

L'ÉCRITURE DES RUINES AU XVIII^e SIÈCLE : VESTIGES ET VERTIGE

KATALIN BARTHA-KOVÁCS

Université de Szeged
Département de langue et littérature françaises
Egyetem u. 2.
H-6722 Szeged
Hongrie
kovacska@lit.u-szeged.hu

Abstract: In this paper, we examine some texts on 18th-century French art, devoted to the motives of ruins, with a special emphasis on Diderot's *Salons*. If the interest in ruin is ancient, the aesthetics—or rather the poetics—of ruins, in the strictest of senses, was born in the 18th century in France. In accordance to this, we consider whether it is plausible to analyse the writing of ruins as more than a discourse of clichés. As an architectural object and a literary subject, the ruin in particular suggests the associations that are part of the register of clichés. The pictorial ruin differs from the ruin in nature (architectural ruin) which serves as model for it as well. The pictorial ruin is the object of description and meditation: the ruin in the literary text, on which we will focus. In this article, we will concentrate on its status as an aesthetic object in the Age of Enlightenment.

Keywords: ruin, 18th-century painting, sublime, Diderot, Hubert Robert

«RUINES: Font rêver, et donnent de la poésie à un paysage.»
(Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*)

Les propos de Flaubert, bien ironiques par ailleurs, donnent à songer: l'écriture des ruines ne serait-elle pas autre chose qu'un discours d'idées reçues, une écriture de clichés? Par là même, le motif de la ruine serait-il un pur prétexte pour produire des tableaux et des textes littéraires? Certes, la ruine—en tant qu'objet architectural et sujet littéraire—ne manque pas de suggérer des associations faisant partie du registre du cliché. Si d'une part,

il est bien vrai que l'objet de la ruine suffit à déclencher certaines idées attendues—telles que le «lyrisme du vide et de la désolation, la méditation sur la fuite du temps, l'engloutissement des empires, la brièveté de la vie humaine¹»—, il n'en reste pas moins que ce discours, fascinant, reste de toute époque un discours privilégié.

Or, l'attrait pour les ruines, objets de contemplation et de délectation, est largement partagé même de nos jours. Nous sommes sensibles à leur vue pittoresque, susceptible d'éveiller des sentiments souvent contradictoires et des idées bien diverses sur l'écoulement du temps, sur les vestiges du passé. Si l'intérêt pour les ruines est de longue date—il remonte à l'Antiquité et le culte véritable des ruines à la Renaissance—l'esthétique ou, disons plutôt, la poétique des ruines proprement dite est née au cours du XVIII^e siècle.

Pour pouvoir aborder ce vaste sujet, il est indispensable d'opérer au préalable quelques distinctions concernant tout d'abord la ruine en tant qu'objet de recherche. La ruine dans la nature—ou, autrement dit, la ruine architecturale—se distingue de la ruine picturale dont elle sert de modèle et cette dernière, quant à elle, se différencie encore de la ruine en tant qu'objet de description et de méditation : la ruine dans le texte. De ce double jeu de miroirs causant du vertige, nous nous intéresserons essentiellement au dernier stade, à savoir à la ruine telle qu'elle apparaît dans les écrits de critique d'art français de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, notamment chez Diderot.

Le statut ontologique de la ruine : la ruine architecturale et picturale

Le fait que la ruine paraisse particulièrement intéresser la littérature relève essentiellement de son statut sémantique complexe car ambigu. Tout en dévoilant, voire exhibant la structure dénudée de l'édifice délabré, la ruine invite le regard curieux à pénétrer jusqu'à son intérieur². Dans ce geste d'ostentation, elle met en évidence la présence d'une absence : fasciné par le vide, le sujet regardant ressent une envie de s'absorber dans le néant. Or, la ruine est susceptible d'offrir toute une thématique de prédilection, liée à la puissance vertigineuse du vide ou, mieux vaut dire, du creux : si d'une part, l'édifice troué donne à voir, de l'autre, il cache aussi. Comme tout objet fragmenté, la ruine exige un travail de complétion qui est en même temps un

¹C. Saminadayar-Perrin : «Paysages avec ruines : le kitch et le miroir», in : V.-A. Deshoulières & P. Vacher (éd.) : *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000 : 59–60.

