

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (1995)
Heft:	1-2
Artikel:	Un objet photogénique entre science et rêverie : la ruine
Autor:	Caraison, Marta
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870460

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UN OBJET PHOTOGÉNIQUE ENTRE SCIENCE ET RÊVERIE : LA RUINE

Oui, c'est en cela que réside l'inénarrable charme de la tristesse des souvenirs, – toutes ces terres aujourd'hui mortes vécurent un jour.

Ernest Feydeau

Demain matin au soleil levant nous partons pour Jéricho et la mer Morte. Nous allons donc voir la place où fut Sodome. Quelles idées ça va faire naître en nous!?

Gustave Flaubert, Lettre à Théophile Gautier

Nombreux ont été les fantasmes que les esprits du XIX^e siècle ont élaborés autour de la photographie : peu d'objets en effet ont réussi comme elle à assouvir aussi bien la soif de connaissance que le désir de laisser voguer l'imagination. Et lorsque le photographe pointe son objectif sur les ruines des civilisations disparues, cette double appartenance à la science et au rêve s'en trouve renforcée. Ruines des archéologues et ruines des poètes une fois photographiées parviennent à dépasser les antagonismes. Si les photographies de ruines — telles les images de Jérusalem réalisées par Auguste Salzmann en 1853 — rendent d'inestimables services à l'archéologie, elles provoquent aussi, peut-être malgré elles, d'étranges fictions archéologiques.

Maîtriser l'espace en captant sur la plaque daguerrienne les coins les plus reculés du monde, et amener dans les chaumières l'exotisme en miniature fut la première tâche de la photographie. Capter l'instant, conserver la trace de toute modification infligée aux choses par le temps fut la seconde de ses tâches. Ces deux déterminations, inséparables, définissent la photographie à ses débuts.

Et si la photographie est d'emblée voyageuse, si les premiers livres illustrés sont des récits de voyage à objectif plus ou moins scientifique, il y a parmi les choses à photographier dans le monde des objets privilégiés, qui saisissent plus fortement

l'imaginaire du XIX^e siècle. Il en est un surtout qui mobilise les voyageurs, photogénique par excellence, situé à mi-chemin entre science et rêverie, point de jonction entre les Lumières et le romantisme, qui de surcroît permet de problématiser l'acte photographique même : la *ruine*.

La ruine fait voyager aussi bien dans l'espace que dans le temps. Elle est d'emblée partie intégrante des champs photographiques. En 1839, année officielle de l'invention de la photographie, François Arago, le physicien célèbre, fait son discours de présentation publique du daguerréotype à l'Académie des Sciences de Paris. Il s'agit du premier texte sur la photographie, qui va ouvrir la voie à toute une littérature polémique. Dans ce texte inaugural, véritable programme scientifique exposé par l'enthousiaste savant, photographie, voyages et ruines s'associent déjà avec bonheur :

Pour copier les millions et millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerreotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Egypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues de hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention; et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les œuvres des plus habiles peintres; et les images photographiques, étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles des édifices.¹

Arago poursuit son idée, avec en arrière-plan le souvenir de l'expédition d'Egypte de Napoléon, chantant les louanges de la fidélité, de la précision, de l'objectivité propres à la reproduction photographique. Comme tout scientifique, Arago voit dans la photographie un moyen quasi magique de reproduire, classer et préserver chaque infime partie du monde. Devenus ultérieurement des *topoi* de la littérature photographique, cet amour du détail, cette ambition de tout posséder, de tout connaître, de tout

1. François ARAGO, «Rapport à la Chambre des députés», 3 juillet 1839, cité par André ROUILLÉ, *La Photographie en France. Textes et Controverses : une Anthologie. 1816-1871*, Paris : Macula, 1989, p.38.

classer, de conserver intact le temps qui passe, s'expriment ici pour la première fois.

