

INTRODUCTION

Chantal LIAROUTZOS

C'est bien un champ de ruines qu'entend explorer le présent volume, avec toutes les images de désolation suggérées par une telle expression, mais aussi toutes les propositions, les perspectives qu'elle peut ouvrir. Parler d'un champ, c'est d'emblée désigner l'espace d'une tâche, un lieu commun qu'il s'agira dans un premier temps de regarder ensemble. L'omniprésence des ruines pèse lourdement dans ce que nous appellerons par convention la culture occidentale, et c'est de cet impact que les communications présentées ici veulent contribuer à rendre compte.

Selon une chronologie communément admise, l'entrée dans les temps modernes de l'Occident coïncide avec les débuts de l'archéologie. On sait que d'emblée l'investigation des champs de ruines ne fut pas toujours désintéressée – elle ne l'est du reste toujours pas¹. Dès l'aube de la Renaissance les enjeux politiques d'une telle entreprise ont été clairement énoncés. Au xiv^e siècle, le « tribun du peuple » Cola di Rienzo, dont l'entreprise fut célébrée par Pétrarque, entend faire des ruines le support d'une politique de restauration de l'*imperium* romain² et au siècle suivant Flavio Biondo, apparemment détaché de toute arrière-pensée politique, inventorie les vestiges de l'antiquité dans le but de contribuer à « illustrer »

1. Voir PAYOT J.-P. *La guerre des ruines. Archéologie et géopolitique*, Paris, Choiseul, 2010.

2. « *L'antiche mura ch'anchor teme et ama / et trema 'l mondo, quando si rimembra / del tempo andato e'ndietro si rivolve, / e i sassi dove fur chiuse le membra / di ta' che non saranno senza fama, / se l'universo pria non si dissolve, / et tutto quel ch'una ruina involve, / per te spera saldar ogni suo vitio.* » (*Canzoniere*, canto LIII). « Les antiques murs que le monde craint et aime encore, et au souvenir desquels il tremble quand il se rappelle le temps passé et se rejette en arrière; les tombeaux où furent enfermés les ossements de tant de gens qui ne seront point sans renommée tant que l'univers ne tombera point en dissolution, et tout ce qui est enveloppé dans une même ruine, espère guérir par toi de tous ses vices » (Trad. F. Reynard, *Les Rimes de François Pétrarque*, Quatrième Partie, Canzone II « À Colas di Rienzo, pour le prier de rendre à Rome son antique liberté », Paris, G. Charpentier éd., 1883, p. 342).

son pays. C'est dans une visée de réappropriation qu'il s'agit d'exhumer les ruines. Mais on sait que cette perspective triomphaliste est inséparable d'un désenchantement. Au cœur de ce mouvement qu'on désigne sous le terme de Renaissance, alors que les chantiers de fouilles ne sont ouverts que depuis un siècle à peine en Italie, alors que les « antiquaires » français tentent à leur tour de répertorier les vestiges archéologiques, Joachim Du Bellay, lui, dresse un inventaire des ruines romaines apparemment décevant :

Sacrés coteaux, et vous saintes ruines,
 Qui le seul nom de Rome retenez,
 Vieux monuments, qui encor soutenez
 L'honneur poudreux de tant d'âmes divines :

Arcs triomphaux, pointes du ciel voisines,
 Qui de vous voir le ciel même étonnez,
 Las, peu à peu cendre vous devenez,
 Fable du peuple et publiques rapines³ !

Si j'ai choisi les *Antiquités* comme guide, c'est que Du Bellay ne se contente pas de ce constat désenchanté. Certes le « nouveau venu qui cherche Rome en Rome » n'y trouve plus aucun des signes de la grandeur passée. Mais cette grandeur est appelée à revivre, sous d'autres cieux et sous d'autres formes. Sous d'autres cieux : en vertu du principe de la *translatio studii et imperii* cher aux humanistes, ce seront ceux de la cour royale de France, dont Du Bellay célèbre les grands personnages dans la dernière partie de ses *Regrets*, publiés, ne l'oublions pas, en parallèle avec les *Antiquités*. Sous d'autres formes : ce seront celles qui entrent dans la composition de la *satura*, terme dont l'étymologie dit qu'elle est un mélange, un conglomérat d'éléments disparates, et c'est bien cela que veulent être *Les Regrets*, plutôt que la plainte d'un exilé à quoi l'on réduit trop souvent ce recueil. Les ruines qu'évoquent les *Antiquités* ne sont pas seulement celles des monuments. Ce sont celles d'une civilisation, avec sa gloire politique et militaire et, indissociablement, la gloire de ses poètes et de ses écrivains. Ce sont celles de l'univers épique, du temps des fondations et des conquêtes, et Du Bellay n'est pas le seul à savoir que ces époques sont révolues : « Le temps n'est plus d'ainsi conquêter les royaumes » écrit Rabelais quelques années plus tôt, retrouvant dans la prose de *Gargantua* la forme de l'alexandrin pour formuler cet adieu à l'univers épique. Si à ses débuts Du Bellay a pu rêver d'écrire l'épopée des temps modernes, il a très vite compris, bien avant Ronsard qui poursuivra vingt ans encore l'impossible projet de *La Franciade*, que l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'*Enéide* sont, elles aussi, des monuments sacrés