²Ph. Hamon : «Texte et architecture», *Poétique* 73, 1988 : 3–26.

travail d'interprétation³. Au-delà de ses lignes, la ruine suggère de nombreux « messages » auxquels le spectateur-déchiffreur de tout temps était sensible : l'idée du passage irrésistible du temps, allant de pair avec le rappel de la mort. De là la possibilité du rapprochement, à première vue quelque peu insolite, d'Alexandre Cioranescu qui a comparé les ruines aux « cadavres exquis »⁴.

C'est aussi pour ce « statut de cadavre » que les ruines, rongées par le temps, ne nous laissent pas indifférents : en tant que vestiges du passé, elles portent des traces humaines. Par là même, elles suggèrent au spectateur une pluralité de sentiments : les ruines dans la nature inspirent à leur observateur une nostalgie des civilisations passées et de la mélancolie, cette dernière étant liée au sentiment de finitude de sa propre existence. Bien que la ruine subsiste encore dans le présent, elle tend vers sa dernière limite, l'anéantissement final. Considérées encore d'un autre point de vue, les ruines sont aussi modernes dans la mesure où elles incarnent une esthétique de l'ouverture : une nouvelle conception de l'œuvre devenue ouverte. À la lumière de cette idée, il n'est pas un hasard que Diderot considère l'esquisse comme une forme particulièrement convenable à la représentation des ruines. En tant que forme ouverte, l'esquisse—tout en offrant une vision globale de l'œuvre—peut engendrer un nombre infini de toiles virtuelles dans l'imagination du spectateur⁵. De ces nombreux aspects et implications que la ruine est censée suggérer, nous nous intéresserons en premier lieu à son statut d'objet esthétique au siècle des Lumières.

Au XVIII^e siècle, la ruine est un lieu de mémoire privilégié qui suscite une réflexion philosophique, en général en rapport avec le passage du temps. La ruine en tant que topos littéraire est inséparable de l'évocation du passé ; elle suggère un sentiment de nostalgie de ce qui a disparu. Elle éveille encore bien d'autres associations liées à la spatialité, telles que le végétal toujours renaissant sur les débris du bâtiment d'autrefois, de même que la figure du voyageur, de l'homme solitaire qui, méditant sur le passé, lit et reconnaît les ruines. Brisant l'horizontalité, la ruine s'érige vers le ciel : de cette façon, elle réunit plusieurs plans spatio-temporels différents et donne lieu à des décalages, à des rapprochements inattendus.

³ Ph. Hamon : *Expositions. Littérature et architecture au dix-neuvième siècle*, Paris : Corti, 1989 : 60.

⁴ A. Cioranescu : « Les ruines, cadavres exquis », *Diogène* 103, 1978 : 106–123.

⁵ Cf. Diderot à propos d'Hubert Robert : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît. » D. Diderot : *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, E. M. Bukdahl, M. Delon & A. Lorenceau (éd.) : Paris : Hermann, 1995 : 359.

Cependant, au-delà des associations suscitées par les ruines, il importe de recourir aux définitions contemporaines de l'époque de Diderot, pour en dégager certaines constantes liées au statut de la ruine. *L'Encyclopédie* opère une séparation nette entre la ruine en architecture et la ruine en peinture. Le premier article, celui du chevalier de Jaucourt, emploie «les ruines» au pluriel et dans un sens relativement général : «ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables dépéris par succession de tems⁶». Le deuxième, anonyme, se rapportant à la ruine (au singulier) en peinture, est selon toute vraisemblance de la plume de Diderot. Il mérite d'être cité intégralement :

RUINE se dit *en Peinture* de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés. De belles *ruines*. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces *ruines*. *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou de bourgeois ; on diroit alors *bâtimens ruinés*⁷.

