

LE TEMPS DES RUINES

LE GOÛT DES RUINES
ET LES FORMES DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE
À LA RENAISSANCE

SABINE FORERO-MENDOZA



P A Y S / P A Y S A G E S



CHÉMIN DE LA MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE

L E T E M P S D E S R U I N E S

Couverture :
Herman Posthumus, *Paysage avec des ruines antiques*, 1536.
(Huile sur toile, 96 x 141,5 cm. Vaduz, collection de la famille princière du Liechtenstein.)

© 2002, Éditions Champ Vallon 01420 Seyssel
ISBN : 2 87673 356 0

S a b i n e F o r e r o - M e n d o z a

L E T E M P S D E S R U I N E S

L ' É V E I L D E L A C O N S C I E N C E H I S T O R I Q U E
À L A R E N A I S S A N C E

C H A M P V A L L O N

I N T R O D U C T I O N

Vestiges d'un édifice en partie détruit ou dégradé, les ruines ont un mode d'être ambigu et révèlent l'équivoque fondamentale des relations que l'homme entretient avec le temps, tour à tour destructeur et créateur.

On peut n'être sensible qu'à leur fragile présence et au manque qui les habite. Leur incomplétude n'étant pas la promesse d'un achèvement futur, mais le témoignage d'une intégrité disparue, les ruines ressortissent à la catégorie du fragment et non à celle de l'inachevé. Formes « syncopées »¹, membres détachés d'une totalité qui n'est plus, elles montrent l'impuissance des hommes devant l'usure et la dévastation. Aux thèmes communs de l'irréversible fuite du temps et de la disparition de toutes choses, elles fournissent une image éloquente. Parce qu'elles rappellent l'incapacité de la forme à triompher durablement de la matière, on peut également lire en elles un résumé de l'aventure humaine : la « lutte » de l'esprit avec les forces naturelles et sa défaite finale².

Cependant les ruines ne sont pas décombres, monceaux de pierre ou cendres. Même proches de l'anéantissement, elles réussissent à garder mémoire d'un principe de construction ; en elles survivent les traces d'un dessein. Les colonnes qui subsistent d'un temple antique disent encore l'ordonnance et le rythme de l'ensemble. Le bâtiment ruiné, en exhibant les structures habituellement dissimulées et les agencements architectoniques, peut même livrer l'épure de l'édifice originel et faire apparaître, par un effet de stylisation, lignes de force et proportions : « Le temps, loin d'agir au hasard, révèle plutôt l'essence de l'objet en découvrant son squelette »³. Dans les vestiges qui per-

1. Nous empruntons cette expression à A. Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », in *Fables, formes et figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol. 2, p. 40.

2. « Au moment où l'écroulement de l'édifice détruit l'achèvement de la forme, les partis opposés se séparent de nouveau et révèlent leur hostilité originelle et universelle », G. Simmel, « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », in *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, trad. française de A. Guillaïn, Paris, Félix Alcan, 1912, p. 118.

3. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F, « Épiméthée », 1967, vol. I, p. 218.

durent, l'intention est encore visible et l'on peut être, tout à rebours, frappé de la résistance des formes, de leur obstination à durer¹.

La vocation prométhéenne n'est peut-être jamais plus sensible que dans l'œuvre architecturale. Travailler des matériaux, assembler, construire, bâtir, c'est contrarier les exigences de la nature et tenter d'imposer un ordre stable et solide sur le monde. Néanmoins, aussi grandioses soient-elles, les réalisations monumentales ne sont que précaires réussites car la nature, parfois secondée par l'homme, les défait peu à peu, donnant existence à des formes inattendues et contingentes. Certes, la dégradation naturelle est un processus inévitable et prévisible mais ses effets, eux, sont aléatoires. La destruction est en cela une sorte d'édification, puisque le hasard, venant perturber l'initiative ordonnatrice première, donne naissance à une œuvre nouvelle : « La ruine est la négation d'une affirmation et l'affirmation d'une négation ; la nature y fait de l'art en défaisant ce que l'art avait fait » observe justement Bernard Lamblin².

