



**HAL**  
open science

# Inscriptions éphémères : les paysages historiques et ruines anticipées de J.M.W. Turner et Joseph Gandy

Hélène Ibata

► **To cite this version:**

Hélène Ibata. Inscriptions éphémères : les paysages historiques et ruines anticipées de J.M.W. Turner et Joseph Gandy. Inconstances romantiques: Visions et révisions dans la littérature britannique du long XIXe siècle, 2019, 978-2-8143-0548-9. hal-04027639

**HAL Id: hal-04027639**

**<https://hal.science/hal-04027639>**

Submitted on 9 May 2023

**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.

# Inscriptions éphémères: les paysages historiques et ruines anticipées de J.M.W. Turner et Joseph Gandy

Hélène IBATA, Université de Strasbourg

## Résumé :

Les enjeux artistiques de la ruine et du fragment architectural évoluent considérablement dans le paysage romantique. Jusqu'alors conçus comme motifs pittoresques engendrant la nostalgie ou parties d'un tout ordonné dont ils signalent la reconstruction possible, ils deviennent des éléments véritablement structurants de la composition. Ils mettent en scène non seulement une nouvelle fascination pour les ravages terrifiants du temps, mais aussi la tension artistique vers l'incommensurable et la possibilité d'une expression sans finalité.

La présente étude se propose de se pencher sur cette évolution à travers les paysages historiques et fantaisies architecturales de J. M. W. Turner et Joseph Gandy, qui témoignent autant d'une conscience historique en crise que de nouvelles ambitions artistiques. Elle y voit notamment à l'oeuvre la déstructuration de l'espace classique, en même temps qu'une nouvelle fascination pour l'éphémère et la lutte dynamique entre la forme et l'informe, entre l'oeuvre humaine, la matière et le temps.

Architecte nouveau, je rapproche, j'ordonne,  
J'assortis en esprit cet amas de fragments,  
D'où se forment soudain d'augustes monuments.  
Rome antique renaît! Quelle magnificence!  
Quels prodiges divers! Quelle vaste puissance!  
(Jean-Baptiste Coeuilhe, *Les Ruines*, 1768)

Recréer à partir du fragment. Retrouver en esprit une magnificence perdue. Ce désir est au cœur de la sensibilité « ruiniste » qui s'affirme progressivement au dix-huitième siècle, tant dans les *Salons* de Diderot, dans les jardins anglais, que dans le goût prononcé pour le *capriccio* et la fantaisie architecturale. Si la ruine avait dès le XVI<sup>e</sup> siècle participé à l'émergence d'une « sentimentalité élégiaque » (Mortier 1974: 43) et d'une conscience douloureuse de la vanité de toute chose, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sa polysémie s'affirme, mais aussi son potentiel créateur.

Dans le contexte de découvertes (ou redécouvertes) archéologiques majeures (Pompéi, Paestum ou Athènes pour n'en citer que quelques-unes), elle nourrit d'abord l'imaginaire néo-classique, en quête des « augustes monuments » de l'antiquité grecque et romaine. Elle est en premier lieu source de reconstructions graphiques et picturales, sous forme de restaurations hypothétiques à l'identique. Les archéologues/architectes Julien-David Leroy en France, James Stuart et Nicholas Revett en Grande-Bretagne proposent ainsi des reconstitutions des antiquités grecques à partir de leurs ruines, dans *Les Ruines des plus beaux bâtiments de la Grèce* (1758) et *The Antiquities of Athens* (1762). Ils tentent d'y reproduire la perfection du monument disparu, avec une rigueur qui se veut scientifique, à partir de principes architecturaux rationnels et normatifs.

Toutefois, le fragment antique, tout en confirmant les principes de l'esthétique classique, permet également de s'en libérer, en autorisant à la fois l'expression d'émotions nouvelles, mais aussi celle de l'imagination créatrice. Cette dualité esthétique est soulignée par Roland Mortier, à propos du goût des ruines qui s'affirme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle:

Cette préférence donnée au fragmentaire sur l'intégral, au marbre mutilé sur la statue intacte, ce choix relève d'une esthétique à la fois *classique* dans son objet et *anticlassique* dans son esprit. Les valeurs de symétrie, d'ordre, d'achèvement, d'équilibre reculent devant un goût nouveau qui charge d'un prestige insolite l'inachevé, l'incomplet, ou plus exactement l'œuvre blessée, amputée, qui gagne en puissance émotive ce qu'elle perd en perfection formelle. (Mortier 1974: 101)

Autrement dit, alors même que la redécouverte des ruines de l'antiquité permet d'espérer retrouver la perfection classique, c'est la fonction poïétique du fragment qui s'affirme progressivement. Tandis que, chez certains, la recherche d'une magnificence perdue conduit au dépassement de l'original par la vision, chez d'autres le fragment devient un élément de composition autonome, libérateur car libéré de la totalité ordonnée à laquelle il appartenait.