La définition tient visiblement au critère de la noblesse des édifices délabrés. Ceux-ci doivent être impérativement liés à l'histoire : ce n'est que par leur caractère de grandeur qu'ils méritent le nom de ruine. La ruine picturale serait donc, selon la définition de *l'Encyclopédie*, un édifice utilitaire et noble qui, tout en gardant dans la mémoire des hommes le souvenir de sa noblesse de jadis, a perdu son utilité au cours des siècles, ou plutôt a changé d'usage. Monument du passé, le bâtiment ruiné devient désormais un document précieux, capable de servir aussi au déchiffrement du présent.

En effet, le culte des ruines, «grands morts» de l'Histoire, est inséparable des grands thèmes comme en premier lieu la déploration du passé. Bien que cette vision remonte à l'ère de la Renaissance, ce n'est qu'au XVIII^e siècle que la ruine picturale se dégage du simple rôle de cadre ou d'accessoire dans les tableaux et devient un sujet et, plus tard, un genre pictural autonome⁸.

⁶ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot & d'Alembert (éd.), Stuttgart & Bad Cannstadt : Friedrich Fromann Verlag, 1966 : t. 13, 433.

⁷ *Idem*.

⁸ Voir R. Mortier : *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz, 1974.

La ruine littéraire : la « poétique des ruines » dans la critique d'art de Diderot

Tout comme l'invention de la critique d'art en tant que genre littéraire autonome—censée rendre compte des expositions bisannuelles des Salons de peinture et de sculpture—, la description de la ruine picturale par le discours sur l'art s'enracine au XVIII^e siècle. Pour la critique d'art des Lumières, il s'agit essentiellement du compte rendu non pas de la ruine architecturale mais des tableaux de ruines et, corrélativement, de l'art du peintre ruiniste.

Dans le *Salon de 1767* de Diderot, il se trouve une séquence cohérente et relativement autonome consacrée entièrement à l'art d'Hubert Robert, peintre ruiniste le plus réputé de son époque. Même à une première lecture, il semble évident que la séquence traitant de la peinture de Robert contient des éléments récurrents, déclenchés par le motif de la ruine. Par la suite, nous nous proposerons d'analyser les commentaires de Diderot sur Robert pour examiner si la « poétique des ruines » qui s'en dégage est davantage qu'un pur assemblage—quoique poétisé—de clichés.

Pour ce qui est de la très belle formule diderotienne « poétique des ruines », elle apparaît pour la première fois dans la description des *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*. Bien que la définition de cette notion en termes clairs et évidents s'avère impossible, nous pouvons tout de même essayer de la contourner à partir des images qui y sont associées :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur le ravage du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute la nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines⁹.

Spectateur des édifices délabrés, Diderot s'absorbe dans la contemplation des débris et s'adonne à des rêveries étranges. Dans son imagination, il transforme en ruines même les bâtiments présents et familiers. Curieusement, cette vision de Diderot anticipe sur les tableaux plus tardifs d'Hubert Robert qui, après les ravages de la Révolution, mettent souvent en scène des catastrophes. Alors que son *Pont-au-Change* et son *Pont Notre-Dame* représentent la démolition réelle des édifices sur ces ponts, le goût du peintre pour la destruction atteint son comble sans doute avec sa toile de 1796, montrant

⁹ D. Diderot : *Salon de 1767, op.cit.* : 335.

la Grande Galerie du Louvre en ruines¹⁰. La cause de la prédilection marquée d'Hubert Robert pour les bâtiments qui s'effondrent peut résider, du moins en partie, dans l'effet piquant du phénomène d'écroulement, attaché au sentiment du sublime que l'on ressent à la vue de la destruction. Quant aux bâtiments modernes, ils n'entrent dans la catégorie de l'*intéressant* qu'à condition qu'ils s'écroulent ou brûlent : ils ne méritent donc d'être peints que lorsqu'ils sont dans un état exceptionnel. C'est aussi pourquoi Diderot écrit à propos du *Port de Rome* de Robert qu' «il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt¹¹.»