Derrière cet objectif scientifique, où la photographie est un instrument rapide et fiable d'acquisition du savoir, transparaît une autre problématique : la fascination d'avoir trouvé une machine à arrêter le temps, une «machine à rêver» pour utiliser la formule de Max Milner². Désormais la photographie va non seulement être un outil destiné à remonter le temps jusqu'aux origines de l'humanité rendues à peine visibles à travers ces quelques vestiges que sont les ruines ; elle sera de surcroît une sorte de mémoire exhaustive que le XIX^e siècle rêve d'offrir aux générations futures, une histoire totale, collectionnant le présent dans toutes ses manifestations avant que celui-ci ne se transforme à son tour en ruine. Il y a là une double conscience temporelle : une conscience mélancolique d'une part qui contemple les ruines des âges passés et pleure l'origine perdue ; et d'autre part le sentiment aigu que le présent n'est qu'une ruine en devenir. Ce double sentiment fait corps avec la réflexion sur les ruines, que Volney exprimait dès les premiers chapitres dans son célèbre ouvrage :

Hélas! je l'ai parcourue, cette terre ravagée! J'ai visité les lieux qui furent le théâtre de tant de splendeur, et je n'ai vu qu'abandon et que solitude... J'ai cherché les anciens peuples et leurs ouvrages, et je n'en ai vu que *la trace, semblable à celle que le pied du passant laisse sur la poussière*. Les temples se sont écroulés, les palais sont renversés, les ports sont comblés, les villes sont détruites, et la terre, nue d'habitants, n'est plus qu'un lieu désolé de sépulcres... Grand Dieu! d'où viennent de si funestes révoltes?³

Du passé, seules sont restées quelques traces, elles aussi éphémères. Et l'esprit a vite fait de comparer le destin des civilisations disparues avec celui qui guette indubitablement les sociétés actuelles :

Qui sait, me dis-je, si tel ne sera pas un jour l'abandon de nos propres contrées? Qui sait si sur les rives de la *Seine*, de la *Tamise*, ou du *Sviderezée*, là où maintenant, dans le tourbillon de tant de jouissances, le cœur et les yeux ne peuvent suffire à la multitude

2. Max MILNER, «La photographie comme machine à rêver», *Cahiers de l'Imaginaire*, 1 (1988).

3. Constantin-François VOLNEY, *Les Ruines ou Méditation sur les révoltes des empires*, [1791], Paris, 1822, (Genève : Slatkine Reprint, 1979), p. 8. Je souligne.

des sensations; qui sait si un voyageur comme moi ne s'asseoira pas un jour sur de muettes ruines, et ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et la mémoire de leur grandeur?⁴

A la mélancolie sur les ruines anticipées de notre monde – grand thème inauguré par les Lumières⁵ – la photographie offre le salut. De nos civilisations elle veille à laisser une autre «trace, semblable à celle que le pied du passant laisse sur la poussière». La photographie se présente comme un substitut aux ruines, comme trace destinée à perdurer par delà l'inéluctable destruction due au temps ou aux hommes. Elle devient la ruine de l'avenir — ce qui, plus tard, subsistera du présent :

L'histoire plastique que léguera la photographie, l'histoire reproduisant les hommes et les faits tels qu'ils ont été, sans erreur possible, froide et calme comme le destin; celle-là sera authentique et donnera aux penseurs des points certains pour leurs études. Cette histoire dira aux siècles futurs ce qu'auront été nos grands hommes dans tous les genres, nos monuments, nos batailles, nos goûts, notre luxe, nos habitudes, notre industrie aussi et notre commerce, par les trésors d'actualités que les musées et les collections particulières offriront aux populations.

Le cliché! quel monde dans ce simple mot qui si modestement résonne à l'oreille et n'éblouit nullement le regard! Le cliché, on peut le dire sans crainte d'exagération, aura marqué une phase nouvelle dans la civilisation humaine: il assure à l'avenir la connaissance exacte d'un long passé.⁶

Ruine des temps présents, certes, mais d'un type à part, car à défaut de conserver l'objet, elle en conserve au moins l'image fidèle. Le rapport à l'histoire s'en trouve modifié.

Comme la ruine, la photographie fait partie de ces signes que Pierce a appelé des *indices*, qui entretiennent un rapport de connexion physique avec leur référent: ce sont des *traces*. On comprend dès lors que les photographies de ruines ne sont pas des photographies comme les autres. A leur complexité sémiologique (des traces de traces) s'ajoute leur double appartenance à deux manières différentes d'appréhender le monde : objets de savoir d'une part, objets de rêverie d'autre part. La plupart des

4. *Ibid.*, p. 10.

5. A ce propos, voir Philippe JUNOD, «Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur», in *L'Homme face à son histoire*, Publications de l'Université de Lausanne, Cours général public 1982-1983, Lausanne : Payot, 1983.

6. *Le Rayon bleu. Journal des photographes*, 6 (mai 1869), p.191.

écrits photographiques du XIX^e siècle, (aussi bien textes illustrés de photos, que textes théoriques) expriment cette ambiguïté entre un objectif scientifique et un sentiment magique d'éternité, une rêverie sur le temps qui passe.