Il ne faudrait toutefois pas voir s'affirmer dans ces recherches formelles l'autonomie de la forme pure. Dans tous les cas, la ruine et le fragment participent d'une redéfinition de la forme, et plus généralement de la finalité de l'art. Ces enjeux esthétiques vont de la subversion de la perfection formelle classique par sa fragmentation intérieure à une véritable lutte, d'ordre ontologique, entre la forme et l'informe, ou encore, comme l'écrivait Georg Simmel, « entre la volonté de l'esprit et l'exigence de la nature » (Simmel 1998: 111), la ruine architecturale manifestant la résistance de la matière à sa mise en forme par l'esprit humain.

Cette lutte, les artistes britanniques y sont particulièrement sensibles à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, en grande partie parce qu'elle incarne les tensions propres à l'esthétique du sublime qui s'affirme alors. Pour ces artistes, l'intérêt pour le fragment architectural va de pair avec la fascination pour les ravages terrifiants du temps, mais aussi la tension artistique vers l'incommensurable et l'informe, et la quête de la puissance de l'expression sans finalité. Le fragment devient le témoin d'aspirations artistiques détruites ou irréalisables, et la reconstruction imaginaire exprime désormais la tension entre ce désir créateur et la conscience tragique d'une magnificence insaisissable.

Les pages qui suivent vont tenter de cerner la façon dont ces enjeux artistiques sont explorés plus particulièrement par J. M. W. Turner et Joseph Gandy, dans des compositions à mi-chemin entre la fantaisie architecturale et le paysage historique, où les reconstructions – ou déconstructions – virtuelles de réalisations architecturales monumentales donnent lieu à une réflexion sur la création artistique et son interaction avec le temps et la matière. L'analyse se penchera tout d'abord sur les diptyques historiques de Turner, afin de souligner la tension qui s'y joue entre l'ambition créatrice de l'artiste et sa conscience tragique des cycles historiques. Elle montrera

ensuite en quoi il est possible de voir dans les fantaisies et ruines anticipées de Joseph Gandy une autre expression de cette conscience historique en crise.

Peu de peintres ont autant mêlé le paysage à l'histoire que Turner (Finley 1999; Brown 1993; Wat 2012: 162-67). Rares sont ceux qui ont autant mis en scène l'inscription de l'œuvre humaine dans la nature, et l'interaction entre les deux. De ses premières aquarelles topographiques à ses reconstructions imaginaires de sites antiques disparus, en passant par ses paysages historiques, le monument en proie aux ravages du temps, notamment, est un élément incontournable de sa production. Il est peut-être aussi le motif qui articule le plus remarquablement ses évolutions intellectuelles et esthétiques. Utilisé comme point focal et ornement agréable dans les premiers paysages, encore très pittoresques, de l'artiste, il acquiert peu à peu une signification à la fois historique et poétique. C'est notamment à partir de son entrée à la Royal Academy en 1802 que Turner développe progressivement une conscience tragique des cycles historiques, des ravages du temps et du devenir de l'humanité, doublée d'une réflexion sur les tensions entre la forme et l'informe, ainsi que d'une aspiration à transcender momentanément la disparition de l'œuvre passée par une nouvelle création artistique à partir de ses ruines. Tandis que dans un premier temps, à la manière des archéologues de la période, Turner s'essaie à des reconstructions hypothétiques selon des normes architecturales classiques, le vestige et le travail de recréation à partir du fragment s'éloignent peu à peu de cet idéal pour évoquer l'incommensurable, saisir momentanément une grandeur disparue ou bien avouer l'impossibilité d'y parvenir, et faire ainsi naître une nouvelle puissance émotive.

Le basculement de la quête de l'idéal antique perdu à celle d'une nouvelle émotion au moyen de la recréation s'observe plus particulièrement dans une série de toiles produites à partir de 1815, dans lesquelles Turner reconstruit des sites antiques, soit à

partir de leurs vestiges, soit de façon purement imaginaire. Deux séries de tableaux en particulier retiennent l'attention. Il s'agit d'une part des deux versions du temple de Jupiter Panellenius à Egine, exécutées autour de 1814 (Gage 1981: 14-23), présentant respectivement la ruine contemporaine et le monument reconstruit dans son contexte antique, et d'autre part du *Dido Building Carthage ; or the Rise of the Carthaginian Empire* (1815), de son pendant peint deux ans plus tard, *The Decline of the Carthaginian Empire* (1817), et du *Regulus*, produit une dizaine d'années plus tard.