Le trait d'intérêt doit également caractériser les figures censées animer les ruines. Diderot se montre mécontent des personnages nombreux et peu soignés d'Hubert Robert : «Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire¹².» Cependant, il nous semble que le désir de Diderot de voir un passant solitaire dans les toiles contredit l'esthétique d'Hubert Robert. En effet, ses tableaux suggèrent la survivance des ruines : le peintre se plaît à parsemer ses compositions de figures qui, au milieu de leurs occupations quotidiennes, continuent à vivre parmi les «sublimes ruines».

À l'égard de la peinture de ruines, Diderot a la même exigence qu'envers les tableaux en général : il voudrait y pénétrer. C'est par la perception sensorielle que le critique entre d'habitude dans les compositions : il y est incité soit par le champ visuel (le spectacle d'un torrent), soit par le champ auditif (le bruit du torrent). En tout cas, l'entrée dans la composition lui serait la plus facile par l'identification à un personnage solitaire et rêveur du tableau. Charmé par l'obscurité et la majesté de la *Grande Galerie éclairée du fond*, Diderot a l'envie manifeste de pénétrer parmi les ruines d'Hubert Robert : «Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire et je passe¹³.»

Dans le compte rendu de la *Grande Galerie*, Diderot fournit, en fait, deux descriptions : l'une sur la peinture de ruines imaginaire sur le même motif, et l'autre sur les ruines réellement peintes par Hubert Robert. Tandis que la première, enthousiaste, relève de l'esthétique du «modèle idéal», concept-clé du *Salon de 1767*, la deuxième est beaucoup plus objective¹⁴. Le texte sur

¹⁰ Sur la vision des «ruines anticipées» voir R. Mortier : *La poétique des ruines en France*, op.cit. : 93. et A. Corboz : *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel & Stuttgart : Birkhäuser Verlag, 1978 : 47.

¹¹ D. Diderot : *Salon de 1767*, op.cit. : 348.

¹² *Ibid.* : 344.

¹³ *Ibid.* : 338.

¹⁴ Voir C. Vogel : *Diderot : L'esthétique des Salons*, Bern : Peter Lang, 1993 : II-37.

le tableau des ruines virtuel commence par une interjection. Elle est suivie de phrases elliptiques et exclamatives d'un sujet-observateur, saisi par des sentiments spontanés d'admiration et de surprise. Ensuite, la description de la toile réelle devient neutre et se passe de cet observateur. Le passage entre les deux modalités s'opère par la référence à la temporalité : «Le temps s'arrête pour celui qui admire¹⁵.»

Pour ce qui est de l'idée de la suspension du temps, elle implique la négation du critère du «moment unique», généralement revendiqué en peinture. À propos des toiles de Robert dans le *Salon de 1767*, en effet, Diderot remet en question ce critère pour réclamer la succession des moments expressifs isolés, transformée en durée. L'idée du changement perpétuel reflète à merveille cette conception : «Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure¹⁶.» Cette pensée conduit en ligne droite à celle de la vicissitude : «Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude¹⁷.» Lieu par excellence du péril, le topos de la ruine éveille de «grandes idées» chez le spectateur qui, après avoir médité sur l'Histoire, interroge son cœur et, dans sa solitude, s'adonne à la mélancolie. En fin du parcours autour des associations que lui suggère la ruine, Diderot revient à la toile réelle : «S'il me reste quelque chose à dire, sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera¹⁸.» L'analyse s'achève par l'éloge du travail du peintre, capable de faire oublier l'art : «On admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la nature¹⁹.» Tout se passe comme si nature et art étaient fusionnés dans un même sentiment d'admiration. Pourtant, alors que l'interjection du début du commentaire était la réaction spontanée et non articulée de l'admiration²⁰, cette sensation se transforme à la fin du parcours en savoir réfléchi.

Or, on ne peut détacher la «poétique des ruines» selon Diderot de son contexte général, l'esthétique du *sublime*. S'appuyant sur des sentiments violents, cette esthétique privilégie les aspects terribles de la nature : l'expression de l'excès et du déséquilibre, aux dépens de l'idéal de l'harmonie caractéri-

¹⁵ D. Diderot : *Salon de 1767, op.cit.* : 337.