1. *Jérusalem entre érudition et observation*

Dans ce cadre général s'inscrivent les plus fameux des photographes voyageurs. Et parmi tous les périples que le XIX^e siècle raconte, il est une histoire d'origines, de ruines et de photographies qui mérite que l'on s'y arrête. Il s'agit du séjour à Jérusalem d'Auguste Salzmann, peintre de métier et auteur d'un des premiers voyages photographiques, dont la genèse et les motivations sont symboliquement intéressantes.

Salzmann est le premier photographe à voyager en Terre Sainte. Il part à Jérusalem en 1853 afin d'apporter des preuves irrécusables à une violente polémique engagée en France sur l'existence de vestiges judaïques. La controverse oppose une équipe de savants pantouflards à Félix de Saulcy⁷, qui à la suite d'un *Voyage autour de la mer Morte et dans les terres bibliques*⁸ affirme envers et contre toute la tradition érudite qu'il existe bel et bien des ruines de monuments judaïques. «A beau mentir qui vient de loin» – répondent les érudits qui n'ont jamais quitté leur fauteuil à l'archéologue de terrain dont les dessins et les relevés topographiques sont traités comme de la pure fiction⁹.

D'emblée de Saulcy va à rebrousse poil de la tradition ; à peine arrivé sur les bords de la mer Morte il s'insurge contre les inventions des poètes :

Où sont donc ces miasmes méphytiques qui donnent la mort à tout ce qui n'en fuit pas l'atteinte? Où? dans les écrits des poètes qui

7. Polytechnicien, géologue, entomologue, numismate, archéologue, et j'en passe, cet intrépide voyageur est le modeste auteur de quelques trois cent soixante-cinq textes. Pour de plus amples informations, consulter *Félix de Saulcy et la Terre Sainte*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1982.

8. Félix DE SAULCY, *Voyage autour de la mer Morte et dans les terres bibliques, exécuté de décembre 1850 à avril 1851*, Paris : Gide et Baudry, 1853.

9. Dans sa thèse intitulée *Les Albums photographiques de Voyage en Orient (1850-1880). Parcours entre voir et lire* (Université Paris 7, 1989), Claire BUSTARRET commente la profonde crise de l'érudition à laquelle a contribué l'apparition de la photographie.

ont emphatiquement raconté ce qu'ils n'ont pas vu. Il n'y a pas cinq minutes que nous foulons la plage de la mer Morte, et déjà, presque tout ce qu'on en a dit est rentré, pour nous, dans le domaine de la fable...¹⁰

Que les poètes puissent se mêler de raconter ce qu'ils n'ont jamais vu semble tout simplement scandaleux. Et lorsque le rigoureux de Saulcy, qui décrit minutieusement tout ce qu'il voit, affirme avoir eu besoin de «cinq minutes» tout au plus pour renier ses mauvaises lectures et rétablir la vérité, ce n'est pas une image de rhétorique qu'il offre à son public. On a vite fait de s'en persuader en poursuivant notre lecture :

A *midi quarante-six minutes*, nous rencontrons de nouveau quelques longues files de murs, par-dessus lesquels nous passons. A *midi quarante-huit minutes*, la plaine commence à s'élever. A *midi cinquante et une minutes*, le terrain à notre gauche présente de nombreuses ruines, tandis qu'elles sont fort clairsemées à droite. A *midi cinquante-quatre minutes*, nous tournons à l'est et nous rencontrons la base très apparente d'une construction circulaire, probablement d'une tour, au delà de laquelle reparaissent des murailles nombreuses, dont nous sortons de nouveau à *midi cinquante-sept minutes*, pour commencer à gravir la pente fort douce du monticule de Schihan. A *une heure deux minutes*, nous rencontrons une citerne creusée dans le roc et entourée d'une muraille. Enfin à *une heure six minutes*, nous mettons pied à terre à l'entrée de l'étrange ruine de Schihan¹¹.