Le premier diptyque n'est pas le plus connu, mais il constitue le premier exemple de mise en parallèle par Turner de l'antique et du contemporain, formule qui sera ensuite développée à de nombreuses reprises dans l'œuvre de l'artiste. Dans la version reconstruite, *The Temple of Jupiter Panellenius Restored*, le temple est représenté à l'arrière-plan, dans toute sa splendeur, tandis qu'au premier plan se déroule de gauche à droite une scène de noces, une procession dansée évoquant certains bas-reliefs antiques. La relégation du temple à l'arrière-plan bien montre bien qu'il ne s'agit pas d'une reconstruction architecturale détaillée comme on pouvait en trouver dans les travaux d'archéologues contemporains, mais c'est à cette pratique que le tableau se réfère néanmoins. Un souci de vraisemblance dans la restauration conduit notamment l'artiste à reprendre les dessins du site produits par Henry Gally Knight, et à suivre les recommandations d'architectes-archéologues contemporains. John Gage suggère notamment l'influence de Thomas Allason, et indirectement celle de Charles Robert Cockerell, qui avait dirigé les excavations à Egine (Gage 1981: 16-18). Le pendant « moderne » de ce tableau, *View of the Temple of Jupiter Panellenius, with the Greek National Dance of the Romaika*, montre les vestiges du temple tels qu'ils apparaissent au spectateur contemporain. La composition est très semblable à celle de la version restaurée, avec un groupe de danseuses au premier plan, et le temple situé à l'arrière-

plan, à droite d'une colline surmontée de hautes futaies. Mais tandis que la clarté du matin se diffuse dans le premier tableau, transmettant la joie de la procession nuptiale, dans le second, les ombres du soir imprègnent la scène d'accents nostalgiques. Près des danseuses, des spectateurs en tenue orientale font allusion au joug ottoman que Turner et ses contemporains dénonçaient, et le temple ruiné devient l'emblème d'un passé aboli mais toujours inscrit dans le paysage. Au tout premier plan, de larges fragments de constructions antiques affleurent à peine, signalant cette inscription, mais aussi l'enfouissement progressif qui menace les vestiges d'un passé glorieux.

Dans ce diptyque, la reconstruction est encore une façon de retrouver ce passé disparu à partir de son empreinte encore existante. Le vestige est trace d'une totalité dont l'artiste s'efforce de retrouver les contours afin de surmonter le chaos. Au même moment pourtant, Turner commence à proposer des reconstructions imaginaires de sites antiques qui, tout en étant plus ambitieuses, témoignent davantage des tensions inhérentes à la volonté créatrice, de la lutte entre la forme et l'informe, et de l'impossibilité d'échapper à la fragmentation.

*Dido Building Carthage ; or the Rise of the Carthaginian Empire* (1815) est l'une des œuvres de Turner qui fait le plus remarquablement apparaître la tension entre la grandeur de la conception artistique (architecturale aussi bien que picturale) et la conscience de sa dissolution inéluctable. Le tableau, comme l'indique son titre, représente la construction d'une cité antique, ornée de temples majestueux, de part et d'autre d'un cours d'eau. Un décalage flagrant entre l'intitulé, qui met en avant les acteurs historiques, et la taille extrêmement réduite de ces figures dans la composition, signale toutefois dès le départ l'insignifiance des actions et réalisations humaines. Tandis qu'on peine à distinguer Didon, au second plan sur la gauche du tableau, vêtue d'une robe bleue et coiffée d'une couronne permettant de l'identifier, le

tombeau bien plus visible de son mari Sichaëus occupe le premier plan sur l'autre rive, soulignant la fugacité de l'existence. Les éléments de construction qui lui font face et derrière lesquels émerge la figure de la reine évoquent en écho les ruines à venir de la cité antique. Et les puissances naturelles destinées à reprendre le dessus sont des éléments structurants de la composition: le soleil dont les rayons se diffusent à travers le paysage semble déjà effacer les contours des temples, la végétation s'insinue entre les bâtiments, préfigurant les ruines qu'ils deviendront, tandis qu'un temple perché au sommet d'un immense précipice sur la droite semble dès le départ menacé par l'effondrement.

Le tableau avait été explicitement conçu par Turner comme une façon d'émuler *L'embarquement de la reine de Saba* de Claude Gellée, dit le Lorrain (1648), qu'il avait un moment admiré au point de se croire incapable d'en égaler la perfection. De fait, la construction d'ensemble (un site portuaire antique), les éléments architecturaux mêlés à des éléments végétaux sur la droite de la composition, le soleil qui fait inhabituellement face au spectateur au centre, et surtout la transformation du paysage en peinture d'histoire autour d'un récit mettant en scène une reine légendaire rapprochent les deux œuvres, et semblent ancrer le tableau de Turner dans la tradition académique la plus pure. Toutefois, si les motifs et leur disposition rappellent au départ ce modèle, une différence fondamentale oppose les deux tableaux. Le port imaginé par le Lorrain présente un cadre architectural solide, dont le caractère immuable est suggéré par une construction en perspective rigoureuse, les lignes de fuite correspondant parfaitement aux contours des bâtiments. Une impression de contrôle et de sérénité émane de cet espace où l'homme semble maître et où ses constructions semblent faites pour durer. Dans le tableau de Turner, en revanche, la structure géométrique qui sous-tendait l'espace du Lorrain a disparu pour mieux