¹⁶ *Ibid.* : 338.

¹⁷ *Ibid.* : 365.

¹⁸ *Ibid.* : 340.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ À propos de l'admiration, remarquons que Descartes — et, à son instar, le peintre Charles Le Brun — la tiennent pour la première des six passions principales et primitives de l'âme. Cf. R. Descartes : *Les passions de l'âme* (1649) et Ch. Le Brun : «Conférence sur *L'Expression des passions*» (1668).

sant le beau classique²¹. Au niveau des sujets picturaux, cette préférence se montre dans le choix de certains motifs chers à Hubert Robert (et à des paysagistes de son époque comme Vernet ou Louthembourg), tels que le spectacle d'un naufrage, d'un incendie, des visions nocturnes ou d'autres scènes de catastrophe. Quant à la «poétique de ruines» diderotienne, elle n'existe, en réalité, que *dans* et *par* les toiles que le critique imagine à partir des tableaux réels. Dans ce processus, le peintre paraît assumer le rôle de catalyseur auquel Diderot donne le conseil suivant : «... puisque vous êtes voué à la peinture de ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument ; cherchez-la²².» Est-ce que par l'invention de la formule de «poétique des ruines» — par la préférence, entre autres, de l'image d'un arbre tordu et solitaire à celle de la symétrie de la façade d'un palais²³ —, Diderot anticiperait, en quelque sorte, sur l'esthétique picturale romantique ? Pour filer encore la métaphore de cet arbre imaginaire, avec ses branches se dressant vers le ciel, il évoque en effet la gesticulation désemparée des bras humains²⁴. Il est difficile d'écarter cette idée, surtout à la lumière des tableaux bien plus tardifs du peintre allemand Caspar David Friedrich qui, avec les figures solitaires — tournant généralement le dos au spectateur — et les arbres rompus de ses paysages quasi-métaphysiques, paraissent correspondre à l'idéal que Diderot se forme de la peinture de paysage avec ruines²⁵.

La «poétique des ruines» : une écriture de clichés ?

Le passage du temps laisse inéluctablement des traces sur l'édifice ruiné et le revêt d'un inventaire «obligatoire» des motifs qui, dans la plupart des cas, ont rapport à la spatialité. Par là, il serait tout à fait possible d'établir des distributions complémentaires liées à cet objet architectural, comme l'extérieur et l'intérieur du bâtiment ouvert, ou l'élément inanimé (la pierre) et l'animé (le végétal), qui constituent un certain type déterminé d'accessoires. Ces accessoires — qui se groupent autour d'un réseau thématique relative-

²¹ M. Makarius : *Ruines*, Paris : Flammarion, 2004 : 81-84.

²² D. Diderot : *Salon de 1767*, *op.cit.* : 337.

²³ «Il y a plus de poésie, plus d'accidents [...] dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons, que dans toute la façade d'un palais.» *Ibid.* : 348.

²⁴ Ces arbres curieux seront peints par Caspar David Friedrich : *L'Arbre aux corbeaux* (1822), *L'Arbre solitaire* (1822) ou le *Chêne sous la neige* (1829).

²⁵ Sur Caspar David Friedrich voir L. Földényi F. : «Caspar David Friedrich», in : *A festészet éjszakai oldala [Le côté nocturne de la peinture]*, Bratislava : Kalligramm, 2004.

ment homogène—ont des caractéristiques communes : ils se définissent par contraste avec toute idée de mouvement et de bruit, susceptible de détourner l'attention du spectateur, et comportent des éléments qui incitent l'observateur à la méditation. Nous ne fournirons ici qu'un catalogue sommaire de ces éléments.