3. DU BELLAY J., *Les Antiquités de Rome*, Sonnet VII.

et à ce titre promis à la ruine, voire déjà ruinés. Car la ruine commence au moment non pas où le monument se dégrade, mais dès lors qu'il n'est plus habité, c'est-à-dire au moment où le sens de l'usage pour lequel il a été fondé n'est plus perçu. Les copistes, les philologues et les imprimeurs ont réussi ce que n'ont pas su faire les architectes : sauver au moins la forme de ces monuments que sont les épopées grecques et romaines. Mais ce ne sont plus que des sanctuaires vides, comme le sont les temples pour le touriste : toujours sacrés, toujours profanés. Sacrés parce que mis à l'écart, séparés de la cité vivante, et profanés par le flux des visiteurs dont le fantasme romantique, initié par Diderot, voudrait empêcher le déferlement : le romantique veut toujours être seul parmi les ruines, alors que la fonction de l'épopée est de solidariser une société par le récit de sa geste fondatrice.

Du Bellay, lui, prend acte de cette profanation que suppose l'entrée dans les temps modernes. Il en prend acte, et il l'effectue. Passer d'un même mouvement des *Antiquités de Rome*, « contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine » aux « papiers journaux » – ainsi Du Bellay désigne-t-il le recueil des *Regrets* – d'un parcours désenchanté, c'est en fait construire sur les ruines du genre épique une poétique nouvelle qui ne saurait être que fragmentaire, éclatée, adoptant tour à tour, et toujours sur un mode critique, les formes de l'épître, du recueil lyrique, du pamphlet, de la satire morale, voire du journal de voyage. Nous verrons comment depuis Du Bellay, et au-delà de l'esthétique du fragment inspirée par la méditation romantique sur les ruines, la création dans les domaines de la littérature, de la photographie, du cinéma et bien sûr de l'architecture s'est nourrie de cette dialectique de l'effondrement, de l'effritement comme processus actif et créatif.

Mais aussi, en désignant le champ de ruines comme lieu d'une recherche de formes nouvelles, l'auteur des « sonnets romains » a fait des vestiges de l'antiquité le paradigme où se déclinent les différents niveaux d'une temporalité problématique. « La reconstruction d'un passé prestigieux suffira peut-être à rendre impossible l'abominable destruction de l'avenir que nous ne savons pas empêcher », a écrit Pierre Pachet⁴. L'*invention* des ruines prend alors toute sa dimension, à la fois recherche obstinée – c'est le temps des fouilles et de l'érudition – et création festive : l'histoire, en déchiffrant le passé, imagine le présent et prospecte l'avenir. Toutefois cette « fête de l'invention » des ruines (comme on parle de la célébration de l'*invention* des reliques) a son double négatif, dont Du Bellay, encore lui, produit la *mimesis*. Les « sonnets romains », ne l'oublions pas, sont un triptyque

4. PACHET P., *Du bon usage des fragments grecs*, LE NORMAND-ROMAIN A. et PACHET P., *Du Fragment*, Paris, INHA, Ophrys, 2011.

qui s'achève par un « Songe », rappel inversé du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna. Alors que le poète italien faisait du parcours dans les ruines un itinéraire initiatique, le *Songe* de Du Bellay suscite la vision de bâtiment somptueux qui, dans un mouvement final répété de sonnet en sonnet, s'écroulent en poussière – et l'on pensera évidemment ici à l'œuvre visionnaire de Monsu Desiderio :

Sur la croupe d'un mont je vis une fabrique
De cent brasses de haut : cent colonnes d'un rond
Toutes de diamant ornaient le brave front :
Et la façon de l'œuvre était à la dorique.
[...]
Ô vanité du monde ! un soudain tremblement
Faisant crouler du mont la plus basse racine,
Renversa ce beau lieu depuis le fondement⁵.