Êtres en quelque sorte « hybrides » et instables, les ruines brouillent la partition de l'art et de la nature. En elles, tous les contraires semblent s'unir et même sceller une forme d'accord retrouvé : « Un équilibre s'établit où les puissances antagonistes de la nature et de la culture se réconcilient derrière notre passage, au moment où se défont les traces de l'effort humain »³.

Fragment, la ruine est également vestige, en un double sens : elle est trace, le temps laissant sur elle les empreintes de son passage ; elle est aussi le reliquat d'une œuvre disparue et atteste, dans le présent, d'une époque qui n'est plus. On peut ainsi distinguer sa valeur historique de sa valeur esthétique. Reste matériel d'un état de civilisation révolu, la ruine permet à l'historien de reconstituer des pans du passé et peut devenir document. Ce n'est pas alors la ruine en elle-même qui intéresse, mais les informations qu'elle livre et, dans une telle perspective, sa détérioration est un inconvénient que la tentative de reconstitution tend à contourner. Tout autre est l'appréciation esthétique, qui, par définition, s'attache à l'aspect de l'objet de façon intransitive, sans viser à travers lui une connaissance. Mais dans quelles conditions les ruines sont-elles esthétisables ?

1. « Il faut aussi remarquer que ce repos et cette assurance de l'esprit retrouvant la forme fidèle et invariable, se fortifient par tous les signes du travail et de la résistance ; en ce sens la trace de l'outil dans la pierre, dans un bois dur, dans le fer, est déjà un ornement ; et l'œil retrouvera toujours, comme un des signes de la beauté, cette puissance de l'objet contre le changement, manifeste encore dans l'usure et même dans les débris des choses durables », Alain, *Système des Beaux-Arts*, livre I, chap. VI, Paris, Gallimard, rééd. 1953, p. 33.

2. Bernard Lamblin, *Art et nature*, Paris, Vrin, 1979, p. 51.

3. J. Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Skira, 1987, p. 180. Voir également G. Simmel, *op. cit.*, p. 124 : « Ainsi la finalité et le hasard, la nature et l'esprit, le passé et le présent résorbent les tensions de leurs contrastes ou plutôt, conservant ses tensions, ils arrivent à donner à l'action intérieure une image extérieure qui a le caractère de l'unité ».

L'œil ou l'esprit peuvent se satisfaire de la manifestation du hasard au sein d'une organisation préméditée. De nombreuses expérimentations artistiques récentes en témoignent, mais l'antique anecdote d'Apelle, qui, en jetant son éponge, obtient de façon accidentelle l'effet pictural vainement recherché, indique déjà le caractère heureux d'interventions fortuites qui viennent perturber le projet artistique et collaborent à la création d'une forme inattendue, déjouant toutes les habitudes perceptives. Chaque matériau a sa façon propre de se décomposer : le bois pourrit, le fer rouille, la pierre s'érode ou se fend, selon qu'elle est plus ou moins tendre ou dure. Marc-Aurèle observe que « dans les olives mûres qu'on laisse sur l'arbre, ce sont justement les approches de la pourriture qui donnent au fruit une beauté toute spéciale »¹. De même, dans les signes du vieillissement des matières les plus stables, ce n'est pas nécessairement la laideur que l'on découvre. Enfin, s'il est vrai que la tradition artistique occidentale a généralement privilégié la symétrie, l'équilibre et l'achèvement, notre époque n'est pas la première à reconnaître l'intérêt esthétique des valeurs contraires. Ainsi, les artistes maniéristes ont su jouer de l'attrait de l'irrégularité, de la rupture et de l'inachevé et découvrir que la liberté re-créatrice de l'imagination trouve dans les formes incomplètes de quoi s'exercer avec prédilection. Au XVIII^e siècle, écrivains et artistes ont saisi combien l'œuvre amputée et détériorée peut gagner en puissance émotive ce qu'elle perd en perfection formelle et ont exploité les effets singuliers des ruines sur la sensibilité, soit parce qu'elles se montrent particulièrement aptes à susciter la mélancolie, soit parce que, objets sublimes par excellence, elles manifestent la toute-puissance de la nature et éveillent chez l'homme un trouble plaisir mêlé de crainte.