mettre en évidence la dissolution qui menace l'œuvre humaine, avant même qu'elle soit parachevée. Les éléments structurants sont maintenant les forces naturelles, les pentes abruptes du lieu inventé par Turner, la végétation foisonnante qui envahit énergiquement la rive droite, et surtout le soleil: avec son reflet dans l'eau, c'est lui qui donne au tableau sa ligne de force, l'axe central autour duquel s'ordonnent les constructions humaines.

Pierre Wat voit dans l'œuvre de Turner une « mise en chaos » ou encore, suivant Lawrence Gowing, un « désapprentissage » romantique de l'idéal néoclassique. Selon Wat :

Plutôt que de substituer une théorie de la représentation à une autre, le romantisme fait voler en éclats les cadres du néo-classicisme en y introduisant des éléments qui en pervertissent la finalité, de l'intérieur. (Wat 2013: 226)

*Dido Building Carthage* fait clairement apparaître cette déconstruction « de l'intérieur » puisque c'est au sein même du modèle proposé par le Lorrain que la composition remet en question la permanence de cet idéal classique. La « mise en chaos » de ce dernier deviendra encore plus apparente dans *The Decline of the Carthaginian Empire* et *Regulus*, peints respectivement en 1817 et 1828, figurant le même site carthaginois et toujours inspirés du port du Lorrain. Dans ces représentations de la cité au temps des guerres puniques qui verront la fin de l'empire carthaginois, le soleil envahit l'espace pictural, et sa lumière épaisse se répand sur des bâtiments qui semblent se dissoudre sous nos yeux. Les tableaux soulignent sans aucun doute l'évolution stylistique de Turner à partir des conventions du paysage néo-classique, et montrent notamment comment la couleur, la texture et la lumière l'emportent progressivement sur la forme, permettant une expressivité libérée des contraintes géométriques et linéaires du paysage classique.

Mais ce bouleversement libérateur des normes artistiques n'est pas le seul enjeu. En même temps que l'artiste renouvelle les principes de la composition picturale à partir d'un espace en décomposition, il met en scène une lutte terrifiante entre la forme et l'informe, entre l'œuvre humaine, la matière et le temps. Les empâtements qui figurent la lumière du soleil dans *The Decline of the Carthaginian Empire* et *Regulus* semblent mettre en évidence le combat « entre la volonté de l'esprit et l'exigence de la nature » qui se joue selon Simmel dans l'architecture, et dont Turner suggère qu'il caractérise toute production artistique, picturale aussi bien qu'architecturale. La matière du pigment s'allie aux éléments et aux forces cosmiques présents dans le paysage pour préfigurer la dissolution ultime des bâtiments aussi bien que de la conception qui leur (re)donne forme. Le peintre semble par là-même faire l'aveu de son impuissance tant à retrouver une perfection disparue qu'à lui donner des contours immuables, même au moyen d'une reconstruction imaginaire. La disparition imminente des formes architecturales entières retrouvées le temps d'un tableau, la ruine implicite dans la reconstruction imaginaire, suggèrent que l'absolu vers lequel tend l'artiste est inatteignable, et que le tableau lui-même n'en est que l'intuition, ou encore le fragment. Au moment donc où il peut prétendre surmonter la fragmentation par la recréation, le tableau révèle sa propre incomplétude, sa tension vers une perfection qui se dissout au moment même où elle est pressentie.

Cette conscience tragique du travail destructeur du temps et de la matière, allant de pair avec la quête d'un absolu artistique perdu, pressenti momentanément par la création picturale, marque l'émergence d'un sublime « historique » propre à l'œuvre de Turner (Wilton 1980; Hunt 1976: 139-64), qu'exacerbera encore sa lecture de

*Childe Harold's Pilgrimage*, probablement à partir de 1817 (Brown 1993: 19-20)<sup>1</sup>, et sa découverte de l'Italie en 1819. Suivant Byron, Turner verra alors dans les vestiges de l'antiquité romaine et dans les cités italiennes le travail palimpsestique du temps, qui tout en sollicitant l'imagination de l'artiste (poète ou peintre) pour faire revivre ou préserver une magnificence menacée par la ruine, signale en même temps l'oblitération ultime de la temporalité humaine (Cheeke 2003 : 97-109). C'est à Rome que Childe Harold fait cette réflexion:

There is the moral of all human tales;  
'Tis but the same rehearsal of the past:  
First freedom, and then Glory – when that fails,  
Wealth, vice, corruption, - barbarism at last.  
And History, with all her volumes vast,  
Hath but *one* page.... (*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV, st. 108)

C'est à Rome également que la conscience historique de Turner se rapproche le plus d'un tel aveu. Ses sujets italiens en général, et romains en particulier, mettent en scène une lutte entre la volonté créatrice, à l'œuvre dans des reconstructions splendides qui s'apparentent à des fantaisies architecturales, et le travail du temps, visible aussi bien dans les ruines antiques que dans les strates historiques qui s'inscrivent dans le paysage. L'utilisation de tableaux pendants contrastant l'Italie antique et son équivalent moderne illustre remarquablement cette angoisse à la fois artistique et historique que partagent le poète et le peintre<sup>2</sup>.

Un diptyque exposé à la Royal Academy en 1838 oppose ainsi *Modern Italy – the Pifferari* (Art Gallery and Museum, Glasgow) et *Ancient Italy – Ovid Banished from Rome* (private collection, USA), et sera suivi de peu par *Modern Rome – Campo Vaccino* (National Gallery of Scotland, Édimbourg: fig. 1) et *Ancient Rome: Agrippina Landing with the Ashes of Germanicus* (Tate Britain; fig. 2), exposés en

---

<sup>1</sup> Selon David Blayney Brown, il est fort possible que Turner ait lu les premiers chants dès 1812 (Brown 1993: 19-20).

<sup>2</sup> Au sujet de la vision de l'Italie partagée par Turner et Byron, voir Brown (Brown 1993: 32-40).

1839. Dans les deux versions « anciennes », la Rome antique réinventée par Turner est une synthèse imaginaire de plusieurs monuments romains, faisant fi de la véracité topographique, et proposant des reconstructions fictives de bâtiments dont il n'existait que peu de traces (Bowness *et al.* 1983: 132-3). Dans sa reconstruction du palais des Césars notamment, l'artiste avait pu s'inspirer de reconstitutions précédentes, comme celles qu'avaient proposées Francesco Bianchini au début du dix-huitième siècle, ou encore Konstantin Thon en 1828, mais il avait sans doute aussi puisé dans les fantaisies architecturales de ses contemporains Joseph Gandy, Charles Robert Cockerell et George Maddox<sup>3</sup>. Dans les deux tableaux, l'accumulation vertigineuse de constructions sur un flanc surdimensionné du mont Palatin (transformé en précipice montagneux dans *Ancient Italy*), évoque le foisonnement visuel et la combinaison des sublimes naturel et architectural propres à ces compositions (Bowness *et al.* 1983: 132)<sup>4</sup>.

De fait, l'absence de témoignages précis concernant les monuments évoqués par Turner semble libérer la conception de l'artiste, qui propose dans les deux tableaux une vision grandiose à l'arrière-plan, où se dessinent des palais aux proportions imposantes, suggérant un absolu architectural auquel les reconstitutions archéologiques plus rigoureuses ne pouvaient prétendre. Dans le même temps, les apparences presque fantasmagoriques de ces monuments aux contours effacés et aux silhouettes qui s'estompent et se fondent dans les derniers rayons du jour, mettent en évidence à la fois l'impossibilité de donner pleinement forme à cet absolu qui ne peut être que pressenti, et la destruction opérée par le temps. Le pendant de *Ancient Rome*, *Modern Rome – Campo Vaccino*, met au premier plan le champ de ruines que sont

---

<sup>3</sup> On a pu voir également dans la composition d'ensemble des similarités avec le projet de Gandy pour le nouveau Parlement de Westminster après l'incendie de 1834. (Bowness *et al.* 1983: 132)

<sup>4</sup> Eric Shanes partage cette interprétation et suggère également l'influence de Piranèse. (Shanes 2004 : 164)

devenus les illustres édifices, tandis que la cité moderne se dessine à l'arrière-plan. Les quelques colonnes qui se dressent encore précairement devant le spectateur semblent vainement défier un processus irréversible, tout en devenant signe de l'absence, de la perfection architecturale disparue.

Il semble donc que pour Turner la valeur esthétique du vestige n'est plus celle de la ruine pittoresque s'inscrivant agréablement dans le paysage, mais se situe au point d'articulation entre deux extrêmes: un désir créateur en quête d'absolu et l'angoisse du néant qui menace toute création artistique. La rencontre mise en scène par Turner entre la ruine contemporaine et la magnificence perdue reflète non seulement les ambitions démesurées de l'artiste mais aussi la conscience de son impuissance et du décalage entre la conception et sa réalisation. Elle exprime en cela les tensions propres à l'esthétique du sublime.

