maintenant, qui, avec l'insouciance propre à leur âge, jouaient du côté de Guermantes.

*ces belles étrangères venues d'Orient, ces hautes et fines enclaves du passé ne sont pas dans le présent, [...], mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer. Ce temps enseveli, poursuit le jeune auteur, [est] pourtant là, au milieu de nous, approché, coudoyé, palpé, immobile, au soleil (Ibidem, 812).*

Plus proche de nous, chez Alain Nadaud, le passé n'est jamais très loin de nous non plus. Tous les romans de l'auteur de *L'Envers du temps*, chevauchent, pourrait-on dire, des époques différentes. Ils commencent toujours dans notre présent actuel avant de basculer, soudain, dans un lointain passé dont ils nous rapportent un étrange écho. On peut dire, en transformant quelque peu une formule célèbre de Mai 68 que, pour Alain Nadaud, sous le pavé le passé subsiste toujours intact. Il suffit par exemple d'entreprendre des travaux dans sa cave, comme on voit un habitant d'Alexandrie le faire dans *L'Archéologie du Zéro*, pour déboucher dans les souterrains des anciennes nécropoles de la ville, se trouver en possession des *derniers restes de [l']ancienne bibliothèque dévastée*, entrer immédiatement en contact avec la pensée de Pythagore et partager avec les disciples que le philosophe eut à travers les siècles une *aventure métaphysique* qui nous retrace l'histoire des spéculations qui ont abouti à la découverte du zéro (Nadaud A. (1984): *L'Archéologie du zéro*, éd. Denoël, 242).

## II. LES RUINES OU LA VICTOIRE DE LA VIE SUR LA MORT

Les témoins du passé que sont les pierres mutilées sont ainsi chargés de proclamer non la disparition définitive du temps révolu mais sa persistance, sa vie continuée dans le présent. Les boutons d'or qui dissimulent les débris du château de Guermantes les signifient déjà discrètement. Une végétation luxuriante, symbole de vie, peut même se substituer presque complètement à un vieil édifice. C'est précisément le cas de l'église couverte de lierre de Carqueville dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*. Dans le bloc de verdure, le jeune héros n'arrivait qu'au prix d'une grande contention d'esprit à retrouver l'idée d'église.

*Cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui se faisaient reconnaître d'eux-mêmes, écrit le romancier, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau. Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté; les feuilles déferlaient les unes contre les autres; et frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants (Proust M.: A La Recherche..., op. cit., T. II, 75).*

Tout bouge et vit ici. La façade palpite et donne des signes évidents de la permanence de la vie sur les décombres du passé.

Dans *Voyage en Italie*, une impression semblable se dégage de la description de la villa Adriana, dans les environs de Tivoli. Surpris par la pluie, Chateaubriand se

réfugie dans la salle des Thermes [...], sous un figuier qui avait renversé le pan d'un mur en croissant. Et, l'auteur de nous donner à voir le spectacle qu'il avait alors sous les yeux et où se devine, à travers les arcades des ruines, d'un côté la campagne romaine, bruisante de vie, et de l'autre, toute une végétation se mêlant d'une manière indescriptible aux décombres. Ainsi, il écrit:

*Les fragments de maçonnerie étaient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres. Ca et là de hauts cyprès remplaçaient les colonnes tombées dans ces palais de la mort; l'acanthé sauvage rampait à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'était plu à reproduire sur les chefs-d'œuvre mutilés de l'architecture, l'ornement de leur beauté passée. Les salles diverses et les sommités des ruines ressemblaient à des corbeilles et à des bouquets de verdure; le vent agitait les guirlandes humides, et toutes les plantes s'inclinaient sous la pluie du ciel* (Chateaubriand F.-R. (1969): *Voyage en Italie* in *Œuvres romanesques et voyages*, T. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1484-1485).

Dans une situation similaire, Victor Hugo ne cache pas son enthousiasme de voir la vie reprendre ses droits et écrit, dans *Le Rhin*:

*Les arabesques font des broussailles, les broussailles font des arabesques. On ne sait laquelle choisir et laquelle admirer le plus, de la feuille vivante ou de la feuille sculptée* (Hugo V. (1964): *Le Rhin*, cité in *Œuvres poétiques*, T.I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1486, note 1). Et, en vers, il chantera l'œuvre du temps, "ce grand sculpteur",

*qui remplit d'oiseaux les sculptures farouches,  
Met la vie en leurs flancs, et de leurs mornes bouches  
Fait sortir mille cris charmants!*

(Victor H.: *Les Voix intérieures, A l'Arc de triomphe, Œuvres poétiques*, éd. citée, T.I, 938 et 942).

La nature semble ici reconquérir sa place et défaire le travail de la main de l'homme. C'est là l'éternel combat entre Nature et Culture que le poète encore résume en trois vers:

*Mais le temps, grand semeur de la ronce et du lierre,  
Touche les monuments d'une main familière,  
Et déchire le livre aux endroits les plus beaux* (Ibidem).

C'est aussi ce que suggère précisément Julien Gracq dès son premier récit, *Au Château d'Argol* où il nous donne à voir les restes d'une chapelle perdue dans la forêt, enserrée même par la forêt et où de folles végétations aux feuilles curieusement dentelées, des touffes grises d'avoine s'accrochaient aux pierres (Gracq J. (1970): *Au Château d'Argol*, Librairie José Corti, 1945, 105). Plus explicitement encore, dans l'atmosphère quelque peu surréelle du récit qui caractérise *Le Rivage des Syrtes*, le chapitre intitulé *Les Ruines de Sagra*, met en scène une gigantomachie



déchaînée de l'arbre et de la pierre, une collision improbable et inquiétante de la nature et de l'art, dit encore le romancier (Gracq J. (1951): *Le Rivage des Syrtes*, Librairie José Corti, 70). Aussi Georg Simmel a-t-il pu écrire que

*le charme de la ruine consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de la nature [...]. La nature a fait de l'œuvre d'art la matière de la création, de même qu'auparavant, l'art s'était servi de la nature comme de son matériau* (Simmel (Georg) cité par Starobinski (Jean): *L'Invention de la liberté*, éd. Albert Skira, (1964), 180).

