



**HAL**  
open science

## All'antica Petit traité de l'usage de la ruine dans la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. All'antica Petit traité de l'usage de la ruine dans la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles. Travaux & documents, 2007, 30, pp.119-133. hal-01885558

**HAL Id: hal-01885558**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01885558>**

Submitted on 2 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# All'antica

## Petit traité de l'usage de la ruine dans la peinture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

---

COLOMBE COUËLLE

La colonnade démantelée, haute et longue, ses décombres, fûts et blocs, tombés, forment ensemble une horloge, qui marque la date d'une ancienne splendeur, l'abandon, le début de la chute, la patiente lenteur de la mémoire, les patines de l'oubli. (*Michel Serres*)<sup>1</sup>

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines.  
(*Chateaubriand*)

Le monde antique habite l'esprit des hommes depuis fort longtemps : qu'ils l'aient occultée comme un temps de paganisme durant le Moyen Age, redécouverte et célébrée comme une période de renaissance ou analysée et méditée, cette époque historique passe par l'observation du vestige concret, celui de la ruine des cités et de ses monuments. Dans un premier temps Rome va concentrer l'essentiel de l'imaginaire des artistes, leur offrant de quoi satisfaire leur perception du passé, d'en magnifier l'histoire en la reconstruisant et en l'inventant ou simplement d'en observer la mélancolique leçon : celui du temps qui dépose inexorablement les patines de l'oubli sur la pierre. La ruine peut inspirer un désir de description fidèle et précise, celle d'un lieu ou d'un monument : elle inscrit alors l'artiste dans le champ de la mémoire historique car il investit le thème avec le souci d'un témoignage mais dans les limites de son temps. La ruine peut aussi générer un ensemble de sentiments contradictoires autorisant le peintre à laisser émerger certains rivages de son inconscient, développant alors des projections oniriques ou fantasmagoriques. Enfin, la plasticité architectonique du vestige peut être considérée uniquement dans son essence décorative, autorisant alors son déplacement hors de son contexte initial ou son imitation comme simple module ornemental. Je me propose de

---

<sup>1</sup> M. Serres, « Paradis » dans J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Ed. Herscher, 1987, p. 11.

présenter un bref traité de l'usage de la ruine dans la peinture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Europe, un aperçu iconographique sur quelques traitements picturaux que ce thème a pu inspirer. Dans l'ample corpus des peintures consacrées à ce sujet, la Renaissance fut la période par excellence de la redécouverte de l'Antiquité par les artistes italiens et flamands. De nombreux ouvrages ont été consacrés à cette période particulièrement féconde où le vestige historique et les vues ou paysages de ruines prirent naissance comme genre pictural<sup>2</sup>. Cette première étape d'observation donnera naissance à l'imaginaire archéologique. Je ne m'attarderai pas sur cette période déjà amplement traitée par les historiens de l'art pour lui préférer un panorama des différents usages formels des ruines aux siècles suivants, afin de faire apparaître la longue postérité du goût pour les restitutions à l'antique, all'antica, dans le vocabulaire artistique. Cette façon de camper des décors de ruines antiques, réels ou imaginaires, en empruntant à des monuments identifiables ou non, leurs volumes architecturaux et à la statuaire, son pouvoir historique ou mythologique, permettra aux artistes de mettre en scènes de nombreuses thématiques. La référence continue à l'antique fait de l'art l'héritier légitime d'une Antiquité gréco-romaine qui lui a légué des règles scientifiques de proportions, de perspectives et d'harmonie. Ainsi l'exprimait Alberti au XVI<sup>e</sup> siècle :

La Beauté consiste dans une harmonie et un accord des parties avec le tout, conformément à des déterminations de nombres, de proportionnalités et d'ordre, telles que l'exige l'harmonie, c'est-à-dire la loi absolue et souveraine de la nature<sup>3</sup>.

La Renaissance en Italie, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au sac de Rome en 1527, a provoqué un engouement érudit pour les vestiges antiques, peuplant les jardins, les *cortile* des palais et les salles du Vatican, de nombreuses statues et de fragments d'architecture créant des atmosphères *all'antica* et inventant un nouveau type de *decorum* tout en constituant le noyau de nombreuses collections d'Antiquités<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> N. Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Musée de la Maison d'Erasmus, Bruxelles, 2004 ; S. Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Ed. Champ Vallon, Seyssel, 2002.