On ne badine pas avec les minutes : à chacune son lot d'aventures. Le temps se divise certes en jours, et le récit de Félix de Saulcy adopte la forme quotidienne du journal (écrit rétrospectivement), mais c'est la minute qui rythme sa narration sur plus de mille pages, dans une progression laborieuse. Effet de réel ? Souci d'exactitude ? L'impression produite est inverse : vouloir à tout prix reproduire le voyage en temps réel conduit à l'invisitable. Supposer que le voyageur ait noté minute par minute le déroulement de son itinéraire, ou que, les yeux rivés sur la montre, il ait inscrit définitivement dans sa mémoire l'heure exacte de chaque lopin de terre traversé est peu probable. Le doute ayant effleuré les esprits, les détracteurs finiront par accuser de Saulcy de n'avoir jamais voyagé en Terre Sainte. De

10. Félix de Saulcy, *op. cit.*, t. 1, p. 154.

11. *Ibid.*, pp. 326-327. Ceci n'est qu'un échantillon cité au hasard. Je souligne.

Saulcy est confronté à cette incapacité intrinsèque du texte à reproduire le réel : son souci de précision produit un texte parfois illisible et engendre la défiance. Il a beau insister sur les vertus de l'observation de terrain au détriment du savoir livresque, et enjoindre les savants d'aller voir les ruines avant d'élaborer leurs théories, on s'obstine à lui distribuer des «brevets d'ignorance»¹².

Faites comme moi; allez étudier par vous-mêmes; rejetez sans regret les théories *a priori*, sorties de toutes pièces du fond d'un cabinet d'études; *le meilleur des livres descriptifs ne vaut pas une heure passée à interroger le terrain.* Que s'il ne vous est pas permis de le faire, ayez quelque reconnaissance pour celui qui, sans idées préconçues, et sans parti pris d'avance, a été, non sans périls, non sans fatigues, chercher pour vous des faits qu'il n'a recueillis, que pour qu'ils fussent discutés et interprétés avec bonne foi, mais aussi avec un peu de gratitude¹³.

«Le meilleur des livres descriptifs ne vaut pas» une bonne photographie pourra-t-on dire à sa suite.

De Saulcy fait encore partie du vieux monde, où pour voir les choses il fallait pouvoir les toucher. «Toutes les peintures, sculptures, pierres taillées et monnaies que je cite en exemple, je les ai vues et contemplées de mes propres yeux...¹⁴», écrivait en 1764 Winckelmann, et de Saulcy obéit encore à cette rigueur scientifique qui exige du savant d'observer lui-même son objet d'étude. Il suffira que Salzmann décide de couper court à la polémique soulevée par l'honnête de Saulcy en ramenant dans ses bagages quelques cent cinquante photographies pour que le contact direct avec l'objet étudié cesse d'être une condition *sine qua non* des recherches sérieuses. Pour éviter au savant la fatigue d'un voyage, la photographie va faire voyager le monde, que le savant pourra (a)voir chez lui et contempler dans son salon.

Pour l'édification des érudits sceptiques, Auguste Salzmann publie à son retour un précieux album intitulé *Jérusalem. Etude et reproduction photographique des Monuments de la Ville Sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*¹⁵. Et pour la

12. Félix de Saulcy, *ibid.*, t. 2, p. 262.

13. *Ibid.*, p. 375. Je souligne.

14. Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, 1790. Cité par Hélène PINET, «Les bibliothèques photographiques», in *Photographie/Sculpture*, Paris : Centre National de la Photographie, (Photo Copies), 1991, p. 49.

15. Auguste SALZMANN, *Jérusalem. Etude et reproduction photographique des Monuments de la Ville Sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, Paris : Gide et Baudry, 1856.

première fois depuis qu'elle existe, la photographie va fonctionner véritablement comme preuve, sa fonction testimoniale étant ainsi au maximum de son efficacité :

Les opinions que l'on a combattues sans voir, je viens les défendre, moi qui ai bien vu, et, mes photographies aidant, il faudra bien que la vérité se fasse jour.

Alors se tairont probablement ces savants qui, craignant les fatigues d'un long voyage, aiment mieux trancher les questions à distance que d'ajouter foi aux récits d'autrui. Les photographies ne sont plus des récits, mais bien des faits doués d'une brutalité concluante.

[...]

Quant à une épigraphe, si j'avais à en choisir une, je l'empruntrerais à Montaigne, et j'écrirais sur la première page de mon ouvrage: «*Ceci est un livre de bonne foy*»¹⁶; mes photographies m'en dispensent.