Nerval aussi se plaît à enguirlander les ruines des vieux châteaux de végétation et à décrire *les temples écroulés aux colonnes festonnées de lierre*. Cette même image revient encore dans un souvenir d'enfance lié à Ermenonville et à son *Temple de la philosophie*. Ce monument est destiné à conserver la mémoire de tous ces grands noms de la pensée qui, dit le narrateur de *Sylvie*, "*commencent par Montaigne et Descartes, et s'arrêtent à Rousseau*. Et la description de se poursuivre ainsi: *Cet édifice inachevé n'est déjà plus qu'une ruine, le lierre le festonne avec grâce, la ronce envahit les marches disjointes*. Est-ce à dire que nous avons là les symptômes d'une mort annoncée et inéluctable? La réponse nous est apportée par l'auteur lui-même qui écrit:

*Oui, ce temple tombe comme tant d'autres, les hommes oublieux ou fatigués se détourneront de ses abords, la nature indifférente reprendra le terrain que l'art lui disputait; mais la soif de connaître restera éternelle, mobile de toute force et de toute activité!* (Nerval G. de (1966): *Sylvie, Œuvres*, T.I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 262).

Ce temple dédié à la pensée humaine peut bien tomber en ruine, sa présence ne proclame pas moins la victoire de l'esprit impérissable et supérieur à la matière qui disparaît avec le temps.

Le poète humaniste des *Antiquités de Rome* a déjà célébré cette victoire. Contemplant "les poudreuses reliques" de Rome, Du Bellay constate, dans la XXVII<sup>e</sup> pièce du recueil,

*qu'aux ouvriers les plus industrieux  
Ces vieux fragments encor servent d'exemples.  
Pour le poète, c'est là le génie romain qui s'efforce encore, dit-il, de  
Ressusciter ces poudreuses ruines."*

Pour le moraliste aussi, les ruines sont porteuses davantage d'une leçon de vie que de mort. Elles constituent une incitation à la vie et transmettent même une invitation à l'épicurisme. Dans ses *essais solaires*, qui sont aussi des *essais sur les ruines*, dans *Noces à Tipasa* en particulier, Camus célèbre *un jour de noces avec le monde*. La ville antique *conspire à me donner*, dit-il, *l'orgueil de vivre*. Que ces débris historiques soient ici un symbole pour nous communiquer une joie de vivre malgré la mort –ou à cause de la mort qui menace notre vie bien éphémère– l'essayiste le reconnaît volontiers. Il ajoute, en effet:

*Tipasa m'apparaît comme ces personnages qu'on décrit pour signifier indirectement un point de vue sur le monde. Comme eux, elle témoigne, et virilement. Elle est aujourd'hui mon personnage et il me semble qu'à le caresser et le décrire, mon ivresse n'aura pas de fin* (Camus A. (1965): *Noces* in *Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, respectivement, 1816, 1349 et 58-59).

A *Noces* qui date de 1939, c'est-à-dire du temps de l'innocence et de la jeunesse de l'auteur, succèdent les années noires avec leur cortège de malheurs et leur chape de plomb. Il suffit, cependant, d'un retour au pays natal et d'un nouveau pèlerinage à Tipasa pour que l'auteur retrouve la paix de l'âme et la sérénité qui lui ont fait défaut pendant si longtemps.

*Du côté des ruines, lit-on dans Retour à Tipasa, aussi loin que la vue pouvait porter, on ne voyait que des pierres grêlées et des absinthes, des arbres et des colonnes parfaites dans la transparence de l'air cristallin. Il me semblait, poursuit Camus, que la matinée se fût fixée, le soleil arrêté pour un instant incalculable. Dans cette lumière et ce silence, des années de fureur et de nuit fondaient lentement. J'écoutais en moi un bruit presque oublié, comme si mon cœur, arrêté depuis longtemps se remettait doucement à battre* (Camus A.: *L'Été* in *les Essais*, op. cit., 873).

A l'instar de ce *virtuose des ruines* qu'est Chateaubriand, selon Roland Mortier, Camus célèbre ici à sa manière, c'est-à-dire avec optimisme et loin de toute délectation morose, ce que le critique appelle *les noces du marbre et de la mousse, transfigurées par la beauté des mythes* (Mortier R.: *La Poétique des ruines*, op.cit., respectivement, 173 et 192).

### III. LES RUINES COMME IMAGE DE LA DESTINÉE HUMAINE

Le bonheur de vivre qui se donne libre cours dans *Noces* et la sérénité retrouvée qui est affirmée dans *Retour à Tipasa*, sont, néanmoins, des biens qui ne sont pas donnés en partage à tout le monde. Le sentiment de la précarité de l'existence humaine, de l'imminence et du caractère inéluctable de la mort, bref, tous les vieux thèmes de la vanité de la vie peuvent s'imposer au philosophe au lieu et place de l'épicurisme et de la joie de vivre. La peinture des ruinistes est l'occasion pour Diderot de développer une poétique des ruines qui est d'abord une méditation sur le destin tragique de l'homme.

*Si le peintre de ruines, peut-on lire dans les Pensées détachées, ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres* (Diderot D. (1990): *Pensées détachées*. In *Œuvres complètes*, T. XVI, *Beaux-arts* III, Hermann, 369, note 637).