Cependant, toutes les ruines ne sauraient être également attirantes. Bernardin de Saint-Pierre, après avoir affirmé que « le goût de la ruine est universel à tous les hommes »², prend justement soin de dissocier « plaisir – actif – de ruiner » et « plaisir – passif – de la ruine » car le premier, purement négatif, ne dit que la satisfaction prise à voir souffrir, alors que le second, s'enracinant dans le sentiment altruiste de la pitié, manifeste l'attendrissement dont une âme sensible est capable. Seules des ruines doucement façonnées par le temps sont susceptibles d'éveiller ce plaisir passif, dont l'intensité même est directement proportionnelle à l'ancienneté des vestiges. Dans un esprit semblable, Jean Starobinski remarque : « Pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises »³. Tant que l'on est bouleversé par la violence, humaine ou naturelle, dont témoignent les ruines, on ne saurait les appréhender

1. Marc-Aurèle, *Pensées*, III, 2, texte établi et traduit par A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1939.

2. Bernardin de Saint-Pierre, *Études sur la nature, étude douzième*, Paris, Firmin Didot, n.d., p. 411.

3. *Op. cit.*, p. 180.

esthétiquement¹. En effet, la relation esthétique suppose toujours une forme de détachement ou de « neutralisation » de l'objet. Ce phénomène de distanciation, favorisé par l'éloignement temporel, est évidemment renforcé si les ruines sont l'objet d'une représentation, qui, par définition, porte absence autant que présence : ainsi Diderot découvre la poétique des ruines devant les toiles d'Hubert Robert et d'autres peintres ruinistes et non devant des ruines réelles. Il est même accru, comme l'ont senti les amateurs de ruines du XVIII^e siècle, lorsqu'il s'agit de ruines factices (fausses ruines ornant un jardin, par exemple). C'est d'ailleurs dans ce dernier cas que le procès d'esthétisation emprunte les voies les plus complexes car si, dans son existence matérielle, la fausse ruine est identique à la vraie ruine, elle s'en distingue par son caractère de simulacre. Imitation d'une ruine existante particulière ou ruine simplement probable, la fausse ruine introduit dans l'espace réel du jardin un monde imaginaire, en suggérant un passé irréel.

Le temps est indiscutablement un critère essentiel à la conversion esthétique des ruines, mais est-il un critère suffisant ? L'auteur de la notice jointe à l'article « Ruines » de l'*Encyclopédie* indique pour sa part : « Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on dirait bâtiments ruinés ». La précision sémantique définit le cadre d'une conception néo-classique qui privilégie la capacité de la ruine à évoquer un passé noble et grandiose et qui fait directement dépendre sa valeur esthétique de son intérêt historique. Dans un contexte plus récent, M. Dufrenne affirme : « pour qu'une ruine soit encore esthétique, il faut d'abord évidemment que l'objet initial le soit »². Ainsi la ruine ne serait esthétique que de façon médiate et dérivée, par seule référence à ce dont elle est ruine. Essentiellement signe, elle ne serait appréciée qu'à condition d'un tel renvoi, occultant en quelque sorte son apparence même. De nombreuses réalisations artistiques contemporaines nous ont pourtant appris qu'il n'est pas de limites à l'esthétisable : débris, résidus et même détritiques peuvent se métamorphoser, dans certaines circonstances, en d'émouvantes et fragiles traces d'une présence ou d'une action humaine. Nous sommes désormais capables de conférer des qualités esthétiques à un quelconque objet, dans la mesure seulement où il évoque un temps révolu. Ainsi, tandis qu'au cours du temps la ruine voit progressivement s'élargir son champ de référence, sa valeur historique paraît s'effacer au profit d'une valeur de réminiscence temporelle plus vague, que l'on pourrait nom-

1. « Il y a deux sortes de ruines très distinctes : l'une ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. [...] Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines : elles n'offrent que l'image du néant », Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, troisième partie, L. V, chap. III, Paris, Balanche-Migneret, 1804, vol. VI, p. 22.

2. *Op. cit.*, p. 219.

mer, en empruntant des termes proposés par Aloïs Riegl, la « valeur d'ancienneté »¹.