Là où le langage ne parvient pas à convaincre et à prouver son efficacité, la photographie le destitue de ses droits, en tant que médium total qui n'a besoin d'aucun secours pour transmettre le réel. On se trouve là au moment le plus fort de cette tension entre écrit et image, où en apparence du moins l'écrit devient absolument inutile. Non seulement Salzmann affirme n'avoir pas besoin de rédiger un texte pour donner à voir avec limpidité la vérité des choses (même si en réalité il est bel et bien l'auteur d'un livre); non seulement le texte de Félix de Saulcy devient une espèce de supplément annexe aux photographies de Salzmann, un ouvrage en marge des photographies ; mais de surcroît toute la tradition érudite se trouve subitement anéantie par la photographie. Salzmann ne cesse de réprimander les érudits : «Les yeux se dessillent peu à peu, et l'on finit par s'apercevoir que très souvent l'érudition devient inutile, quand il suffit d'avoir des yeux et de la *bonne foi*¹⁷». Il faut cesser de lire et

16. La photographie, témoin de bonne foi : Félix de Saulcy – volontairement ou non – reprendra la formule de Salzmann (respectivement de Montaigne) dans son article de remerciement à son défenseur: «A. Salzmann, frappé de mon opiniâtreté à soutenir que j'avais bien vu les faits que l'on me contestait, s'est chargé d'aller vérifier sur place toutes mes assertions, à l'aide d'un dessinateur, fort habile en vérité, et dont il serait *difficile de suspecter la bonne foi*, c'est-à-dire le soleil, qui n'a d'autre parti pris que celui de reproduire ce qui est» (in *Le Constitutionnel*, 24 mars 1855, cité par Louis-Désiré BLANQUART-EVRARD, *La Photographie, ses origines, ses transformations*, Lille :L. Danel, 1869, p. 29; je souligne).

17. Auguste Salzmann, *op. cit.*, p. 15. Je souligne.

commencer à voir, dit Salzmann. Et la photographie donne à voir, alors que les textes, s'ils ne sont pas erronés comme les écrits de certains savants sur Jérusalem, sont du moins peu convaincants, comme le récit de Félix de Saulcy.

2. *Visions rétrospectives*

Intéressante en tant que phénomène et significative pour une histoire de l'imaginaire photographique, la polémique que clôt Salzmann est aussi stimulante en tant qu'interrogation des origines. Si l'on considère que la photographie est une sorte de palliatif à notre impuissance de remonter aux origines, on comprend pourquoi cet événement en apparence exclusivement archéologique donne lieu à d'autres traitements, et sert de point de départ à des investissements fictifs.

Il en est ainsi d'une chronique d'une vingtaine de pages d'Ernest Feydeau, inspirée par la querelle des vestiges judaïques, publiée dans *L'Artiste* en 1857¹⁸. À une période où les reconstitutions antiques sont à la mode, où Gautier ressuscite l'Egypte et Pompéi, où Flaubert recrée Carthage de toutes pièces, où les découvertes archéologiques marquent fortement l'imaginaire des littérateurs, Ernest Feydeau, lui-même archéologue et écrivain, transforme le débat archéologique en objet littéraire en laissant voguer sa fantaisie sur les rivages de la mer Morte. Les photographies d'Auguste Salzmann lui servent de prétexte¹⁹, ou de support, pour ressusciter Sodome et Gomorrhe, peupler le désert de fantômes, invoquer les peuples disparus et converser avec les prophètes²⁰:

18. Ernest FEYDEAU, «Un curieux chapitre de l'histoire de l'art. VOYAGE autour de la mer Morte et dans les terres Bibliques, par F. de SAULCY. JÉRUSALEM. – Etude et reproduction photographique des Monuments de la Ville Sainte, par Aug. SALZMANN», in *L'Artiste*, 8 et 15 mars 1857.

19. Claire BUSTARRET signale que la «description “d’après photographie”» devient rapidement un genre à part («Vulgariser la civilisation : science et fiction “d’après photographie”», in *Usages de l’image au XIX^e siècle*, Paris: Créaphis, 1992). Ce type nouveau d'*ekphrasis* aura-t-il ses lois propres ?

20. Il faut peut-être rappeler que la même année Flaubert commence son roman historique et archéologique, *Salammbô*, qui paraîtra en 1862. Or la polémique soulevée par sa création carthaginoise auprès des historiens et des critiques littéraires (Froehner et Sainte-Beuve notamment) n'est pas sans analogies

Mais, entre toutes ces ruines dont les effrayantes difformités font descendre et peser sur l'âme humaine une poignante tristesse, et qui évoquent devant elle le long cortège des fantômes de tant de peuples disparus, il en est quelques-unes plus éloquentes, plus terribles. [...]