Il ne serait pas trop exagéré de déclarer qu'aux yeux de Diderot, le premier mérite de l'œuvre d'Hubert Robert est de procurer à l'auteur du *Salon de 1767* ce que celui-ci appelle *une douce mélancolie*. Et si le salonnier ne cache pas l'enthousiasme que



lui procurent certaines toiles du peintre, c'est que celles-ci illustrent selon lui une poétique que Roland Mortier définit comme *une contemplation esthétique teintée de mélancolie* (Mortier R.: *La Poétique des ruines*, op. cit., 87). Diderot écrit dans un passage souvent cité:

*Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais; et nous revenons sur nous-mêmes; 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. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines* (Diderot D.: *Salon de 1767. Œuvres complètes*, T. XVI, *Beaux-arts* III, op. cit., 335).

L'examen de certains tableaux du ruiniste, comme celui intitulé *Grande galerie éclairée du fond*, est l'occasion pour Diderot de mettre en pratique cette poétique. Il écrit à propos de cette œuvre:

*Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte! les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils? que sont-ils devenus! dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer?* (Ibidem, 337).

*Écurie et magasin de foin*, autres motifs peints d'après nature à Rome par Robert, inspirent au critique un commentaire tout aussi amer que le précédent. Diderot s'exclame:

*Les objets agrestes de la chaumière entre les débris d'un palais! Le temple de Jupiter, la demeure d'Auguste transformée en écurie, en grenier à foin! L'endroit où l'on décidait du sort des nations et des rois; où des courtisans venaient en tremblant étudier le visage de leur maître; [...]; qu'est-ce à présent? une auberge de campagne; une ferme. O quantum est in rebus inane!"* (Ibidem, 351)<sup>2</sup>.

Il arrive, cependant, que l'ironie de l'histoire introduise, même si c'est tardivement, une certaine justice et apporte ainsi un agréable sentiment de revanche qui tempère quelque peu l'amertume du philosophe. Aussi, c'est avec une indéniable satisfaction que l'ennemi des "grands" et des privilèges que fut Diderot note dans un commentaire sur la peinture des ruines:

*Eh bien, ces puissants de la terre qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes*

---

<sup>2</sup> Les éditeurs donnent la traduction par Diderot de Perse, *Satires*, I, v.i: "O soucis des hommes! ô vanité de leurs projets".

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

Les salons révèlent pourtant moins souvent le contempteur de la richesse que le moraliste médusé ou, plutôt, révolté par la naïve insouciance de l'homme face au tragique de son destin. Une page du *Salon de 1767* illustre si bien notre problématique qu'il est difficile de résister au plaisir de la reproduire ici. Les critiques ont depuis longtemps déjà noté le ton pascalien de ce passage où l'auteur exprime son désarroi face à la vanité de la destinée humaine. Diderot écrit, en effet:

*Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent. Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir, [...]. Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres, au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés! (Ibidem, 338-339).*

Les ruines peintes par Hubert Robert –abstraction faite du jugement du salonnier sur leur valeur esthétique– ont le mérite d'avoir inspiré à Diderot une méditation lyrique sur la vanité de l'action humaine face au passage irrésistible du temps.

On s'en doute aisément, ce lyrisme et ce ton élégiaque ne manquent pas sous la plume de Chateaubriand qui au cours de son périple méditerranéen a eu plus d'une fois l'occasion de méditer sur les ruines qu'il désigne par *vanités* et aussi de se lamenter sur la *mobilité des choses humaines* (Chateaubriand F.-R. (1969): *Itinéraire de Paris à Jérusalem, Œuvres romanesques et voyages*, Bibliothèque de la Pléiade, T.II, 866). Quelques lignes du *Voyage en Italie* le prouvent amplement. L'auteur qui se plaît à se présenter dans ces pages comme un homme affligé de *chagrins récents*, conseille à celui qui n'a plus de *liens dans la vie*, à venir demeurer à Rome car, dit-il,

*la pierre qu'il foulera aux pieds lui parlera, la poussière que le vent élèvera sous ses pas renfermera quelque grandeur humaine.*

Et, plus loin, il ajoute, après une récente visite au Colisée: *Nous sommes avertis à chaque pas de notre néant; l'homme cherche au dehors des raisons pour s'en convaincre; il va méditer sur les ruines des empires, il oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris* (Chateaubriand: *Le Voyage en Italie*; éd. déjà citée, respectivement, 1480, 1481 et 1484).

Et, à Athènes, notre voyageur ne retrouvait-il pas le ton nostalgique et n'exprimait-il pas la même désolation déjà rencontrés chez Diderot quand il se disait *pour (se) consoler*

*Tout passe, tout finit dans ce monde. Où sont allés les génies divins qui élevèrent le temple sur les débris duquel j'étais assis? [...]. Je passerai à mon tour: d'autres hommes aussi fugitifs que moi viendront faire les mêmes réflexions sur les mêmes ruines (Chateaubriand: Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit., 876).*

L'évocation du passé et le spectacle des ruines n'inspirent pas toujours, néanmoins, le lyrisme et ne suscitent pas forcément la nostalgie et le ton élégiaque. Montherlant, qui sillonne le Maghreb vers la fin des années vingt, considère, au contraire, la disparition du passé comme *un grand bien*. A Carthage, au musée du Bardo, sur le site de l'antique Dougga, en prenant modèle sur les Anciens, il observe partout et toujours la même attitude: un détachement quelque peu hautain, fataliste et stoïque lui dicte sa conduite. A Carthage, écrit-il par exemple, *devant les palais puniques qu'on met à jour: pas besoin d'archéologie, je sais assez ce qui s'y passa: on y aima et on y fut malheureux.*" Il se refuse aussi à la magie de l'Orient à laquelle les écrivains-voyageurs avaient cédé au siècle précédent. Ainsi, pour lui, *Mos-soul, Bagdad, Chiraz [sont] des sirènes mortes, trouées par les vers, sur le sable d'où la mer du désir, qui les portait, s'est retirée.* Il dénonce lui-même dans ces sentiments *une fausse distinction d'âme* empreinte de banalité, voire de vulgarité ... mais, c'est pour mieux tourner en dérision le lecteur puisqu'il ajoute, ironiquement, après la condamnation de sa propre attitude: *Mais on ne saurait accueillir avec assez de joie une occasion d'être comme tout le monde* (Montherlant H. (1963): *Palais Ben Ayed in Aux Fontaines du désir. Voir Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 326-327). En réalité, le refus du romantisme et, partant, de son cortège des habituels épanchements lyriques presque de commande face aux ruines expliquent l'ironie de l'auteur et le regard dédaigneux qu'il jette sur le passé. Ce n'est certainement pas Montherlant qui aurait écrit comme Lamartine en face de Carthage en 1833:

*Il en est des ruines ce qu'il en est des tombeaux: [...]; dans la solitude, aux bords de la mer, sur un cap abandonné, sur une grève sauvage, trois pierres jaunies par les siècles et brisées par la foudre, font réfléchir, penser, rêver ou pleurer"* (Lamartine A. de (1998): *Voyage en Orient*. Cité dans *Salammbô*, éd. Pocket, p. XV).

Par cette manière de s'opposer à tous les voyageurs en Orient du XIX<sup>e</sup> siècle et dont Chateaubriand reste le modèle, par haine du tourisme savant aussi Montherlant rappelle incontestablement ici l'auteur de *Salammbô* à l'étranger. Selon Maxime du Camp, son compagnon de voyage, il arrivait parfois, à Flaubert en Egypte, en face des temples pharaoniques, quand il ne remplissait pas ses carnets de notes, de se draper dans une feinte indifférence en plongeant dans la lecture d'un livre alors que son ami photographiait les vestiges visités. L'anticonformisme du futur auteur de *Salammbô* lui faisait même écrire:

*Les temples égyptiens m'embêtent profondément. Est-ce que ça va devenir comme les églises en Bretagne, comme les cascades dans les Pyrénées? O la nécessité!! faire ce qu'il faut faire. tre toujours selon les circonstances (et quoique la répu-*

gnance du moment vous en détourne) comme un jeune homme, comme un fils, comme un citoyen, etc. doit être! (Flaubert G. (1991): *Voyage en Egypte*, éd. Bernard Grasset, 327-328).

#### IV. RUINES ET FICTION

On sait, pourtant, tout ce que le roman carthaginois de Flaubert doit au voyage en Egypte. Lié à son rêve oriental, à un certain mythe romantique qu'il avait de l'Orient, l'univers mis en scène dans *Salammô* puise dans les souvenirs des impressions ressenties sur ces sites qui le frappaient par leur gigantisme et leur démesure. Ainsi, près de la Pyramide de Chéphren, il ressent *je ne sais quoi de terrible*, note-t-il, *qui va vous écraser*. Après la visite de Thèbes, il écrit: *La première impression de Karnac est celle d'un palais de géants*. Et, plus loin, il ajoute, *on se demande, en se promenant dans cette forêt de hautes colonnes, si l'on n'a pas servi là des hommes entiers enfilés à la broche comme des alouettes...* Aussi, Pierre-Marc de Biasi est-il en droit de considérer que l'Egypte antique a représenté, en quelque sorte, pour le futur auteur de *Salammô*, *le théâtre architectural de la cruauté et le signe de l'inhumain* (Ibidem).

Balzac, lui, disciple, à ses débuts, de Walter Scott et du roman noir anglais, est attiré par le funèbre et le sinistre plutôt que par l'énorme et le monstrueux. Les romanciers ont su, en général, tirer le meilleur parti de l'évocation des ruines en en faisant le cadre de l'action romanesque. Ils mettent ainsi en pratique cette poétique des ruines que Delacroix énonce en ces termes quand il note, en 1853, dans son *Journal*:

*On éprouve des impressions différentes devant un édifice qui s'élève et dont les détails ne sont pas encore indiqués, et devant le même édifice quand il a reçu son complément d'ornements et de fini. Et, le diariste d'ajouter, il en est de même d'une ruine qui acquiert quelque chose de plus frappant par les parties qui manquent.*

Et, dans une autre page du *Journal*, Delacroix écrit encore:

*l'ébauche d'un tableau, d'un monument, une ruine aussi, enfin tout ouvrage d'imagination auquel il manque des parties, doit agir davantage sur l'âme, en raison de ce que celle-ci y ajoute, tout en recueillant l'impression de cet objet.*" (Delacroix E. (1990): *Journal*, respectivement, 20 avril et 9 mai 1853, Plon, coll. les Mémoires, 330 et 341).

Il y a là une conception des ruines dont Balzac s'est servi, sur le plan romanesque, une vingtaine d'années plus tôt dans *Les Chouans*. Il nous montre le château de la Vivetière décrit, la nuit, par les yeux de Mlle de Verneuil au moment où, brutalement tirée de ses douces pensées d'amour par les cris des gonds rouillés de la porte, elle passe la tête hors de la voiture et découvre *la voûte en ogive d'un portail ruiné*. *Les couleurs sinistres du tableau*, écrit le romancier au début de la description, *la physionomie funèbre de ce tableau*, répète-t-il à la fin du passage, expliquent