Reconnaître les multiples modalités d'appréciation esthétique des ruines – réelles, figurées ou factices –, ne saurait faire oublier que cette appréciation elle-même n'a rien d'un phénomène universel. C'est indiscutablement au prix d'une généralisation indue que Chateaubriand déclare : « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines »². En effet, s'il est des époques où ces dernières ont été l'objet d'un vif engouement, il en est d'autres où elles n'ont suscité qu'indifférence, voire même horreur. Tout permet de désigner la Renaissance comme l'époque où le goût des ruines s'est manifesté pour la première fois en Occident. Le thème de la ville détruite est certes présent dès la littérature antique et constitue un motif iconographique à l'époque médiévale, mais, envisagées dans une perspective essentiellement morale, les ruines ne sont ni considérées ni appréciées pour elles-mêmes. Au XIV^e siècle, en revanche, elles apparaissent conjointement comme décors dans des œuvres picturales, comme thème littéraire, comme objet de description dans les ouvrages sur Rome : ce sont autant d'indices qui révèlent l'émergence d'un intérêt inédit à leur égard. Choissant d'examiner les développements initiaux du goût des ruines dans toute la variété de leurs formes (poétiques, littéraires, artistiques, archéologiques et architecturales), nous nous sommes attachée à les mettre en relation avec des façons de concevoir le temps et de penser l'histoire.

Faire dialoguer des productions ressortissant à des modes d'expression verbaux autant que visuels et noter des correspondances entre divers registres discursifs dont les mécanismes, les problématiques et les finalités obéissent à des lois distinctes, n'est pas sans poser question. Un tel choix méthodologique repose, d'une part, sur le postulat implicite que les diverses manifestations d'une même culture sont interdépendantes. Il est, d'autre part, animé par la croyance que les œuvres d'art expriment, avec leurs moyens propres, le rapport que l'homme entretient avec le monde à une époque donnée. Est-il besoin, par ailleurs, de rappeler qu'à la Renaissance le découpage des disciplines diffère du nôtre : entre les recherches des doctes, celles des poètes et des artistes, entre le message des images et celui des mots, maintes parentés existent alors. Traitement littéraire ou pictural des ruines, approche archéologique ou philosophique ne sont pas assimilables, cependant, des corrélations se dessinent, des échos se font entendre. Dans la mesure où notre étude cherche à mettre en évidence de telles symétries et résonances, elle pourrait être suspectée de gommer abusivement aspérités et discordances, de viser à l'édification d'une histoire aussi lisse qu'inexacte. Assurément, tout ne marche pas d'un même pas,

1. Voir A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. française de D. Wiczorek, Paris, Seuil, « Espacements », 1984.

2. *Op. cit.*, p. 23.

mais il est inévitable que dans la reconstitution d'un aspect et d'un moment de l'histoire des idées, l'attention se porte plus sur les ressemblances que sur les dissemblances, sur les affinités que sur les tensions. Ajoutons que notre enquête ne prétend nullement à l'exhaustivité qui pourrait être requise par une recherche de type strictement historique. Les diverses références ont été sélectionnées pour leur exemplarité et non pour leur originalité. Les a-priori sont sans doute inévitables, puisque le choix des faits et leur interprétation sont déjà orientés par une théorie préexistante, si ce n'est explicitement formulée¹.