Je vois ainsi dans le triptyque des *Sonnets romains* le plus « moderne » des ensembles poétiques de la Renaissance, parce qu'il pose d'une manière infiniment riche, diversifiée, complexe, la question même qui fait l'objet de ce colloque. Le traitement qu'une société accorde à ses ruines me semble constituer un accès privilégié à la compréhension de cette société. « L'homme y contemple l'image familière du temps, son double » (Michel Makarius). C'est depuis l'humanisme de la Renaissance que nous voyons dans les ruines un trésor à protéger et à contempler. Mais Du Bellay, avec d'autres contemporains, et bien d'autres penseurs après lui, nous rappelle qu'il ne s'agit là en fin de compte que de débris promis à une radicale décomposition – comme tout ce qui est humain. La destruction fantasmagique des monuments qu'il opère dans *Le Songe* n'est que l'envers d'un amour des ruines qui se pose toujours la question de sa légitimité. Dans une fiction dont le titre annonce sans ambiguïté le contenu iconoclaste, « La destruction du Parthénon », le jeune romancier Christos Chryssopoulos choisit de confier le mot de la fin à Giorgio Agamben : « la profanation du sacré est la tâche politique de la génération à venir⁶ ». La destruction des ruines, qu'elle soit volontaire ou qu'on laisse à la nature le soin de la prendre en charge, peut apparaître comme la condition nécessaire de la création, de la vitalité d'une société⁷.

L'on peut se demander si nous ne demeurons pas, depuis la Renaissance, sans cesse tiraillés entre ces deux tentations : celle de tout garder, celle de tout détruire. La muraille de Chine telle que la voient les Occidentaux est pour Alain Schnapp l'exemple même de cette bi-polarité. En liant l'édification de la Grande

5. DU BELLAY J., *Le Songe*, Sonnet II.

6. CHRYSOPOULOS C., *La Destruction du Parthénon*, Arles, Actes Sud, 2012.

7. Voir sur ce point FOURNIER E., *Paris en ruines*, Paris, Imago, 2008, en particulier p. 185.

Muraille à la volonté de brûler tous les livres d'histoire, Borges fait de ces gestes attribués l'un et l'autre à l'empereur Chi Hoang-ti l'acte fondateur de tout despotisme ; et si Kafka, au contraire de Borges, envisage plutôt la construction de la muraille comme une entreprise collective, elle n'en demeure pas moins symptomatique de la nature chimérique et totalitaire du pouvoir. Au moment même où commence à se développer la pensée des ruines en Europe, c'est-à-dire à l'époque des Lumières, la tentation de la table rase, d'une part, de l'autre celle de la sacralisation des vestiges du passé organisent la vision des ruines dans le *Tableau de Paris*, de Sébastien Mercier. Yinsu Vizcarra montre que cette double postulation structure la représentation d'une capitale brusquement agrandie, perçue comme menaçante. « C'est quand les flammes ont dévoré, que l'on voit paraître la main hardie et créatrice » écrit l'auteur du *Tableau de Paris* dans cet ouvrage publié à la veille de la Révolution française. Le désir de nier le passé, soit parce que la mémoire de certains événements doit être vouée à l'exécration, soit pour construire un monde neuf, libéré de ses anciennes attaches, semble susciter dans une situation révolutionnaire le refus de tout objet susceptible de prendre une valeur monumentaire⁸. Les ruines du Paris de la Commune ont pu ainsi être doublement promises à la destruction, selon un processus analysé par Florent Perrier, dont la réflexion s'inscrit dans le prolongement des esquisses de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, en une méditation créative qui tantôt suivrait la pensée de Walter Benjamin, tantôt s'inscrirait dans les blancs, dans les ouvertures du texte. Moins politique a priori que celle des insurgés de la Commune, mais radicalement contestataire est l'entreprise du plasticien Cyprien Gaillard dont l'œuvre commence par interroger avec impertinence le rôle du « caprice » pictural dans la culture du XVIII^e siècle, pour aboutir à une position iconoclaste (Anaël Marion). La monstration des ruines devient un geste dialectique qui conduit une société à mettre en cause ses fondements inavoués. Dépasser la notion de pittoresque, fût-il « nouveau », conduit à faire de la destruction l'objet même de la représentation. Au terme de cette entreprise, la représentation n'a plus rien à offrir que le processus qui la ruine.