Tout à coup un grand rayon vient trouver comme un dard de feu ce chaos de ténèbres. D'autre part, la nue descend sur les flots, s'étale sur eux et les voile; de l'autre, elle se relève lentement sur le flanc des montagnes, redescend sur le versant opposé, et, dégageant le tableau, laisse enfin briller une partie de la mer maudite, comme une vaste nappe de plomb fondu. Le soleil décroissant tombe sous l'horizon morne, lançant par-dessus les monts de Canaan d'immenses traits de feu qui rougissent de leur incendie tous les sommets de Moab et s'extravasent en mares sanglantes sur leurs plateaux étagés. La base des monts reste noire, le ciel plombé; au loin brille un vallon d'azur au fond d'une faible éclaircie. Alors, toutes les ruines exagérées par les ombres du soir *grandissent*; une ville prodigieuse se *retransforme*; un monde se *réaccentue*. Sur les escarpements des montagnes, sur les plateaux, dans les vallées, *sort de terre*, horrible fantôme, une grande cité silencieuse, déserte et désolée, sur laquelle le ciel s'entr'ouvre et répand des abîmes de vapeurs et de feux. — Tous les spectateurs terrifiés, l'âme opprimée par la navrante grandeur de ce drame, s'arrêtent, se dressent sur les arçons de leurs chevaux, et regardent. L'incendie les enveloppe et les embrase de leurs sinistres; les aiguilles de sel flamboient devant eux comme de grands flambeaux; les montagnes se fendent sous les raies de feu qui les labourent; la mer immobile d'abord, la mer Morte *revit*, rugit et se soulève en longues nappes ardentes; un vent de désert passe en hurlant sur leurs têtes et déchire les nuages; et parmi les roulements assourdissants de la foudre, les secousses des éclairs, le jet des carreaux de feu, *se reconstruisent* à perte de vue d'énormes fragments de palais et de temples, projettent leurs arceaux d'interminables acqueducs, s'entr'ouvrent de hautes portes, et ruissent en flots brûlants de lointaines cascades, torréfiant le sol qui se crève en engloutissant des pans entiers de la malheureuse cité!

avec notre parcours. Lorsque ses détracteurs lui reprochent son inexactitude archéologique, Flaubert leur oppose l'authenticité de sa propre expérience de voyageur et d'observateur. Or, que lui réplique-t-on? «M. Flaubert n'est point un créateur, un inventeur; pour rendre, il a besoin de voir réellement; et de tout son livre, il n'a pu voir que le soleil, les arbres, les nuits, la nature africaine; le reste est évanoui à jamais, et il n'a pas l'intuition qui ressuscite» (Alcide Dusolier, cité par Jacques NEEFS, «“Salammbô”, textes critiques», *Littérature*, 15 [1974]). Cette intuition qui ressuscite, Ernest Feydeau l'a-t-il plus?

— Cette ville, s'écrient les Arabes, cette ville embrasée par le feu du ciel, s'est *Sdoum*. — SODOME! affirme derrière eux une voix émue²¹.

Mise en scène apocalyptique que rien dans la prose de Félix de Saulcy ou dans les images d'Auguste Salzmann, épris tous deux de rigueur scientifique et dédaigneux des élucubrations poétiques, ne laissait présager. C'est pour ainsi dire malgré eux et à leurs dépens que la fiction s'embraie là où on s'attend si peu à la voir surgir. Et si la résurrection de Sodome provoquée par la photographie est imaginairement riche, c'est d'une part à cause de sa capacité intrinsèque d'être, selon la formule de Roland Barthes, «une émanation du *réel passé*», et d'autre part, et c'est ce qui fait sa force dans le cas présent, le fait que ce *réel passé* est le point même d'origine, «le commencement de notre propre histoire»:

21. Les récits des deux compagnons de voyage, Félix de Saulcy et Edouard Delessert fournissent à Feydeau la trame de départ. «C'est la plaine de Sdoum (de Sodome!) que borne à l'horizon le Djebel-el-Haoua», écrit de Saulcy; et, un peu plus loin: «Pour moi pas de doute possible, j'ai sous les yeux les ruines d'un édifice qui fit jadis partie de Sodome. Le scheikh Abou-Daouk est fort explicite sur ce point. Quand je lui demande où était la ville de Sdoum; Ici, dit-il. — Et cette ruine était-elle de la ville maudite? — Sahihh! (sûrement)» (*Voyage autour de la mer Morte*, t. 1, p. 247 et 249). Mais Feydeau est peut-être plus proche de Delessert: «La conviction acquise que Sodome était là, non pas sous les eaux, comme se plaît à le penser le public intelligent qui ne croit que ce qu'il veut bien croire, comme l'a affirmé très légèrement l'expédition conduite par le capitaine Lynch; cette conviction, dis-je, nous sembla la première récompense de nos fatigues; ce n'était, du reste, que le commencement, mais nous connaissons Sodome, Sdoum, comme le disaient nos Arabes» (*Voyage aux villes maudites*, Paris: Victor Lecou, 1853, p. 78). Le coucher du soleil magique semble lui être emprunté: «Le soleil se couchait à droite, éclairant d'une véritable teinte de flammes ardentes les rochers noirs de Moab; à leur pied on voyait une fraction assez petite des eaux de la mer d'un vert foncé; le reste du lac était caché à nos yeux par des rochers, et un nuage noir immense que le beau temps repousait au Nord et qui, éclairé par le soleil, était devenu opaque, nous dissimulait toute l'extrémité septentrionale du lac. Un arc-en-ciel admirable encadrait ce tableau extraordinaire; les nuages s'étaient entr'ouverts, et au travers de la lumière qui venait en doré les contours, nous pouvions apercevoir le bleu le plus pur. Tout était étrange dans ce panorama bizarre, et nous croyions assister à l'embrasement des villes maudites. Afin que l'impression fût complète, le soleil se cacha très rapidement, la vue disparut comme au coup de baguette d'un enchanteur, et une teinte uniformément sombre enveloppa la mer Morte, Seboïm, Sodome et Zoar» (*Ibid*, p. 176-77). Feydeau reprend à son compte la baguette de l'enchanteur pour recréer l'étrange embrasement des villes maudites.

O souvenirs tendres et charmants, souvenirs terribles qui maîtrisez et préoccupez nos âmes, toujours vous nous ferez soupirer et rêver; car il y a entre vous et nous je ne sais quels liens puissants et secrets, et, en dépit de nous, il nous semble que l'histoire de ces patriarches, de ces prophètes, de ces rois et de ces peuples de la Judée n'est autre que le *commencement de notre propre histoire*.²²

Une fois l'origine retrouvée toutes les identifications sont permises. A la fin de son texte, en commentaire d'une vue de la vallée de Josaphat, Feydeau se laisse aller à une rêverie mystique sur les ruines, sur fond de réminiscences bibliques :

Il me semble, en regardant cette scène saisissante, que tout au haut de la montagne, sous un olivier rabougrí, je vois un homme assis, regardant en bas ce lamentable champ des morts. Il me semble qu'il promène ses regards effarés autour de lui; puis, élevant la voix, il me semble qu'il parle, et voici ce qu'il dit:

«Jéhovah a dévasté et ravagé le pays. Il en retourne la face et en disperse les habitants...

Vidée, vidée est la terre, pillée! repillée!...

Fané, flétri est le monde...

La malédiction a dévoré le pays...

La joie des tambourins a cessé, la bruyante gaieté a disparu; elle chôme, la joie de la harpe.

Accompagné de chants, on ne boit plus de vin; la boisson forte est devenue amère aux buveurs.

La ville déserte est en destruction...

La porte est battue en ruines...

... Malheur à moi! les pillards pillent; les pillards pillent le pillage.

... De secousses est secouée la terre; de crevasses se crevasse la terre; d'oscillations oscille la terre.

Elle chancelle, la terre, comme un ivrogne; elle balance comme un berceau; ...elle tombe et ne se relève plus...

La lune rougit, le soleil est confus, car Jehovah Tsebaoth règne sur la montagne de Sion et sur Ierouschalaïme, en présence des anciens; magnifique!»

Quel homme que cet Isaïe! Je ne puis parler de Jérusalem sans rêver à lui. – Mais nous voici bien loin de M. Salzmann.²³

Devant une photographie de la vallée de Josaphat, Feydeau, au lieu de voir la représentation d'un désert aride agrémenté de quelques vieilles pierres à peine identifiables, croit voir le prophète Isaïe regardant à son tour la même vallée, et prédisant sa

22. E. Feydeau, *op. cit.*, 8 mars 1857, p. 200.

23. E. Feydeau, *op. cit.*, 15 mars 1857, p. 216-17.

destruction future, prédisant un état de ruine qui est celui-là même que Feydeau a sous les yeux. La vision de Feydeau met en scène une autre vision, celle d'Isaïe, qui n'est autre que la réalité représentée par la photographie. La réalité transmise par la photo se trouve médiatisée par une vision rétrospective, comme si le caractère de vérité certifié par la photographie autorisait toutes les résurrections. Les lieux explorés par De Saulcy et Salzmann, chargés de toute l'histoire biblique, se prêtent particulièrement à ce type de visions eschatologiques, à la mode depuis les romantiques²⁴.