l'impression de terreur qui saisit l'héroïne, frappée du spectacle qui s'offrait à son regard. Il n'est question, en effet, que de ruine, désolation et abandon. La végétation écrase de son poids les toits de bâtiments qui menacent ruine. Les griffes du lierre s'encastrent dans les lézardes des murs aux pierres disjointes. Portes, volets et fenêtres sont ruinés, pourris, pendants. Et, pour compléter ce tableau cauchemardesque, *la bise sifflait alors*, note l'auteur, *à travers ces ruines auxquelles la lune prêtait, par sa lumière indécise, le caractère et la physionomie d'un grand spectre*. L'imagination troublée de la jeune femme, lui dessine aussi une *carcasse vide et sombre*<sup>3</sup> ou encore un squelette. A l'instar d'un Saint-Amant dont les visions baroques lui montrent de *fantasques tableaux*, Balzac, dans ce cadre de roman noir<sup>3</sup>, n'omet ni les oiseaux de proie qui s'envolent en criant, ni les ifs et les sapins sombres qui encadrent l'édifice et lui ajoutent par leur feuillage comme *les tentures d'un convoi*, précise le romancier (Balzac H. de (1964): *Les Chouans*, éd. Garnier, 167 et 168). Les ruines sont ici un agent de l'action par l'effet qu'elles produisent sur l'imagination hallucinée de l'héroïne, mais également sur celle du lecteur. Elles sont aussi un signe ou de sinistres présages qui donnent à lire par anticipation le destin tragique de l'héroïne. Destin qui s'accomplira dans les dernières pages de la troisième partie intitulée "Un jour sans lendemain" par la mort, la nuit de son mariage, de Mlle de Verneuil, devenue marquise de Montauran. N'est-ce pas ici une belle illustration du procédé de l'écriture en abîme?

Ce procédé est-il absent de *La Modification* de Michel Butor qui, à travers une insistante et constante évocation des ruines romaines, nous rapporte la prise de conscience des effets inéluctables du temps par un homme frisant la cinquantaine et déchiré entre deux villes chères à son cœur, Paris et Rome et entre deux femmes l'une aimée et l'autre qui le fut? Henriette, l'épouse parisienne, symbolise l'érosion de l'amour au contact de la vie quotidienne et Cécile, la maîtresse romaine, le risque inévitable, malgré sa jeunesse, de connaître bientôt le même sort, surtout une fois arrachée à son milieu et transplantée à Paris. Le héros-narrateur justifie lui-même la fascination qu'exerce sur lui Rome, et la Rome antique en particulier, par l'amour qui le ramène régulièrement auprès de sa jeune maîtresse, qu'il désigne par *la Porte de Rome* en raison de *cette gloire romaine qu'elle sait si bien réfléchir* (Butor M. (1957): *La Modification*, éd. de Minuit, coll. "double", 282). C'est avec Cécile seulement, nous apprend-il en effet, qu'il a commencé à explorer la Ville Éternelle *avec quelque détail, et la passion qu'elle vous inspire*, écrit Butor, *colore si bien toutes les rues que, rêvant d'elle auprès d'Henriette, vous rêvez de Rome à Paris*" (Ibidem, 60).

<sup>3</sup> Le romantisme "frénétique" qui cultive le "gothique noir" trouve place aussi en poésie. Un excellent exemple dans cette pièce célèbre des *Odes et Ballades*, *La Bande noire*, où Victor Hugo déclare son amour pour *les vieux monuments* et où il écrit:

*J'aimais le manoir dont la route / Cache dans les bois ses détours, /.../ J'aimais l'essai d'oiseaux funèbres / Qui sur les toits, dans les ténèbres, / Vient grouper ses noirs bataillons!.../* Éd. citée, 342. N'est-ce pas là la tradition des "caprices" baroques qui se prolonge ou resurgit en plein XIX<sup>e</sup> siècle? Voir *La Solitude* de Saint-Amant

*Que j'aime à voir la décadence/De ces vieux châteaux ruinés/ Là se nichent en mille trous/ Les couleuvres et les hiboux. La Poésie baroque*, (1969):T.II, choix de poèmes par Claude Gilbert Dubois. Nouveaux Classiques Larousse, 144.

Aussi entreprend-il une *exploration systématique des thèmes romains* (Ibidem, 167). Les monuments antiques occupent la première place dans cette quête où l'amant fasciné tentait, dit le romancier,

*de reconstituer à partir des immenses ruines dispersées les monuments tels qu'ils pouvaient être dans leur jeunesse, l'image de la ville telle qu'elle avait été dans sa pleine audace; aussi, quand vous vous promeniez sur le Forum, n'était-ce pas seulement parmi les quelques pauvres pierres, les chapiteaux brisés, et les impressionnants murs ou soubassements de briques, mais au milieu d'un énorme rêve qui vous était commun* (Ibidem. 166).

Ce rêve semble hanter tellement le héros qu'il le poursuit même à Paris dont certains monuments se révèlent, dans un mouvement d'empathie, avoir une indéniable parenté avec d'autres romains. L'Obélisque de la Place de la Concorde mais aussi le Panthéon et *ces ruines que l'on nomme les thermes de Julien l'Apostat* ramènent régulièrement l'esprit de l'amant vers Cécile. De même s'il se rend au Louvre, c'est uniquement pour retrouver Rome. Son regard, au cours de sa visite du musée, glisse sur les innombrables trésors et autres chefs-d'œuvre pour privilégier certaines toiles des deux Français de Rome, Poussin et le Lorrain et, en particulier,

*un petit tableau représentant le Forum au dix-septième siècle, avec les trois colonnes du temple des Dioscures enfoncées jusqu'à la moitié dans la terre*" (Ibidem, 70).

Mais avant d'arriver devant cette œuvre,

*ce que vous avez amoureuxment détaillé, écrit Butor, ce vers quoi vos pas vous avaient amené, ce sont deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre, Pannini, représentant deux collections imaginaires" de vues de la Rome moderne et de la Rome antique. Et le héros de s'amuser à reconnaître le Colisée, la Basilique de Maxence, le Panthéon, tels qu'ils étaient il y a deux cents ans* (Ibidem, 64-65).