<sup>3</sup> *De Re Aedificorum*, IX, 5.

<sup>4</sup> La référence sur la statuaire dans les collections européennes demeure celle de F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen-1500-1900* (trad. de l'anglais par F. Lissarrague), Paris, Hachette, 1988.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, une fois passée la période la plus militante de la reconquête catholique, à la cour de Rome et à la cour de France, le retour au mythe classique sera ressenti comme une réconciliation entre la beauté antique et la spiritualité chrétienne<sup>5</sup>. En accédant au pontificat en 1621, Urbain VIII rêve de renouer avec le mécénat des grands papes de la Renaissance en favorisant un art humaniste de cour où la représentation des dieux antiques et civilisateurs ne serait pas incompatible avec les thématiques d'une foi catholique rajeunie. Pierre de Cortone sera, en Italie, l'un des artistes représentatifs de ce goût pour les décors à l'antique, parfois abusifs dans leur lourdeur pompeuse.

### III I



Dans *L'Enlèvement des Sabines*, toile exécutée en 1629, l'artiste a choisi une thématique historique antique relatant un des épisodes les plus célèbres des origines de Rome qu'il traite avec une emphase toute baroque. En effet, sur la gestualité animée de la scène de rapt, il plaque le décor théâtral d'une ville imaginaire composée de plusieurs plans successifs dont l'un est occupé par deux temples, celui de gauche étant

<sup>5</sup> M. Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 405.

orné d'une statue d'un Neptune, pour le moins incongru dans le récit. A l'arrière plan il introduit la ligne verticale d'un obélisque.

Ce *decorum* antique emprunte aussi ses modèles à la Renaissance mais avec une surcharge d'effets ornementaux et de mouvements que l'on a pu qualifier d'« alexandrinisme » et qui est propre au baroque romain.

En France, les grands représentants de cette glorification du classicisme sont Simon Vouet, Le Sueur, Laurent de la Hyre, avec ses savants décors de perspectives antiques ou Jacques Stella et son *Allégorie de Louis XIII et de Richelieu ou la Libéralité de Titus*<sup>6</sup>, par exemple, caractéristique d'un genre pictural historique inspiré des grands hommes de la Rome antique<sup>7</sup>. Arrivant de Rome en 1640, Nicolas Poussin va contribuer à fixer le « moment classique », bénéficiant de cette ambiance intellectuelle régnant alors à la cour de France : Corneille présente, en effet, dès 1642 ses premières tragédies romaines : *Horace* et *Cinna*.

Le classicisme de Poussin, déjà célèbre à Rome, imposera une nouvelle perception sobre et retenue du génie antique, tant dans ses formes que dans ses récits. Il s'illustrera dans des scènes historiques, telles *La mort de Germanicus* ou *L'Enlèvement des Sabines*, dans le répertoire mythologique, mais aussi dans des mises en scène de paysages à l'antique comme dans le *Paysage avec Saint Jean de Patmos*. Alors que le peintre exécute ses derniers tableaux, s'ouvre une autre ère monarchique, celle de Louis XIV. Pendant l'ascendance de son règne, Le Lorrain débute ses premières scènes paysagères d'inspiration antique avec des restitutions de ruines comme sa *Vue de Delphes avec une procession*.

---

<sup>6</sup> Cette thématique reprend les allégories analogues d'Antoine Caron, peintre d'Henri III.

<sup>7</sup> On se reportera à l'ouvrage de L. Impelluso, *Dieux et héros de l'Antiquité* (trad. de l'italien par V. Julia), Paris, Hazan, 2003. On verra aussi l'ouvrage d'A. Schnapp, F. Lebrette, *L'Histoire ancienne à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*, Paris, Presse de la Renaissance, 2004.