De là aux contes d'un Gautier la distance est minime. Si le héros d'*Arria Marcella* en proie à l'hallucination voit revivre Pompéi, la cité fossile, Feydeau, de façon très similaire, se laisse fantasmer devant la Ville Sainte²⁵. La tentation est irrésistible de reconstruire des mondes dans le creux des ruines, au lieu de continuer à pleurer sur les grandeurs passées et sur la fragilité de l'homme. C'est dans Gautier bien entendu qu'il faut chercher la meilleure expression de cette tentation, et c'est bien entendu Pompéi qui en est l'objet :

Il est un rêve, écrit Gautier, que fait naître chez tout artiste un voyage à Pompéi, cette ville qu'une mort soudaine a préservée de la lente destruction des siècles et qu'on a retrouvée intacte dans son linceul de cendres, comme une momie égyptienne, grâce au Vésuve, ce terrible embaumeur; en parcourant ces rues qui gardent encore l'empreinte des chars, on les repeuple de leurs passants antiques; en visitant ces maisons que la vie semble avoir abandonnée hier et auxquelles il ne manque guère qu'une toiture, on les res-

24. A ce propos, consulter Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz, 1974.

25. C'est sans étonnement que nous lisons dès lors la dédicace de Théophile Gautier au début du *Roman de la momie* (1858) : «A M. ERNEST FEYDEAU / Je vous dédie ce livre, qui vous revient de droit; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Egypte pour la décrire; sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte; vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis et ressuscité une gigantesque civilisation disparue. 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 mosaique, les pierres précieuses que vous m'apportiez.» Ressusciter les civilisations disparues en métamorphosant l'érudition de l'archéologue en matière fictive est certes l'un des domaines d'excellence de Théophile Gautier. Mais Feydeau, son vénéré fournisseur d'érudition, ne lui cède en rien pour ce qui est des résurrections.

taure en idée, on y loge sa fantaisie, et l'on se dit malgré soi: là je mettrais mon lit, ici ma bibliothèque, là mes tableaux, plus loin mes fleurs rares; puis l'on reprend le chemin de Naples, et l'on oublie ce désir rétrospectif qui va où vont toutes les chimères²⁶.

Il s'agit d'une variation nouvelle autour de la rêverie sur les ruines. Le «mouvement de la réminiscence impossible», que Jean Starobinski présente comme l'une des conditions de la mélancolie dans les ruines au XVIII^e siècle, devient soudain possible. «Le sentiment des ruines, au XVIII^e siècle, écrit Starobinski, a été concurrencé par l'éveil de la pensée historique moderne, qui a dépoétisé les documents du passé à mesure que son enquête devenait plus méthodique [...] Mais, comme l'écrivait un ami de Goethe, ce qui est gagné pour l'érudition est perdu pour l'imagination²⁷.» Or, près d'un siècle plus tard, cette contradiction semble dépassée au profit de cette nouvelle approche de la ruine qui réconcilie érudition et imagination : un type particulier de réminiscence. Si Pompéi allume tout particulièrement le «désir rétrospectif», c'est qu'elle est trace d'un monde disparu dont la vie ne s'est cependant pas retirée, la lave en ayant conservé l'image fossilisée. De même que les moules des corps pompéiens surpris par l'éruption relèvent d'un incontestable «ça a été» qui enflamme l'imagination, de même la photographie suscite, par sa force de témoignage, des investissements fictifs auxquels ne la préparaient pas ses ambitions scientifiques.

«La Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection²⁸», écrivait Barthes, et nous voilà dangereusement éloignés du savoir objectif que la photographie devait garantir. Au travers des transformations successives on voit surgir l'imaginaire au sein même d'un mouvement qui aurait voulu l'écartier. Une brèche s'ouvre, par laquelle il vient s'engouffrer, avec des manifestations diverses. Les mêmes images qui servaient à glorifier la fonction documentaire de la photographie suscitent d'étranges visions rétrospectives.

Marta CARAION
Université de Lausanne

26. Théophile GAUTIER, «Une maison de Pompéi, avenue Montaigne», *L'Artiste*, 29 novembre 1857, p.193.

27. Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Genève : Skira, 1987, p. 181.

28. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris : Gallimard-Seuil, 1980, p. 129.