La contemplation de ces vestiges peints comme la visite de ces mêmes monuments relèvent, à l'évidence, pour reprendre les termes mêmes de l'auteur, de la *célébration* et de la *commémoration* des débuts de cet amour qui lie l'homme d'affaires parisien à sa maîtresse romaine. Il n'empêche qu'il serait fort abusif de prétendre que cette composante sentimentale épuise la richesse et la complexité d'un roman qui a *parmi ses grands principes organisateurs l'idée d'une chasse spirituelle s'accomplissant selon des normes traditionnelles* pour reprendre les termes d'un magistral article consacré au roman de Butor (Leiris M. (fév. 1958): "Le Réalisme mythologique de M. Butor" in *Critique*, n°129. Repris in *La Modification*, éd. citée, 304). Cécile n'est, en réalité, qu'un aspect de ce que le romancier appelle *le mythe romain* que le narrateur s'est efforcé d'incarner mais dont *les ambiguïtés* se sont révélés finalement irréductibles. Sans entrer plus avant dans l'analyse de cette quête qui est le sujet essentiel de *La Modification*, il nous suffit ici d'indiquer que la si conventionnelle symbolique des ruines s'est imposée même à l'un des promo-



teurs de cette rénovation littéraire que fut le "Nouveau Roman". La nouvelle génération de romanciers groupée autour des éditions de Minuit a, pourtant, hautement affiché son intention d'inventer de nouveaux codes littéraires et de rompre avec des procédés d'écriture et autres conventions romanesques en honneur dans une fiction plutôt traditionnelle et "classique".

Julien Gracq, dont l'univers onirique n'est pas sans parenté avec le surréalisme, a aussi recours à la thématique de la ruine non seulement pour installer un décor mais davantage encore pour créer une atmosphère quelque peu étrange et comme atemporelle. Par petites touches, en employant d'une manière insistante et récurrente le terme de ruine et des expressions équivalentes, l'auteur arrive à produire dans *Le Rivage des Syrtes* une sensation habituellement liée chez lui à la poésie et au charme du flou, de la grisaille et de l'arrière-saison. La première moitié du récit principalement, scande d'une façon quasi régulière le refrain des vieilles pierres. Le personnage principal suit, comme dans un monde où rêve et réalité se confondent, un itinéraire où il rencontre un *pavé romain*, une *vieille forteresse normande*, des *bâtiments [...] désaffectés et qui menaçaient ruine* (Gracq J. *Le Rivage des Syrtes*, éd.cit., 122), un *quai ruiné, une jetée croulante et envahie par l'herbe*" (ibidem, 24), une *base ruinée*, qui devient *cette ruine habitée, cette ruine de cyclope, cette ruine immobile* ou encore *ce décombre de ville momifiée et recuite dans son immobilité ruineuse* (ibidem, 155). Il s'agit, à travers *des vestiges et des ruines antiques* [de rendre] *plus sensible la désolation*" (ibidem, 10) des lieux et, surtout, de Maremma, *ce cimetière d'eaux mortes, ce vau-l'eau poignant d'une ville à son suprême échouage* (ibidem, 83), pour reprendre les termes de l'auteur. La fascination de l'auteur pour les ruines est telle qu'il se laisse aller à des descriptions de lieux où, en dehors de toute visée référentielle et réaliste, la principale justification se révèle être la poésie qui imprègne l'accumulation de détails métaphoriques. *Maremma aujourd'hui*, écrit-il par exemple, *était une ville morte, une main refermée, crispée sur ses souvenirs, une main ridée et lépreuse, bossuée par les croûtes et les pustules de ses entrepôts effondrés et de ses places mangées par le chiendent et l'ortie* (ibidem, 83).

## V. RUINES ET POLITIQUE

A y bien réfléchir, il n'y a rien d'étonnant, qu'au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale, un romancier, même aussi désengagé en apparence que Gracq, fût hanté par les villes ruinées: Berlin et Stalingrad, Hiroshima et Nagasaki, comme maintes métropoles écrasées sous les bombes, étaient encore dans toutes les mémoires. Aujourd'hui, plus proche de nous, ce sont les cités détruites de Croatie, de Bosnie, de Palestine, et de Tchétchénie qu'on imagine à travers les décombres des villes fictives ou anonymes qu'Antoine Volodine décrit à longueur de récit, dans *Nuit blanche en Balkhyrie*, dans *Vue sur l'ossuaire* ou dans *Les Anges mineurs*. On est tenté de dire que dans ces récits, qui n'évoquent jamais des vestiges historiques, où il n'est question ni de Carthage ni de Palmyre, ni de Thèbes ni de Pétra, les cités en ruine nous parlent du présent et annoncent plus l'avenir qu'elles ne reviennent sur le passé. Dans ces apocalypses des temps modernes, Volodine, nouveau saint Jean,

pour qui *l'appel des décombres est trop fort*, nous raconte *l'utopie sombrant dans les flammes*. Pour le romancier du "post-exotisme", le monde se résume, maintenant, à *deux systèmes totalitaires très semblables, la Colonie et les Nouvelles Terres, et, où l'on se tournât, des camps* (Volodine A. (1998): *Vue sur l'ossuaire*, Gallimard, 18). Après la mystérieuse et grande catastrophe qui s'abattit sur le monde et ne laissa que des débris d'une humanité en loques, hagarde et déboussolée, quelques rares individus tentent difficilement de survivre dans des champs de ruines, dans des *arrière-ruines*, dit plus précisément l'auteur. Malgré l'humour noir qui caractérise les récits, romances et autres narrats de Volodine, il faut être bien aveugle pour ne pas voir ici un miroir que nous tend l'auteur, pour ne pas saisir ici une image de quelque chose qui a pris place à *un moment quelconque [...] ou aura lieu plus tard, dans la réalité ou dans nos rêves.*" (Volodine A. (1999): *Des Anges mineurs*, Seuil, 190 et 188). Et ce ne sont, sûrement pas, les images qui nous hantent du Beyrouth de la guerre civile, ou celles du Sarajevo des années 1990<sup>4</sup> ou, encore, aujourd'hui, celles de Grozny et de Kaboul, de Ramallah et de Naplouse qui viendraient démentir les écrits prophétiques de Volodine. Il nous reste à souhaiter que l'Histoire ne coïncide pas entièrement avec l'imagination hallucinée de l'auteur de *Des Enfers fabuleux* –tout en prêtant la main afin que le trop prévisible ne se réalise pas finalement.