La négation apparaît ainsi comme la forme extrême d'une appropriation politique, qui peut revêtir les formes traditionnelles de la propagande. Dans le cas observé par Severiano Rojo, celui de la presse antifasciste basque pendant la guerre d'Espagne (c'est-à-dire à un moment où la réalité apparaît particulièrement mouvante, insaisissable), la représentation photographique des ruines donne de la guerre une image visuelle et scripturale sensiblement éloignée de la perception qu'en eurent les protagonistes. La sélection des photos publiées, le cadrage, le

8. J'applique ce terme à un objet constitué en support d'une mémoire collective.

caractère figé du cliché, mettent en œuvre des stratégies qui font de *la ruine*, en tant que processus actif (la destruction), un spectacle idéologiquement orienté, celui *des* ruines, qui vise à déréaliser le conflit pour en réorienter le sens.

Un tel processus s'effectue en général selon des modalités plus discrètes, encore que parfaitement lisibles. Comme le montre Sophie Basch, le travail de Georges Perrot dans les champs de fouilles d'Anatolie au moment où la France cherche à prendre sa revanche sur l'Allemagne après la défaite de 1870, revêt un enjeu complexe. Les ruines de l'Asie Mineure donnent une nouvelle image de l'antiquité grecque et leur rapport au paysage suscite une analogie avec une France menacée par la décadence. Ainsi les récits de voyage de certains archéologues écrivains, à la fin du XIX^e siècle, inaugurent une poétique qui s'efforce de restituer, au lieu de la monumentalité sacralisée de l'Attique, le foisonnement et la vitalité du lieu dans lequel s'inscrivent les vestiges. Si les ruines permettent ainsi au voyageur de renouveler la représentation de son propre pays, ce peut être, au-delà des limites nationales, l'identité d'une région en crise qui se cherche dans ses propres décombres. Pour Christophe Imbert les poètes qui célèbrent la Romania, surmontant la tentation de la désolation (voire la célébration de la décadence), déchiffrent dans les ruines une promesse d'avenir, le renouveau d'une identité définie prioritairement par son rapport à la Rome antique. Les statues annoncent une renaissance, et le théâtre antique d'Orange, comme les arènes de Vérone ou le théâtre romain de Tarragone, deviennent le lieu où s'opèrent diverses tentatives de résurrection de la tragédie.

Il y a là un processus de patrimonialisation caractéristique de la modernité⁹. Amorcé avec les Lumières, c'est sans doute au XIX^e siècle, sous l'effet de la révolution industrielle, qu'est véritablement lancé ce mouvement, dont Jean-Philippe Garric donne un exemple avec le traitement iconographique de la Via Appia. Objet ambivalent, « la mère des routes » a pu être à la fois dédaignée sur le plan esthétique et valorisée comme exemple superlatif des prouesses de l'architecture romaine. De Piranèse à la photographie contemporaine, une véritable « pédagogie du regard » a permis de dépasser cette opposition, et ce sont aujourd'hui les mythiques routes américaines qui en recueillent l'héritage : elles aussi peuvent devenir des ruines pittoresques.

L'on peut alors se demander, en exagérant à peine, si ce processus d'appropriation esthétique n'aboutit pas à faire de tout décombre un monument. Paradoxalement, dans la société d'hyper-consommation qui est, dit-on, la nôtre, l'incitation permanente à jeter, garante de la croissance, s'accompagne d'une

9. Voir CHOAY F., *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992.

véritable frénésie de valorisation des vestiges. En témoigne de façon exceptionnelle le traitement par la photographie des ruines de Detroit, qu'analyse Crystel Pinçonat. Les monuments d'une ville dont le développement pouvait sembler exemplaire ont généré des ruines peut-être trop vite esthétisées, c'est-à-dire en fin de compte instrumentalisées. Contre cette fausse réhabilitation quelques photographes ont réagi en déplaçant la question des ruines vers celle du mode d'appropriation de l'espace urbain. Cette réaction contre l'« artialisation » (le terme est de Montaigne) des ruines caractérise plusieurs démarches artistiques récentes ou contemporaines. Gordon Matta-Clark, dans les années 1970 du ^{xx}^e siècle, fait de la ruine un dispositif en abyme grâce auquel un quartier de Paris peut se voir lui-même et se donner à voir. Avec lui, la ruine est pleinement un processus actif qui intègre le cas échéant la nostalgie pour interroger les habitants et les visiteurs sur leur rapport à la ville (Eglantine Belêtre). Les photographes italiens Gabriele Basilico et Mimmo Jodice tentent eux aussi d'ancrer la vision des ruines dans le présent et choisissent les vestiges de l'antiquité pour questionner le rapport qu'ils entretiennent avec la ville ou avec le paysage. Grâce à eux, dit Audrey Norcia, les ruines demeurent un objet futur. Plus auto-réflexif est le cheminement du photographe Gilles Saussier, dont Emmanuel Zwenger propose ici une longue interview. Parti du photo-reportage dont il conteste aujourd'hui les implications, Saussier remanie sans cesse les vestiges de ses œuvres réalisées dans un contexte de guerre pour susciter une réflexion critique intériorisée, en même temps que le retour sur les lieux conduit ceux qui furent spectateurs des événements à prendre place dans ce théâtre de la mémoire.