## III II



Les *Antiques du Capitole* ont été gravés par Stefano della Bella lors de son séjour à Rome, dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Pour ce petit maître, formé dans l'entourage de Jean de Bologne, cette *veduta* semi-imaginaire où les sculptures sont arbitrairement regroupées, anticipe l'esprit des dessinateurs de ruines du siècle suivant, comme Piranèse ou Hubert Robert. Parmi les vestiges on peut reconnaître la tête colossale de Constantin<sup>9</sup> ainsi que le pied et la main de sa statue,

<sup>8</sup> Fr. Viatte, *Inventaire général des dessins italiens II. Dessins de Stefano della Bella 1610-1664*, Paris, Ed. des musées nationaux, 1974.

<sup>9</sup> Cette tête sculptée en marbre mesurant 1m75 appartenait à une statue colossale de plus de dix mètres de haut de l'empereur Constantin, datée de

exhumés une cinquantaine d'années plus tôt. L'artiste a juché le chef de l'empereur sur un socle, plus haut que l'original comme pour en accentuer la taille, créant ainsi une mise en scène plus grandiloquente.

En France, le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle marque une phase de transition entre des peintres formés au classicisme par leurs séjours sur le sol romain, tel Nicolas Poussin, et d'autres qui n'allèrent jamais en Italie comme Laurent de La Hyre mais s'inspirèrent néanmoins de décors d'architectures antiques dans un style que l'on a pu qualifier d'*atticisme*, caractérisé par une recherche de l'épure. C'est Nicolas Poussin, ce contemporain de Vouet, pourtant plus romain que parisien, qui inscrira dans le domaine pictural français ce que l'on peut nommer : le « classicisme ». Doté d'une grande culture antique et archéologique il s'inspirera de l'Antiquité dans des œuvres mythologiques ou allégoriques comme dans *Les bergers d'Arcadie*.

Il s'agit de la seconde version d'un tableau, proposée vers 1635 par Poussin. Au centre de l'image trois bergers déchiffrent, à l'attention d'une jeune femme en costume antique, une inscription latine sur un sarcophage : *et in Arcadia ego* que l'on peut traduire par « même en Arcadie j'existe » ou « moi aussi j'ai vécu en Arcadie ». Ainsi que l'a pertinemment démontré Panofsky, Poussin reprend une thématique sur la symbolique de la fuite du temps, déjà interprétée en Italie par Le Guerchin, vers 1621. Ce dernier l'avait illustrée par la représentation, chère à l'esprit baroque, d'une « vanité » : une tête de mort déposée sur un tombeau sur lequel se trouvait gravée la même inscription. Poussin en offre une vision plus classique et méditative, laissant au spectateur le choix de son interprétation.

Au siècle suivant, Diderot s'essayera à son tour à la traduction de cette formule, la transformant sur un mode plus optimiste, en : « je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie »<sup>10</sup>. Il reprenait à son compte la version de Virgile, inventeur du mythe de l'Arcadie heureuse, lieu utopique d'un « âge d'or » primitif où auraient régné la pureté,

---

325. Elle fut trouvée au milieu du XV<sup>e</sup> siècle dans l'abside occidentale de la basilique de Maxence. Seules quelques parties de la statue étaient en marbre, on a d'ailleurs retrouvé des fragments de la main, du bras droit et des jambes. La tête fut transportée à La Renaissance au palais des Conservateurs. Cf Kl. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen*, Mayence, Ph. von Zabern, 1985, n° 122.

<sup>10</sup> Diderot, « De la poésie dramatique » in *Œuvres complètes*, Paris, éd. J. Assézat, 1875-1877, VII, p. 353.

l'abondance et la simplicité des mœurs, au milieu de paysages bucoliques<sup>11</sup>. Poussin, pourtant grand érudit, n'adoptera pas la vision élégiaque des poèmes latins lui préférant celle de l'évocation de la mort, répercutée par ailleurs par des auteurs grecs qui n'ont jamais caché l'austérité de cette région particulièrement déshéritée<sup>12</sup>. Cette confusion entre la noble beauté primitive des Anciens et la réalité de l'âpre sauvagerie de l'Arcadie va perdurer dans l'imaginaire européen jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Goethe, se sentant comblé par le voisinage de la beauté antique, inscrira en exergue de son *Voyage en Italie* : « Moi aussi j'ai été heureux en Arcadie » (*Auch ich in Arkadien*).