Dans le même temps, elle témoigne du relativisme historique qui voit le jour à l'aube du dix-neuvième siècle. D'autres évoquent « une conscience historique nouvelle où le sentiment de crise est dominant », ou encore une « mutation importante de la conscience historique collective », radicalement exacerbée à la fois par des découvertes archéologiques majeures, mais aussi par les bouleversements politiques, économiques et sociaux d'une époque traversée par les révolutions, qui conduit l'artiste romantique à souligner l'accélération des cycles historiques et les ravages du temps (Lacroix 2016: 39-40; Junod 1982: 32). La formule choisie par Turner, qui consiste à juxtaposer le vestige contemporain et la vision d'une totalité disparue, et à produire des reconstructions splendides dont la magnificence se double de la conscience angoissante du chaos qui est implicite en elles, n'est qu'une expression parmi d'autres de cette nouvelle conscience historique. D'autres artistes romantiques choisiront de présenter des « ruines anticipées » (Metken 1978: 17-24; Junod 1982,

Makarius 2004: 108) en faisant se rencontrer les réalisations architecturales contemporaines et la ruine qui les attend. La *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, proposée par Hubert Robert au Salon de 1796, est un des premiers exemples de cette pratique, et peut-être le plus connu, du fait de son inscription dans le contexte de la révolution française: suivant de près les années de Terreur, ainsi que l'emprisonnement de l'artiste, le tableau semble empreint de pessimisme et d'une vision historique tragique autant que du goût pittoresque propre à la période.

Turner lui-même ne s'essaie pas à cet exercice pictural, même si nombre de ses paysages urbains, et notamment ses vues de Venise, dans lesquels la matière architecturale semble se fondre dans les éléments, évoquant les palais « s'écroulant sur le rivage » du *Childe Harold* de Byron, peuvent être conçus comme des préfigurations d'une fragmentation à venir. Dans ces tableaux, plus encore que dans le reste de l'œuvre de l'artiste, la ruine est pressentie dans la forme qui déjà s'efface au contact de la lumière du soleil, se dissout dans l'eau, et ne semble pouvoir être appréhendée que l'instant éphémère de l'œuvre peinte.

C'est chez son contemporain Joseph Gandy qu'on trouve un exemple particulièrement saisissant de ruines anticipées, dans deux intrigantes vues « en ruines » de la Banque d'Angleterre, édifice conçu et réalisé par l'architecte John Soane de 1790 à 1827. Joseph Gandy (1771-1843) est principalement connu pour ses dessins d'architecture et ses vues d'architecture des projets de John Soane, mais il est aussi l'auteur d'un nombre important de reconstitutions imaginaires et fantaisies architecturales aux atmosphères mystérieuses et poétiques, qui lui donnent une place unique dans l'école britannique, et lui ont valu d'être appelé le « Piranèse anglais » (Summerson 1948: 111, 134). L'artiste avait commencé sa formation à la Royal Academy, où il avait développé un goût prononcé pour le sublime, puis avait séjourné pendant trois ans à

Rome, où sa découverte des vestiges de l'antiquité avait coïncidé avec l'invasion de la ville éternelle par l'armée de Napoléon. Il en avait retiré une conception tragique de l'histoire ainsi qu'une conscience aiguë de la fugacité des réalisations humaines.

Cette conscience de la temporalité humaine est tout d'abord à l'œuvre dans les nombreux paysages historiques composés par l'artiste, notamment à l'occasion des expositions annuelles de la Royal Academy of Arts. Dans ces reconstructions de sites classiques, inspirées par des descriptions littéraires, celles de Pausanias notamment, plus que par la rigueur archéologique, l'artiste tentait de recréer la complexité et la richesse des cités antiques et de leurs espaces publics, où se mêlaient rituels religieux, participation civique et expressions artistiques (Lukacher 2006: 98). Il recherchait dans le même temps un effet à la fois poétique et sublime, en combinant monumentalité architecturale, topographie montagneuse et jeux d'ombre et de lumière (Lukacher 2006: 88-103). Même s'il se voulait un interprète fidèle de Pausanias (Lukacher 2006: 104), la splendeur des cités ou lieux de culte, librement réinventés à partir de traces textuelles et de fragments visuels, semble avant tout visionnaire, dépassant toute réalisation passée ou présente. Ainsi, dans son *Jupiter Pluvius, ancient Greek city of Lebadea* (Tate Britain: Fig. 3), une composition historique ambitieuse exposée à la Royal Academy en 1819, l'abondance des éléments architecturaux, leur variété et leur taille colossale, celle de la statue du dieu en particulier, s'associent au sublime du site naturel pour étourdir le spectateur, qui s'émerveille de conceptions dont il suppose qu'elles sont matériellement irréalisables. La quête d'un passé impossible à retrouver se double ainsi de celle d'un absolu artistique inaccessible, auquel seul la composition picturale semble pouvoir donner des contours. Seule la vision permet de surmonter, et même de dépasser, la destruction opérée par le temps, et les restaurations imaginaires deviennent le moyen

d'imposer la « volonté de l'esprit » face à « l'exigence de la nature » et la résistance de la matière.