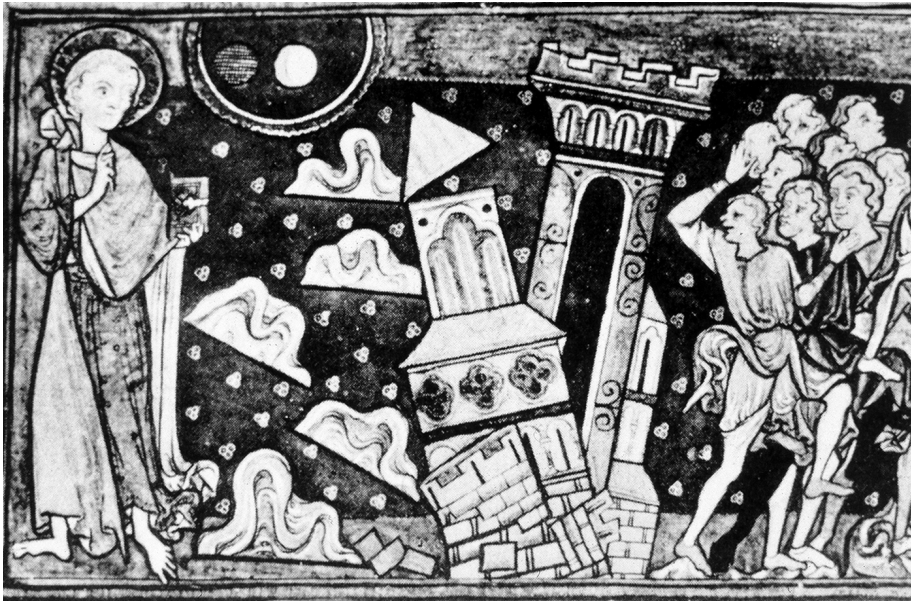
Pour saisir une configuration spécifique, il importe d'en préciser les limites chronologiques. Il est certain que tout découpage temporel est arbitraire et que toute « périodisation », apparue dans un contexte défini, a sa propre historicité. Le terme même de Renaissance met en jeu une représentation faussée de l'Histoire qui a été justement dénoncée. Les bornes que nous nous sommes assignées sont-elles réellement pertinentes ou demeurent-elles seulement fidèles, par commodité, à un repérage traditionnel ? Si on peut assez exactement dater la naissance du goût des ruines du XIV^e siècle, c'est avec moins de précision qu'on situe le terme d'un premier moment de son développement dans les dernières années du XVI^e siècle. Néanmoins, nous avons retenu comme significatives d'un tel devenir un certain nombre de données, en dépit de leur hétérogénéité apparente et bien qu'elles ne soient pas strictement contemporaines : les travaux théoriques de Palladio, les réflexions désenchantées de Montaigne sur les vestiges de Rome, l'évolution vers des formes plus stéréotypées de l'iconographie de la ruine, avec, en particulier, la définition du genre pictural de la *veduta*.

Pour les historiens d'art tout au moins, la Renaissance constitue assurément une époque privilégiée, mais il ne semble pas qu'un projet tel que le nôtre, à la croisée de la philosophie de l'histoire et de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la littérature, soit si commun. Par ailleurs, aucune étude d'ensemble des formes du goût des ruines durant cette période ne paraît avoir été conduite. Amenée à nous interroger sur certains aspects de la pensée historique à la Renaissance, nous avons acquis la conviction de nous placer au cœur même des problématiques les plus aiguës de cette époque : celle du rapport avec le passé et plus particulièrement avec le passé antique, celle de la responsabilité et de la liberté humaines, celle, enfin, des relations de l'histoire et de la nature.

1. « Il faut considérer comme juste la condition qui veut qu'une histoire, quel qu'en soit le sujet, raconte les faits sans parti pris, sans désirer faire valoir par elle un intérêt ou un but particulier. C'est toutefois là un lieu commun qui ne mène pas loin. Car nécessairement l'histoire d'un objet quelconque se rattache de la façon la plus étroite à la conception qu'on s'en fait. D'après cela s'établit déjà ce que l'on considère comme important et convenable pour cet objet et le rapport du fait à cet objet comporte un choix des événements à raconter, une manière de les comprendre, les points de vue auxquels on les place », Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, trad. française de J. Gibelin, Paris, Gallimard, NRF, « Idées », 1970, p. 20.

P R E M I È R E P A R T I E

Genèse du goût des ruines



Anonyme anglais, *Chute de Babylone*, XIII^e siècle.
[Manuscrit enluminé. Cambridge, Trinity College.]

Chapitre I.

A B S E N C E D E R U I N E S

1.

LE PARADIGME DE LA CHUTE DE TROIE DANS LA POÉSIE ANTIQUE

La ruine est au commencement. Les origines et le déroulement de la guerre de Troie, la prise d'Ilion et ses conséquences constituent le sujet de l'œuvre fondatrice de la littérature occidentale. Texte de référence, l'épopée homérique l'est d'abord dans le sens où elle conte un récit des origines. Car le combat relaté n'est pas seulement une « théomachie », établissant les habiletés respectives des différents dieux du panthéon, il est aussi l'affrontement de héros fameux en qui le peuple hellène reconnaît sa glorieuse généalogie. Dans la célébration des hauts faits, une hégémonie s'affirme ; par le biais du mythe, une identité se définit. La violence destructrice des Achéens, instrument de la colère des dieux, est créatrice d'un nouvel ordre car la dévastation autorise la construction d'une nouvelle puissance. Sur la ruine de Troie peut s'écrire l'histoire grecque.