Ce n'est pas le message que nous a transmis Poussin, pour qui la représentation d'un tombeau suffisait à annuler l'évocation de l'« Arcadie heureuse » des poètes latins. Par cette œuvre, il anticipe le goût pour les ruines mélancoliques, chères aux siècles futurs.

Le Lorrain, à son tour, marque son originalité par un nouveau genre pictural entre le paysage idéal et le paysage pittoresque. Il va proposer une nouvelle perception des vestiges en réunissant des architectures du monde qui lui était contemporain à d'autres, imaginaires, créant de subtiles évocations de monuments antiques aux contours estompés dans un halo de lumière dorée, établissant ainsi une transition, une sorte de tamisage visuel entre le réel des paysages urbains et l'onirisme des bâtiments antiques réinventés. Avec son *Port de mer au soleil couchant*, daté de 1636, il juxtapose des bâtiments antiquisants, formant le cadre d'une ville portuaire baignée par le soleil couchant, à un cadre urbain de son temps, témoignant de l'animation habituelle à ce lieu. Typique représentant de ces paysages oniriques, Le Lorrain accentue plus ou moins la scénographie à l'antique dans des toiles, à la lisière du pittoresque (les badauds sur le port) et du fantaisiste. Il anticipe, lui aussi, grâce à sa fréquentation des sites romains, le genre des *vedute*, ces vues de ruines, genre qui sera très prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Chez Le Lorrain les incitations à une invitation au voyage privilégié, en

---

<sup>11</sup> E. Panofsky, « "Et in Arcadia ego". Poussin et la tradition élégiaque » in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels* (trad. de l'anglais par M. et B. Teyssède), Paris, Gallimard, 1986, p. 278-302.

<sup>12</sup> Polybe, *Histoire*, IV, 20 ne cache pas la dure réalité des lieux ni le caractère rustique de ses habitants, par ailleurs qualifiés de *porcs bons à manger des glands* par Philostrate, *Vita Apollonii*, VII, 7, rapporté par E. Panofsky, *op. cit. supra*, n. 11, p. 282, n.11. Sur le mythe de l'Arcadie antique on consultera aussi Fr. Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récit sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996, p. 144-161.



revanche, des paysages énigmatiques ou des marines, imprégnés d'atmosphère italianisante.

Dans *Le port de Baies avec la Sibylle de Cumes*, exécuté vers 1650, le peintre entre en histoire ancienne par le biais de la mythologie. Il situe son récit dans un lieu archéologique réel, Baies, sur la côte napolitaine, alors considéré comme le port de Cumes, l'ancienne cité coloniale grecque<sup>13</sup>, patrie de la célèbre Sibylle et dont l'autre oraculaire se trouvait à côté du temple d'Apollon, accessible par une *via sacra*. L'artiste réinvente le site — qui ne sera d'ailleurs pas fouillé avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle — tout en empruntant la thématique mythologique à Ovide. Il dispose des ruines imaginaires en bordure de mer, campant ainsi le cadre spatio-temporel du récit d'un jadis antique dont témoigneraient des ruines de son invention.

Tous les artistes de ce siècle « classique » ne réussirent pourtant pas à évoquer avec autant de charme ces atmosphères antiquisantes où se mêlent des restitutions architecturales du passé, soutenues par des références historiques, à des éléments mythologiques où les dieux grecs revêtent l'aspect des hommes du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour Jean Lemaire, contemporain du Lorrain, la reconstitution d'une ville antique, dans *Place de ville antique*, peinte en 1659, reste fantaisiste, mêlant des édifices baroques à d'autres antiquisants, mais non ruinés. Les lavandières figurant en premier plan apportent une note pittoresque dans cet exercice de style un peu sec. On assiste à une évolution dans la perception du thème du décor antique, désormais plus anecdotique que mythologique. Il devient le lieu d'une rencontre entre le temps des vivants et le temps historique, même si le cadre spatial ne possède plus aucune réalité archéologique.