Cette tension vers un absolu artistique intemporel, qui ne pourrait exister que dans l'esprit du concepteur, s'inscrit dans une réflexion plus générale sur les cycles de l'histoire et les évolutions des formes architecturales. Ainsi, vers la fin de sa carrière, Gandy développa une véritable « philosophie » de l'architecture et proposa une série d'illustrations dans lesquelles il espérait englober l'histoire mondiale de cet art, et faire valoir ses liens avec l'histoire des religions notamment, afin de mettre en évidence la pauvreté spirituelle des réalisations de son temps (Lukacher 2006: 168-97). Il se posa également la question de l'inscription de l'architecture dans la nature organique et dans le temps, soit en réfléchissant à l'interaction entre formes naturelles et formes architecturales, soit en visualisant le processus de décomposition de ces dernières au moyen de ruines anticipées. La première réflexion est à l'œuvre dans *Architecture: Its Natural Model* (1838), une aquarelle produite vers la fin de la vie de l'artiste, dans laquelle est proposé un décor primitif composé de formes géologiques ayant pu donner lieu aux premières inventions architecturales, parmi lesquelles on observe des arches, des colonnes rocheuses, aussi bien que des orgues de Basalte. La production de ruines anticipées concerne deux vues de la Banque d'Angleterre, réalisée par l'architecte John Soane, produites à une trentaine d'années d'intervalle et reflétant de ce fait la longue période de production de l'édifice (de 1790 à 1827). En 1798, Gandy proposa une aquarelle intitulée *Architectural Ruins - A Vision (Bank of England in Ruins)*, qui semble faire pendant à sa *View of the Bank of England Rotunda as Built* et mettre ainsi en regard l'état présent du bâtiment et son état futur imaginé. La ruine virtuelle, dans une composition où se mêlent les conventions du pittoresque et une inspiration piranésienne, présente la rotonde dans un état de



fragmentation avancé, envahie par la végétation, plongée dans la pénombre et néanmoins éclairée de l'intérieur par un rayon de lumière diffusé à travers l'une des demi-lunes de la coupole. Trois décennies plus tard et trois ans après l'achèvement des travaux de Soane, en 1830, l'artiste réalisa une vue en perspective de l'ensemble de l'édifice, encore une fois sous forme de ruine virtuelle, *A Bird's Eye View of the Bank of England* (Fig. 4). La composition évoque un vaste site archéologique antique, l'utilisation de l'aquarelle suggérant une atmosphère mélancolique tout en accentuant le caractère fragile et éphémère des constructions.

Ces deux vues ruinées de la Banque d'Angleterre ont fait l'objet d'interprétations qui ne mettent pas toujours l'accent sur le pessimisme historique de Gandy. Ainsi, Jacques Carré voit dans la Rotonde en ruines un exemple de la mise en scène atmosphérique des édifices de Soane qui caractérise la manière de Gandy, et qui vise selon lui à donner une dimension poétique et intemporelle à ces conceptions architecturales (Carré 2012: 3-4), tandis que *A Bird's Eye View* a été comprise comme étant avant tout une coupe axonométrique permettant de saisir l'ampleur et la sophistication de l'ensemble, plus qu'une réflexion sur la temporalité humaine (Woodward 2010: 164; Abrahamson 1993: 425-9). On peut même voir dans ces dessins une façon de « promouvoir [...] une architecture publique de prestige » (Carré 2012: 8) à un moment où la puissance économique de la Grande-Bretagne semblait appeler de telles réalisations. La vue aérienne de 1830 répondait peut-être au commentaire d'un journaliste qui, ayant admiré les créations visionnaires de la Grèce antique proposées par Gandy, et notamment son *Jupiter Pluvius*, s'était désolé de ce que son talent ne trouvât pas le moyen de s'exprimer dans une période qui faisait peu de place à l'architecture publique monumentale, et inquiet dans le même temps du témoignage archéologique que les ruines futures de Londres allaient laisser

aux générations lointaines. Selon lui : « No nation of Europe has so few public buildings of value, and if London was to become another Herculaneum, it would not be worthwhile to disclose its ruins, except for St. Paul's » (*The Literary Gazette*, May 29, 1819: 345). Dans cet esprit, l'aquarelle de Gandy faisait l'éloge du talent architectural de Soane en suggérant que les ruines de ses constructions seraient comparables à celles de la Grèce et de l'Italie antique.