L'injonction ainsi adressée aux citoyens à prendre activement en charge les ruines parmi lesquelles ils habitent conduit les pouvoirs politiques à des décisions toujours remises en cause de tri, de rejet, d'abandon ou de recyclage. Depuis 1990, la question posée aux Entretiens du patrimoine qui, significativement, se sont déroulés à Caen, « faut-il restaurer les ruines ? », se pose avec une urgence croissante. Encore reste-t-il, une fois que le sauvetage est décidé, à opérer de nouveaux choix, matériels sans doute mais aussi esthétiques et philosophiques. François Goven dresse un panorama des différentes options de restauration pratiquées depuis le romantisme et montre à quel point elles engagent des conceptions différentes de la nature même des ruines : décider de conserver une ruine, de la protéger, de la reconstruire, d'en produire un équivalent – suivant quels procédés ? – suppose forcément de s'interroger sur son usage.

Que garder, quand il ne reste que des fragments ? Les mêmes questions peuvent se poser à propos de ruines non architecturales. Marc Vernet aborde sous un angle nouveau le rapport entre les ruines et le cinéma en traitant non pas de

la représentation des ruines dans le cinéma, mais de la ruine même du support cinématographique – le film –, dont la détérioration peut être vue comme une métaphore de la mort d'un certain cinéma.

On voit par ces différentes approches combien il serait réducteur de s'en tenir à la vision contemplative, saturnienne, des ruines, celle qui a longtemps semblé dominer, pour dire les choses très grossièrement, de la Renaissance à la Seconde guerre mondiale. Une telle vision est de toutes manières invalidée depuis les grands désastres contemporains et, parallèlement, depuis que le tourisme de masse a transformé les champs de ruines en champs de foire. Parce que ce « moment mélancolique » de la vie des ruines a déjà été largement étudié, il n'en a guère été question ici, sinon sous l'angle de la psychanalyse qui en renouvelle l'approche. Paul-Laurent Assoun dévoile les enjeux inconscients de la jouissance des ruines, du couple que forme la ruine avec celui qui la contemple. Car la ruine, c'est-à-dire le mort, regarde son spectateur. Mais elle lui permet aussi de régresser jusqu'à son origine, formant un barrage à la mélancolie autant qu'elle la suscite : la leçon des ruines ne saurait être que paradoxale. A l'analyste revient un rôle de restaurateur, qui est aussi celui de l'écrivain. C'est ainsi que Montesquieu conçoit sa tâche d'historien. Selon Carole Dornier, l'auteur de *L'Esprit des Lois* prend appui sur une esthétique des ruines pour construire son oeuvre. En sélectionnant parmi des recueils ou des compilations des fragments d'ouvrages oubliés, il agence suivant des modalités archéologiques et architecturales un ensemble dont la formule empruntée au Corrège éclaire la perspective : « Et moi aussi, je suis peintre. » L'écrivain lui aussi prétend donner à voir. On sait que l'adage horatien *ut pictura poesis* a été a été longtemps interprété en ce sens depuis la Renaissance, ce dont Goulven Oiry donne un exemple avec la comédie de l'époque humaniste : la conquête des femmes y est représentée dans le discours du mâle fanfaron comme la prise et la ruine d'une cité. Le spectacle fait ainsi voir le lien qu'établit le désir entre appropriation et destruction, du moment où l'objet désiré n'est plus considéré comme doué d'une vie propre.

On aura compris que, malgré un parti-pris d'interdisciplinarité, toutes les disciplines concernées par un questionnement sur l'usage des ruines sont loin d'être ici représentées. Sur un aussi vaste sujet, d'autant plus large que nous avons délibérément choisi de ne pas nous limiter aux ruines architecturales, les confrontations auxquelles a pu donner lieu ce colloque demeurent forcément ponctuelles. Mais l'urbanité dont nous faisons ici le pari n'est-elle pas formée de ces rencontres à la fois programmées et aléatoires ? Les ruines nous apprennent en fin de compte à prendre notre parti du manque, à considérer les failles, les béances, voire les vides comme un salubre appel d'air.