Au siècle des Lumières, surtout dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, se développe le phénomène de la vogue des voyages en Italie, chers aux *dilettanti*, ces érudits et curieux européens, avides de découvertes archéologiques. Ils sortent de la confidentialité de leurs cabinets d'antiquité pour investir les lieux de l'histoire, acquérir des objets, notamment des vases « étrusques », contribuant ainsi à constituer

---

<sup>13</sup> La bibliographie concernant ce site archéologique est importante : on se référera à J. Boardman, *Les Grecs outre-mer. Colonisation et commerce archaïques* (trad. de l'anglais par M. Bats), Naples, Centre J. Bérard, 1995, p. 204-205 ; G. P. Caratelli (dir.), *The Western Greeks*, Milan, Bompiani, p. 145.

le fonds des futures collections des musées européens<sup>14</sup>. Cette nouvelle attitude va conforter le *credo* esthétique de la beauté antique, et ce regain d'intérêt pour les vestiges antiques bénéficiera des découvertes archéologiques spectaculaires d'Herculanum et de Pompéi dont les fouilles furent reprises par les autorités napolitaines, respectivement en 1738 et 1748<sup>15</sup>.

Winckelmann, alors bibliothécaire de la prestigieuse collection d'antiquités du cardinal Albani, prônera la régénérescence des arts par l'imitation des chefs-d'œuvre antiques. Son ouvrage *Réflexion sur l'imitation des ouvrages grecs dans la sculpture et la peinture*, publié dès 1755, influencera ses contemporains. Rafaël Mengs, par exemple, traduira dans sa fresque *Le Parnasse*, inspirée par les peintures antiques d'Herculanum et de Pompéi, ce renouveau de l'esprit classique par une volonté de reconstitution d'une harmonie et d'une grâce antique perdues. Cette œuvre de 1761 s'instaurera en tant que manifeste de l'art néo-classique rompant définitivement, par sa noble simplicité, avec l'emphase du baroque et les afféteries du style rococo.

Avec la publication des *Antichità Romane*, l'architecte et graveur vénitien Piranèse mettra à l'honneur les monuments antiques, désormais considérés comme sujet pictural en soi. Ainsi naît le genre des *vedute*, ces paysages agrémentés de vestiges romains dont Piranèse a bien compris le charme et la poésie, mêlant fragments architecturaux et nature sauvage. A sa suite, le Vénitien Canaletto et Giovanni-Paolo Pannini se rendront célèbres par la composition de divers *capriccii*, caprices architecturaux, sous la forme de galeries imaginaires et éclectiques réunissant des monuments réels ou recomposés.

Chez le peintre génois Alessandro Magnasco, la mise en scène de ruines imaginaires, dans *La Halte des bandits* de 1710, sert de décor théâtral à une scène de cour des miracles. Ici les ruines d'un imposant ensemble architectural ne sont plus qu'un refuge commode, un lieu vidé de toute idéalisation bien qu'elles puissent évoquer, par leur décrépitude et leur monumentalité, la déréliction de ses occupants.

Ce tableau introduit une nuance d'étrangeté qui n'est pas sans évoquer le traitement que Piranèse fera subir à son tour aux ruines de Rome.

---

<sup>14</sup> Voir à ce propos, parmi les très nombreux ouvrages consacrés à ce sujet, A. F. Laurens, K. Pomian (dir.), *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. de l'EHESS, 1992.

<sup>15</sup> Sur le thème de l'engouement pour les ruines au XVIII<sup>e</sup> siècle on consultera J. Raspi Serra, FR. de Polignac, *La fascination de l'antique 1700- 1770, Rome découverte, Rome inventée*, Paris, 1998.

La gravure intitulée *Temple dit de Cybèle et piazza Bocca della Verità* est un exemple typique des *vedute* piranésiennes où le relevé archéologique du monument s'assortit d'une scène de genre romaine. Le vestige de la Rome antique s'est désormais fondu dans la vie quotidienne en se transformant en modeste chapelle. Le site qu'il occupe est une place animée et populaire où l'on dépose les roues de charrettes usagées et où l'on fait sécher le linge. Cette vision réaliste de la ruine n'en demeure pas moins un avertissement sur la vanité des hommes et sur l'usure du temps. Ce monument fut en effet construit à la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. par un négociant du nom de M. Octavius Herrenus, et consacré à Hercule *Victor* sur cet emplacement, voisinant le Tibre et dévolu dans la Rome antique au *Forum Boarium*, le marché aux bestiaux<sup>16</sup>.