Toutefois, la réflexion de l'artiste, comme celle du journaliste qui avait pu l'inspirer, se doublait forcément d'une méditation sur le temps, et sur l'anéantissement à venir de l'empire britannique, évoquée par le symbole de sa puissance commerciale, la Banque d'Angleterre. Certes, la mise en scène de l'édifice, présenté dans tous ses détails intérieurs et plongé dans une lumière diffuse, permettait de mettre en valeur l'expertise de Soane et la beauté de sa réalisation. Mais il n'y avait pas à se tromper: les colonnes qui affleurent et les différents états de décomposition présentés par Gandy évoquaient nécessairement les sites archéologiques récemment découverts et les civilisations disparues dont on venait de retrouver les traces; elles témoignent d'une conscience accrue des cycles historiques aussi bien que de la lutte entre la forme et l'informe, entre les réalisations humaines les plus parfaites et la nature organique, œuvrant avec le temps contre cette perfection qui ne peut être que momentanée. À sa façon, Gandy met en scène le combat tragique qui fascine son époque, entre la conception artistique et les forces naturelles qui dépassent la temporalité humaine.

La ruine, pour Turner et Gandy, est donc à la fois le point de départ d'une nouvelle création et la trace de l'inscription éphémère de l'histoire humaine, voire de son absorption ultime dans le paysage. Si elle stimule l'imagination créatrice, elle signale

aussi, pour reprendre les termes de Pierre Wat, la « réintégration de l'histoire dans l'histoire naturelle sous la forme de la trace » (Wat 2013: 155), et l'angoisse du néant. Si les décors architecturaux inventés par Turner et Gandy à partir des ruines de l'antiquité rappellent les fantaisies ou *capricci* de leurs prédécesseurs italiens, de Piranèse en particulier, ils posent davantage de questions que celle de la subversion des normes néo-classiques et de l'émancipation créatrice. Ils témoignent d'une nouvelle conscience historique, pour laquelle l'œuvre (architecturale ou picturale) est moins le moyen de transcender la temporalité et de créer du permanent que le signe de la vanité de la création artistique elle-même, et de son incapacité à saisir autre chose que l'éphémère.

#### Ouvrages cités

Abrahamson, Daniel. 'The Building of the Bank of England'. PhD thesis. Harvard University. 1993.

Bowness, Alan, John Gage, Evelyn Joll *et al.* *J.M.W. Turner*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1983.

Brown, David Blayney. *Turner and Byron*. London: Tate Gallery Publishing, 1993.

Carré, Jacques. « Soane, Gandy et l'architecture virtuelle ». *Hommage à Liliane Gallet-Blanchard*. Ed. Marie-Madeleine Martinet, 2012. <http://www.csti.paris-sorbonne.fr/LGB/paris-sorbonne/collegues/index.php>

Cheeke, Stephen. *Byron and Place: History, Translation, Nostalgia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Coeuilhe, Jean-Baptiste. *Les Ruines. Epître qui a concouru au prix de l'académie française en 1768, par M. Coeuille*. Paris: V. Regnard, 1768.

Finley, Gerald. *Angel in the Sun: Turner's Vision of History*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 1999.

Gage, John. 'Turner and the Greek Spirit'. *Turner Studies* I.2 (1981): 14-23.

Hunt, John Dixon. 'Wondrous Deep and Dark: Turner and the Sublime'. *Georgia Review* 30 (1976): 139-64.

Junod, Philippe. « Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur ». *L'Homme face à son histoire*. Lausanne: Payot, coll. « Publications de l'Université de Lausanne », 1983.

Lacroix, Sophie, « La fonction critique des ruines. Volney ». *La Ruine et le geste architectural*. Ed. Pierre Hyppolite. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016.

Lukacher, Brian. *Joseph Gandy: an Architectural Visionary in Georgian England*. London: Thames and Hudson, 2006.

Makarius, Michel. *Ruines*. Paris: Flammarion, 2004.

Metken, Günter. « Les ruines anticipées ». *Domus Aurea, fascination des ruines*. Ed. Anne et Patrick Poirier. Paris: Centre Georges Pompidou, 1978.

Mortier, Roland. *La Poétique des Ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève: Droz, 1974.

Shanes, Eric. *Turner. La vie et les chefs d'œuvre*. Paris: Parkstone International, 2004.

Simmel, Georg. *La parure et autres essais*. Ed. et trad. Michel Collomb, Philippe Marty, Florence Vinas. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

Summerson, John. *Heavenly Mansions and other Essays on Architecture*. New York: Charles Scribner's Sons, 1948.

Wat, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Édition revue et corrigée. Paris: Flammarion, 2013.

Wilton, Andrew. *Turner and the sublime*. London: British Museum Publications, 1980.

Woodward, Christopher. *In ruins*. London: Vintage, 2001.