De l'anéantissement au nouveau

« Sort lamentable... de la cité... qui n'est plus rien que cendres »¹. Dans la poésie tragique, le destin de Troie illustre exemplairement une conception de la faute et de son châtement. L'image de la cité réduite en poussière et fumée est une puissante évocation du caractère inéluctable et inflexible de la ven-

1. Euripide, *Les Troyennes*, trad. française de M. Delcourt-Curvers, in *Euripide*, Paris, Nrf, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

geance divine. Véritable souillure, le crime de Pâris ne peut être effacé que par l'anéantissement. La destruction totale rappelle le pouvoir des dieux qui punissent implacablement toute atteinte portée à l'ordre des choses, sanctionnent toute transgression et toute tentation d'*hubris* : « Nul mortel ne doit nourrir de pensées au-dessus de sa condition mortelle. La démesure en mûrissant produit l'épi de l'erreur, et la moisson qu'on enlève n'est faite que de larmes »¹. La justice divine s'exerce sans pitié sur le coupable lui-même et tous ceux de sa lignée car « la démence d'un seul fait le malheur de tous »² : la faute individuelle se répand par contagion et la responsabilité en est collective.

Alors qu'Homère, qui termine son épopée par les funérailles d'Hector, ne fait nulle allusion à la disparition d'Ilium, Euripide, tout au long du cycle troyen, ne cesse d'y faire retour. Le souvenir de la cité incendiée hante les Troyennes exilées, mais, de la ville entièrement détruite, rien ne subsiste et les plaintes évoquent le néant et non des vestiges. À Hélène s'enquérant : « Le feu l'a-t-il consumée tout entière ? » Teucer répond : « Au point que l'on distingue à peine la trace des remparts »³. Les murs ruinés de l'enceinte, pourtant souvent mentionnés, ne renvoient à aucune image précise et l'allusion n'a qu'une signification toute conventionnelle : intactes, les murailles disent la résistance de la ville, détruites elles signifient sa défaite⁴. Image matérielle du destin, la ruine n'a pas d'existence concrète.

Le thème de la ruine de Troie est repris par les poètes latins. Invité par Didon à faire le récit de ses malheurs, Énée revient longuement sur la dernière nuit de la cité. Virgile laisse entendre que, dans les restes de la ville prise d'où s'échappent ceux qui ne sont pas tombés sous le fer des Grecs, les dieux veillent à l'exécution du *fatum*. Des décombres sort une ville qui soumettra la terre et les mers à son empire, du peuple exilé est issue une nation qui dominera l'univers. Au pitoyable sort d'Ilium s'oppose le glorieux destin de Rome, à la cité dévastée s'oppose la splendeur de la ville prédestinée. Ville mythique par excellence, dont on ne peut conter l'origine qu'en remontant à une autre origine, Rome est désignée comme l'héritière de Troie anéantie. La fondation renvoie à une destruction.

Ovide développe une même pensée, mais lui donne un tour plus philosophique et une portée plus générale : « C'est ainsi que tout change sous nos yeux, ainsi que nous voyons des nations conquérir la puissance et d'autres s'écrouler. C'est ainsi qu'une ville qui fut grande par sa richesse et ses héros,

1. Eschyle, *Les Perses*, v. 823-824.

2. Euripide, *Hécube*, v. 639-641.

3. Euripide, *Hélène*, v. 107-108.

4. « L'enceinte du pays était encore debout, intacts aussi les murs de la cité troyenne, Hector mon frère l'emportait au combat. [...] Mais Hector mourut et Troie avec lui. Mon foyer paternel s'écroula », Euripide, *Hécube*, Prologue. Voir également, *Les Troyennes*, Prologue : « Depuis que nous avons entouré cette terre troyenne, Phoibos et moi, d'une enceinte de pierre exactement tracée, jamais mon cœur n'a renié son penchant pour mes chers Troyens et pour leur ville. Ce n'est plus à présent qu'une ruine fumante ».