C'est dans un autre registre que Piranèse propose dans cette gravure intitulée *Vue idéale de la via Appia*, une inventive paraphrase néo-antique sur le thème de l'amoncellement. On pourrait évoquer à son sujet un *capriccio* encyclopédique où d'extravagants éléments d'architecture fantastique, comme ces tours-ziggourat composites, se trouvent mêlés à divers vestiges antiques : bustes, statues brisées, autels, obélisques, cippes et autres fragments. Cette recherche artistique totalement originale et visionnaire fait de l'artiste un précurseur des représentations oniriques de l'Antiquité qui seront à l'honneur chez les artistes romantiques. Ce *capriccio* sera d'ailleurs qualifié de « dérèglement de l'esprit » par ses détracteurs qui préféreraient les tangibles souvenirs pittoresques que leur proposait Pannini, en dépit de leur mise en scène artificielle.

Dans la mouvance de Piranèse mais dans une vision moins théâtrale, Hubert Robert présente la ruine dans des paysages lumineux et réalistes, recréant souvent des mises en page inattendues en déplaçant ou en rapprochant des monuments dans l'espace, en une perception poétique et imaginaire<sup>17</sup>, ou en anticipant les ruines futures de

---

<sup>16</sup> Ce temple fut également improprement dénommé *Temple de Vesta*. Il figure dans F. Coarelli, *Guide archéologique de Rome* (trad. de l'italien par R. Hanoune), Paris, Hachette, 1994, p. 303-306 : il fut en partie occupé par un couvent au XV<sup>e</sup> siècle puis par une forge au XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que par d'autres ateliers de fonderie jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>17</sup> Pour un aperçu des peintres de ruines au XVIII<sup>e</sup> on se reportera à l'article de P. Kjellberg, « Rome et ses ruines dans la peinture du 18<sup>e</sup> siècle », *Encyclopédie Connaissance des Arts*, n° 356, oct. 1981, p. 113-120 ; V.

monuments contemporains comme dans sa représentation du Louvre en ruine, faisant dire à Diderot :

Nous anticipons sur les ravages du temps et notre imagination disperse sur la terre les édifices même que nous habitons [...]<sup>18</sup>.

A mi-chemin entre une ruine antique dont elle a l'usure du temps et un bâtiment classique, le *Paysage au pont de pierre* d'Hubert Robert nous fait franchir la frontière entre la *veduta* et la composition pittoresque avec sa scène fluviale. Dans quel passé sommes-nous ? Celui du peintre paysagiste ou celui d'un ailleurs indéfini ? Un fleuve qu'enjambe l'arche d'un pont nous rappelle que les paysages de ruine sont liés à l'évocation de la mort.

Diderot, grand amateur du travail d'Hubert Robert, disait de lui : Celles (les ruines) de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose<sup>19</sup>.

Dans *La Grande Galerie du Louvre en ruine* Hubert Robert joue sur deux registres complémentaires : celui de la vanité de la grandeur humaine et celui de la poésie des ruines. Au Salon de 1796 il expose deux toiles : l'une représentant cette salle du Louvre dans l'état de son aménagement en cours et qu'il intitule *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* ; l'autre figurant la même salle mais ayant subi les outrages du temps. Cette projection dans un futur destructeur teinte l'œuvre d'une force nostalgique toute romantique.

Une statue de l'Apollon du Belvédère, chef-d'œuvre par excellence de la statuaire antique dans l'esprit et le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, fait l'objet de relevés et de croquis par des artistes, accentuant plus encore l'esprit du tableau centré sur le thème de la fragilité des créations humaines. Cette statue, fleuron des collections vaticanes depuis 1509 et installée dans la cour du Belvédère en 1511, arrivera à Paris en 1798, cédée par le pape Pie VI aux Français<sup>21</sup>. Elle fut exposée dans la

Missen, « Panorama des peintres de "ruines" au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Mémoires. La Lettre mensuelle*, sept. 2004, [http://www. Art-memoires.com](http://www.Art-memoires.com).

<sup>18</sup> Diderot cité par P. Kjellberg dans *op. cit. supra*. n. 16, p. 119.

<sup>19</sup> Diderot, Salon III. *Ruines et paysages Salons de 1767*, Paris, Hermann, p. 369.