C'est le lieu de noter, d'ailleurs, que l'Histoire n'a pas toujours souscrit, heureusement, aux vœux des romanciers. Ainsi, le roman colonial des années vingt cherchait à gommer d'Afrique du Nord toute trace des "indigènes", selon le terme consacré de l'époque. Pour un Louis Bertrand, de l'Académie française, s'il vous plaît! chanteur et créateur du mythe politique d'une Afrique romaine, *le monument symbolique du pays*, écrit-il, en 1920, *ce n'est pas la mosquée, c'est l'arc de triomphe.*" (Bertrand L. (1921): *Les Villes d'or. Algérie et Tunisie romaines*. Ed. Arthème Fayard, 9). Se considérant comme "l'héritier de Rome", le théoricien de l'Afrique latine, invoque des *droits antérieurs à l'Islam* et proclame: *Partout où se dressèrent les faisceaux du Proconsul et les aigles des Légions, nous sommes chez nous* (Ibidem). Dans son refus de *l'Arabe usurpateur*, Louis Bertrand en vient à chercher à faire table rase de la réalité pour ne reconnaître de droit de cité qu'à un passé mort depuis près de vingt siècles. Ainsi, selon lui,

*l'Afrique latine perçait, écrit-il, sous le trompe-l'œil du décor islamique moderne. Elle ressuscitait, ajoute-t-il, dans les nécropoles païennes et les catacombes chrétiennes, les ruines des colonies et des municipes dont Rome avait jalonné son sol, de Volubilis à Gighti, de la mer Atlantide aux plages désolées des Syrtes*" (Ibidem, p. 22).

Aussi reproche-t-il à Flaubert et à Fromentin d'avoir *mis au premier plan le décor oriental, [et d'avoir] prêté à l'apport du Turc, de l'Arabe ou du Phénicien une importance excessive*" (Ibidem, p. 34). Sous *l'uniforme linceul de chaux* dont

<sup>4</sup> Voir sur l'incendie de la bibliothèque de Sarajevo en 1992, *Dans la bibliothèque en ruines* par Samoyault T. in *La Mémoire en ruines. Le Modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain* (2000), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

l'Islam, selon notre académicien, a recouvert les *villes d'or* que sont aujourd'hui les villes mortes de l'Afrique latine, Louis Bertrand découvre

*les thermes, les nymphées, les sarcophages et les baptistères de Tipasa, les statues et les inscriptions funéraires ou dédicatoires du musée de Cherchel, ou encore, ajoutez-il, le forum de Thimgad, des temples, des colonnades et des portes triomphales*" (Ibidem, p. 23).

Certes, ce genre de texte ne représente plus qu'un intérêt historique et documentaire. Il n'empêche que son rapport avec la problématique qui nous retient est évident dans la mesure où il est révélateur d'une utilisation circonstanciée de l'histoire et qu'il fait des ruines un enjeu politique et en donne une lecture idéologique et fort partielle. Car, notre académicien ignorait-il réellement que si Flaubert a formé le projet fou à l'époque de ressusciter Carthage, ce n'est pas seulement par haine et dégoût du monde moderne comme sa *Correspondance* en témoigne à maints endroits<sup>5</sup> mais aussi, et, peut-être, surtout, par fascination *de ce qui a failli empêcher la romanisation et la christianisation d'une partie du monde*, comme l'écrit Michel Butor? Et, l'auteur d'*Improvisations sur Flaubert* d'ajouter:

*Carthage c'est ce qui nous est caché par Rome, ce qui a été détruit par Rome à tel point que c'en est devenu un tabou. On ne doit pas savoir ce que c'était. Le livre, conclut le critique à propos de Salammbô, est l'arrachage d'un voile*" (Butor M. (1984): *Improvisations sur Flaubert*, éd. de la Différence, 115-116).

La publication du *Carnet de voyage à Carthage* montre parfaitement tout l'intérêt que Flaubert portait

*aux détails de l'architecture des ruines de Carthage, et particulièrement, précise, Claire-Marie Delavoie, aux monuments d'origine punique qui constituent le décor de Salammbô: citernes, aqueducs, palais en terrasses, etc.*" (Flaubert G. (1999): *Carnet de voyage à Carthage*. Texte établi par C.-M. Delavoie. Publications de l'Université de Rouen, 10).