Matière de l'édifice délabré, la pierre revêt communément deux formes : tantôt elle s'élève vers le ciel—solitairement comme l'obélisque et la statue ou s'ajoutant aux autres formes redressées qui composent ensemble une colonnade—, tantôt elle s'approche de la forme de cercle ou de demi-cercle comme le bassin, l'escalier ou la grotte. À la séparation de ces deux types d'occurrence de la pierre, Diderot préfère leur union telle l'image qui réunit la colonnade aux «restes d'une voûte brisée²⁶» dans le tableau intitulé *Intérieur d'une galerie ruinée*. C'est aussi à propos de cette même toile que le critique énumère les motifs liés à la ruine (le piédestal, la fontaine, le bassin, l'arcade, les fabriques ruinées tombant de vétusté, les masses de pierre détachées) et ajoute : «et autres accessoires communs à ce genre²⁷.» En effet, ces éléments recensés relèvent tous de la catégorie des accessoires que l'on peut appeler à juste titre «poétiques».

À cet endroit, il est temps de reprendre notre hypothèse initiale : les textes diderotiens—s'appuyant sur les accessoires poétiques, attachés au motif de la ruine et ayant un répertoire relativement constant—seraient-ils davantage qu'une accumulation de *topoi* littéraires, une «rhétorique des ruines» avec des éléments interchangeables ?

En tout cas, avant de ranger hâtivement les comptes rendus de Diderot à propos des ruines d'Hubert Robert parmi les clichés littéraires, nous devons d'abord définir, au moins de façon approximative, ce que l'on a l'habitude d'entendre par «cliché». Le terme de cliché renvoie toujours à quelque figure usée : même si originairement, le cliché était un effet de style frappant et faisait partie d'une invention individuelle, il est devenu au fil du temps une figure de style lexicalisée qui s'inscrit dans le discours social²⁸. Il semble que les commentaires de Diderot consacrés à Hubert Robert foisonnent en clichés : à première vue, les textes examinés donnent l'impression d'un discours composé de motifs conventionnels. Bien que les cadres de cet article ne rendent pas possible une étude exhaustive à ce sujet, des recherches complémentaires pourraient facilement démontrer que

²⁶ D. Diderot : *Salon de 1767, op.cit.* : 341.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Cf. R. Amossy & E. Rosen Elisheva : *Les discours du cliché*, Paris : CDU-SEDES, 1982 : 9.

de tels éléments se retrouvent également chez d'autres critiques de la même époque²⁹. Or, la critique d'art à propos de la peinture de ruines se construit autour de certains clichés propres au paysage préromantique (le rocher, la grotte, la ruine, le tombeau), de même que des idées liées à la sphère du sublime que celui-ci suggère (le sentiment de vicissitude, la mélancolie, l'effroi, l'horreur délicate).

Cependant, nous sommes convaincus que les textes de Diderot à propos de la peinture de ruines sont bien davantage qu'un simple assemblage de ces éléments-clichés. Même s'il est vrai que le critique emprunte certaines associations à «l'histoire antérieure» de cet objet architectural, dans le déploiement du champ conceptuel autour de la ruine, il va bien plus loin que ses prédécesseurs. Par ses images expressives, il sait donner à ces idées une vigueur nouvelle : il ranime les ruines de la toile et, avec elles, le passé qu'elles cachent. L'autre mérite de Diderot est sans doute d'avoir pressenti, grâce aux toiles d'Hubert Robert, la richesse sémantique de la ruine en tant que sujet littéraire, résultant de son aptitude de pouvoir transformer la contemplation de l'espace en une méditation sur le temps.

Dans une telle perspective, peu importe que les ruines de Robert ne soient souvent que des caprices, de pures mystifications dont le peintre a lui-même inventé la référence topographique—absente d'ailleurs—par ses tableaux. Il est beaucoup plus essentiel d'insister sur le fait que par ses développements lyriques à propos de la ruine picturale, Diderot dépasse largement le prétexte pictural. C'est ainsi par l'écriture que la ruine—figure par excellence de l'absence, de la fragmentation et de la mutilation—peut redevenir présence.

²⁹ Cf. entre autres *Les Salons des Mémoires secrets*, B. Fort (éd.), Paris : ENSB-A, 1999.