<sup>20</sup> Winckelmann qualifiait la statue de *sublime*.

<sup>21</sup> On consultera à propos de cette œuvre l'ouvrage de F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*

« Galerie des Antiques » du Louvre, alors renommé Museum central des Arts, dans la *salle de l'Apollon* inaugurée en 1800. Hubert Robert a également réalisé un tableau de cette salle avec la niche dans laquelle était disposée la statue, flanquée d'autres oeuvres célèbres, dont la *Vénus d'Arles*. Des visiteurs se pressent pour admirer l'Apollon tandis que des jeunes femmes en exécutent des croquis<sup>22</sup>.

Le maître incontestable de l'art du *capriccio* fut Giovanni Paolo Pannini, illustrateur de vues antiques regroupant les monuments les plus célèbres de Rome ainsi que sa statuaire la plus renommée du public d'amateurs et de curieux.

Dans *La Galerie de vues de la Rome antique*, l'artiste inaugure un genre très personnel, celui de la *veduta-capriccio*, réunissant l'idée de la représentation de plusieurs monuments antiques romains à celle d'une recomposition imaginaire de leur rencontre dans un même ensemble pictural. Pour cette commande du duc de Choiseul, ambassadeur de France à Rome, Pannini a rassemblé les statues et objets d'art les plus célèbres des grandes collections romaines (*Le Laocoon*, *Le Silène avec Bacchus enfant*, *Le Tireur d'épine*, le vase *Borghèse*) et des tableaux représentant les principaux monuments de la Rome antique. La toile est conçue à la manière d'une mise en abîme, tableaux de *vedute* enchâssés dans le tableau réel, tout en se présentant comme la galerie fictive d'un marchand d'art où l'on se rend pour passer commande, acheter ou dessiner d'après le modèle. Véritable mise en scène d'un théâtre de la vanité du temps, ce tableau faisait pendant à une œuvre identique représentant une *Galerie des vues de la Rome moderne* avec des œuvres connues de la statuaire renaissance et baroque ainsi que des monuments contemporains dont le spectateur pouvait à son tour anticiper les ruines à venir.

Des projections de ruines futures aux ruines artificielles, l'usage des vestiges sort des tableaux pour venir peupler les jardins du XVIII<sup>e</sup> siècle d'un idéal de beauté classique sous la forme de fausses architectures de temples antiques et de ruines savamment disposées au détour de bosquets<sup>23</sup>, souvent mêlées, il est vrai, à des échantillons de

---

1500-1900 (trad. de l'anglais par F. Lissarrague) Paris, Hachette, 1988, p. 175-177.

<sup>22</sup> Une reproduction en est proposée dans *Archéologie et projet urbain*, Rome, De Luca Editore, 1985, p. 37.

<sup>23</sup> Pour une rapide vue de cette thématique on consultera S. Jones, *The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 56-66.

formes chinoises, gothiques et mauresques, marquant une bifocalité des goûts comme dans le parc de Kew, par exemple, dont la composition de l'architecte William Chambers annonce le renouveau romantique dans le mélange et la confrontation des styles<sup>24</sup>. De même, les jardins du marquis de Girardin, à Ermenonville, s'ornèrent, en hommage à Rousseau, d'un temple de la philosophie, volontairement inachevé qui inspirera Hubert Robert dans son *temple rond servant de lavoir*<sup>25</sup>.

Enfin, dès l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle, le néo-classicisme se nourrira des rencontres avec les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, alors que s'ouvre, en 1803, le musée Napoléon, enrichi par les œuvres rapportées de Rome. Depuis 1810, les Français ont ouvert sur le Forum, le Capitole et le Colisée un vaste programme de fouilles et les marbres du Parthénon sont arrivés à Londres et exposés au public au British Museum, en 1816. A Paris, l'atelier de David devient le sanctuaire du néo-classicisme imitant, dans le rendu du dessin, la mise en page des bas-reliefs antiques et, dans les thématiques, les hauts faits de l'histoire romaine<sup>26</sup>.

Pour reprendre les éléments principaux de ce mode d'emploi *all'antica* dans la peinture européenne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles on peut établir un répertoire des différentes mises en page stylistiques proposées par les artistes et correspondant à la demande d'une nouvelle perception de l'Antiquité par le public de leur temps.