Le choix bien significatif, qui fut celui de Flaubert, de la Carthage punique plutôt que celle romaine, se retrouve aujourd'hui dans *Auguste fulminant* d'Alain Nadaud. Dans ce récit, véritable remake ou réécriture de *l'Énéide*, on peut lire la transposition, dans la Tunisie de nos jours, des principaux épisodes de la passion tragique qui lia la reine de Carthage au héros troyen. Le romancier ne se contente pas cependant de nous rapporter l'amour de ces doublures des héros antiques que sont René Teucère et la libanaise Anna Sidonis, allusion aux origines phéniciennes

---

<sup>5</sup> Dans une lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, datée mars 1857, Flaubert justifie le sujet de son roman carthaginois par son besoin de *sortir du monde moderne qui, dit-il, me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir.*" Voir aussi la lettre à la même du 11 juillet 1858. Et écrivant à Ernest Feydeau, le 29 novembre 1859, il compare son entreprise de ressusciter Carthage à une *Thébaïde où le dégoût de la vie moderne (l)'a poussé.*

de Didon, évidemment. Il étoffe le récit d'un conflit idéologique, dans un certain sens, dans la mesure où la jeune femme, archéologue chargée des fouilles du site, fictif, de Pleggah privilégie dans ses travaux *les nécropoles de la période punique* alors que son amant, spécialiste de muséographie romaine, considère que *la partie carthaginoise, rasée sous Scipion Emilien, n'offr[e] plus guère d'intérêt...* (Nadaud A. (1997): *Auguste fulminant*, éd. Grasset, 54). Et, l'auteur-narrateur ne manque pas de critiquer le déni que manifeste un tel parti pris quand il écrit:

*Cette prise de position en faveur du vainqueur, qui n'était autre que la puissance coloniale de l'époque, avait quelque chose de déplaisant* (Ibidem, 219).

Son opinion est d'ailleurs davantage marquée encore dans la description des résultats des fouilles de Pleggah. Alain Nadaud écrit, en effet, à propos de ce site:

*Celui-ci se partageait pour moitié entre les ruines romaines, tout en surface, figées dans leur élégance surannée malgré les outrages du temps, et les substructions carthagoises, plus anciennes, qui dépassaient de terre, semblables aux membres monolithiques d'un être cyclopéen qu'on aurait abattu et enseveli à la hâte; cette présence primitive demeurerait comme à l'état de veille, incapable de se résoudre à disparaître, avec je ne sais quoi de poignant et d'ombrageux dans la défaite, qui serait la gorge...* (Ibidem, 129).

Il est manifeste que les sentiments du narrateur penchent non pour le vainqueur mais pour le vaincu, pour la victime, ce géant terrassé dont Rome n'est pas arrivé à effacer les traces et dont les restes encore visibles nous interpellent comme d'outre-tombe. Il y a là une allégorie qui traduit clairement le refus par le narrateur du travestissement de l'histoire et de la négation injuste de la part punique de Carthage. Ainsi, pourrait-on dire, chaque époque révèle son idéologie à travers sa propre lecture de l'histoire et de ses monuments.

## CONCLUSION

Le recours aux ruines par le poète, le moraliste, le romancier et l'essayiste ou le théoricien est porteur de plus d'une signification. Il témoigne, au moins, d'une vérité, c'est que les vestiges du passé continuent, par delà les siècles, à nous parler. Ils nous transmettent un message où l'un, la fascination par la mort aidant et, surtout, sensible à la poésie qui émane des vieilles pierres, lit la vanité de l'action et la destinée tragique de l'homme alors que l'autre y trouve une raison supplémentaire de vivre et d'espérer. Aux uns, elles servent à mesurer la profondeur des siècles et apportent un lointain et nostalgique écho des époques révolues, aux autres, elles offrent un décor pour des fictions et autorisent la poétisation du passé. A tous, elles donnent à réfléchir.

On peut dire des débris du passé ce que Malraux dit de l'œuvre d'art, à savoir qu'elle *n'est pas une pierre, c'est une graine*, ajoute l'auteur des Voix du silence,

qui change avec le terrain où on la fait germer"<sup>6</sup>. Nous avons là les prémisses de ce qui deviendra par la suite chez Malraux le concept de métamorphose. On sait que, selon l'auteur des *Métamorphoses d'Apollon* et de *La Métamorphose des Dieux*, les œuvres du passé qui traversent les siècles et atteignent les rivages du présent perdent en cours de route leur fonction d'origine et en acquièrent une autre. Elles gagnent une nouvelle signification qu'elles n'avaient pas à leur époque. On peut affirmer aussi que le langage des ruines change de même avec les sociétés et les siècles. Il y a une perpétuelle naissance que les ruines manifestent par leur défi au temps et par leur immortalité. Car ces témoins du passé qui résistent à *la coulée du temps* et des siècles ne sont pas simplement de la matière brute mais de l'esprit amalgamé à la matière, de l'esprit présent dans la pierre et la travaillant. Les ruines écrites disent, ainsi, doublement la victoire de l'esprit sur le temps: par leur seule évocation des civilisations disparues, elles annoncent la résurrection du passé d'une part et elles témoignent de la vie de l'esprit continuée dans la mort, d'autre part. Aussi, pourrait-on donc dire en conclusion et à la suite du poète des *Voix intérieures* qui proclame dans *l'Arc du triomphe*:

*La mémoire des hommes demeure  
Dans les monuments ruinés  
(Hugo V. Les Voix intérieures, A l'Arc de triomphe, Œuvres poétiques, éd. déjà citée, T. I, 943)<sup>7</sup>.*

---

<sup>6</sup> Propos tenus à des journalistes russes au cours d'un entretien en 1934. Voir André Malraux, *Cahiers de l'Herne* (1982), n° 43, 159.

<sup>7</sup> Hugo V. *Les Voix intérieures, A l'Arc de triomphe, Œuvres poétiques*, éd. déjà citée, T. I, p. 943. Voir aussi Chateaubriand à Sparte criant en vain *Léonidas!* et écrivant néanmoins:

*Si des ruines où s'attachent des souvenirs illustres font bien voir la vanité de tout ici-bas, il faut pourtant convenir que des noms qui survivent à des Empires et qui immortalisent des temps et des lieux, sont quelque chose.* Et, plus loin, le mémorialiste ne formule-t-il pas l'espoir de voir son nom légué à l'avenir pour l'avoir, pense-t-il, *mêlé au nom de Sparte qui peut seule le sauver de l'oubli?* *Itinéraire...*, op. cit., respectivement, p. 822 et 829.