De l'observation des ruines à leur intégration dans la peinture, l'architecture ou l'art paysagiste, les vestiges antiques offrent un formidable répertoire de formes, synonymes d'équilibre et d'harmonie. Ils fournissent aux artistes une multitude de possibilités d'expression.

Les principaux modules stylistiques, repérables dans l'ensemble des œuvres de ces époques, s'articulent autour de plusieurs formes architecturales que l'on pourrait résumer de la façon suivante : d'une part, les artistes s'inspirent des formes arrondies telles qu'ils peuvent les observer avec le Panthéon ou le Colisée ; d'autre part ils utilisent toutes les combinaisons que leur offrent les colonnes comme les colonnades permettant des décors dits *scena all'angolo* c'est-à-dire d'enchevêtrements complexes de portiques, balustrades et piliers, disposés selon

<sup>24</sup> Voir à ce sujet les analyses de W. Hoffmann, *Une époque en rupture 1750-1830* (trad. de l'allemand par M. Couffon), coll. L'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 1995, p. 112-183.

<sup>25</sup> J. de Cayeux, *op. cit. supra* n. 1, p. 94-100.

<sup>26</sup> Sur le climat d'Antiquité dans lequel baignent les Européens aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, on se reportera à la passionnante synthèse d' A. F. Laurens et K. Pomian, *op.cit. supra* n. 14.

diverses perspectives, selon la vogue italienne mise à l'honneur par la famille Bibiena aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Enfin, toujours fidèles à l'observation des monuments romains, ils font grand cas des obélisques, majoritairement représentés intacts et dans leur verticalité, et introduisent parfois la géométrie stricte d'une pyramide, selon le modèle du tombeau de Celsius à Rome. En dernier lieu, les statues brisées ou érigées sur un piédestal ainsi que les fragments divers d'éléments architectoniques (chapiteaux, tombeaux et stèles) viennent raviver le sentiment de mélancolie de leurs compositions.

On assiste par contre à une disparition de l'arc de triomphe (sauf dans quelques *vedute*) si caractéristique de la symbolique des scènes religieuses de la Renaissance.

Dans la mise en scène de ce vocabulaire plastique, les artistes choisissent différents agencements dont on peut repérer plusieurs orientations esthétiques et symboliques. En effet, le parti pris adopté par les artistes selon les époques, les goûts et les commanditaires fait apparaître les organisations suivantes : d'une part les peintres continuent à représenter des ruines réelles, dans le goût des *vedute*, quasi archéologiques dans leur relevé et inscrites *in situ* dans le paysage urbain romain, rappelant la grandeur historique du monde antique ; d'autre part, ils inventent des ruines pittoresques habitées de scènes de genre, de pastorales et utilisées comme cadre mythologique mais sans référence spatiale identifiable. Ils composent encore des ruines théâtrales ou des assemblages dans des caprices architecturaux à la manière de collages de formes architecturales variées et de statues associant des monuments antiques à des architectures baroques comme chez Paninni et Piranese. Une des fonctions symboliques de l'usage des vestiges se lit enfin dans les ruines oniriques apparaissant dans des paysages idéalisés de type « arcadien » comme chez Poussin et Le Lorrain.

Ce répertoire antique peut également servir dans des reconstitutions plus ou moins imaginaires d'ambiance *all'antica* dans les parcs et dans les monuments contemporains néo-classiques.

Ces quelques exemples permettent de saisir la formidable plasticité historique et symbolique des ruines antiques illustrant les relations que l'homme entretient avec le temps. Leur présence mélancolique inscrit dans l'espace le témoignage et la mémoire d'une puissance disparue, une leçon de sagesse et d'humilité mais aussi un modèle de hauts faits historiques auxquels les hommes, depuis la Renaissance jusqu'au néo-classicisme, ne cessent de se référer. A chacun sa manière d'accorder ce cadre *all'antica* au récit qu'ils choisissent.

Laissons à Diderot le mot de la fin :

Si le peintre de ruines 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 pierre [...]<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Diderot, *op. cit.*, *supra* n. 18, p. 369, n. 337.