

BERTILLE RAOU-BOUVIER

CE QUI RESTE

Mémoire de fin d'étude
DNSEP mention art
Esam Caen, 2021

«Assurément tous les bâtiments sont voués, un jour ou l'autre, à s'effondrer, mais paradoxalement, rien ne paraît durer plus longtemps qu'une ruine, rien ne paraît plus solide.»

Miguel Egaña, Olivier Schefer, *Esthétique des ruines : Poïétique de la destruction*

Dans ce mémoire, trois nouvelles allégoriques dialoguent avec une recherche théorique. Bien qu'autonomes, ces trois paraboles reprennent, relancent et questionnent ce que la théorie tente d'approcher.

SOMMAIRE

RUINES ANTIQUES ET CONTEMPORAINES

J'AURAIS AIMÉ DES AILES DE PIERRE.....	p.9
1a. Quel regard posons nous sur ce qui reste ?.....	p.16
b. À quoi les ruines nous renvoient-elles ?.....	p.18
c. Différences entre nos vestiges antiques et nos ruines contemporaines.....	p.20

HISTOIRE ET RUINE

LES ÉCHOS DE LA MÉLOPÉE.....	p.29
2a. Modernité, postmodernité.....	p.36
b. Nos utopies s'effondrent avec nos constructions.....	p.37
c. Entropie et ruines dans l'art.....	p.42
d. Cinéma et science-fiction.....	p.69

UNE MÉMOIRE PHYSIQUE

LES LÉGENDES DURENT PLUS LONGTEMPS QUE LES CERTITUDES.....	p.83
3a. Archéologie, passé perdu et mémoire.....	p.94
b. Celui qui creuse est semblable à celui qui se remémore.....	p.96
c. La mémoire ruine filmée.....	p.101

RUINES ANTIQUES ET CONTEMPORAINES

J'AURAIS AIMÉ DES AILES DE PIERRE

Il se construit dans un bâtiment que l'on aurait qualifié de quelconque, mais c'était sa première demeure dont on garde quelques souvenirs vagues, le premier objet que l'on reconnaît et que l'on nomme, le premier toucher et les premières couleurs. Son géniteur lui fit confiance dès ses premiers instants, le porta dans la paume de ses mains, semblant endormi comme les enfants à la fin d'une soirée film, feignant, les yeux clos, le sommeil en espérant qu'un parent le porte pour le conduire au lit. Plus jeune, je l'avoue, j'ai allègrement dupé mes parents me disant, qu'un jour, non pas l'âge ne me permettrait plus cette faveur, mais que je serais bien trop lourde pour les bras de ma mère. Je n'ai toujours pas la solution mais j'ai compris qu'une bribe d'enfance m'avait saluée d'un revers de la main en se retournant lorsque je me réveilla un matin dans la même position que la veille sur ce dit canapé. Le créateur ne se dirigeait cependant pas vers le lieu cocon espéré, le pas devenait plus rapide, lourd dans sa destination inconnue.

Les lieux n'étaient plus des images à connaître et reconnaître mais des gouttes de pluies passant trop vite sur un carreau pour être suivies du regard. Pour l'une des dernières chaînes reliant l'occupant à l'espace occupé, les couleurs, dans la panique d'un futur nébuleux, ne formaient qu'un cercle chromatique devenu roulette de jeu télévisé, tournant à pleine allure afin de fuir sa reconnaissance par quiconque. Désormais proche, le rectangle lumineux, frêle résistance contre les murs séparant le dedans du dehors, se rapproche et semble être l'étape finale du trajet. Il n'a pas le temps de se retourner, et pour quoi. Il ne sert d'essayer de capturer une dernière fois ce qu'il ne verra plus, forcer la mé-

moire à prendre les restes pour ne cesser de les manipuler en vain. Un élan de bras plus tard, il flotte. Comme un oiseau non conscient de la force de ses membres, et de ses membres tout court, l'avion de papier vole et survole car un souffle l'emporte. Cela ne cesse et il grimpe, ici il n'y a pas de mur, pas de fenêtre, on ne s'accroche à rien et on espère tenir dans le rien. Né puis abandonné à sa propre patience, il n'a plus que cela à faire, attendre. Il n'a pas besoin d'agiter les ailes, elles sont factices et les courants l'emportent, il n'a plus qu'à se reposer dans ce bercement au-dessus de tous et de tout. Du haut, il peut voir l'immensité des choses qui ne lui rappelle rien car appeler de nouveau suggère une première trace, mais comment identifier lorsque le commun ne reflète que quelques objets symboles d'une marche d'un salon à une fenêtre.

C'est un langage dont il n'a que quelques mots, ceux que nous apprenons pour se faire comprendre d'autrui, cependant bien que fragile, c'est le seul qu'il ait. Alors, si le langage permet de saisir la pensée par des mots dans une infime mesure pour la partager, ne pourrait-il pas, créer son propre idiome. Un idiome des choses vues, des formes reconnues à sa propre manière car il sera son seul interlocuteur, isolé au sommet.

Les courbes, cercles, droites, gris, pierres, lumières, fragments, pleins, hauteurs, trous, blocs, ce qui est caché, ce qui nous assailit et ce qui est derrière nous, que l'on ne voit plus même si on aurait voulu se retourner, ce que l'on a vu et qui reste même si on y montre le dos, ce qui est trop grand et qui nous éblouit, ce qui est trop petit et qui nous fait nous fustiger d'être grand, ce que nous ne verrons pas, ce qu'on abandonne et ce qui ne revient

jamais. Comme une simple manifestation du temps qui passe, il sera ce regard, un interprète neutre de ce qui est et de ce qui reste, une pupille sans corps en attente.

Durant les premières saisons, ses balancements au rythme d'Éole le rapproche toujours plus près du Zenith, mais, timide, il semblerait que celui ne se laisse jamais embrasser. Il se demanda à quoi sert-il de monter s'il ne peut brûler ses ailes.

Quel est le but d'un vol incontrôlé dont la destination est secrète. S'il n'y en a pas, il faudra juste profiter du trajet, comme un passager d'un voyage en train autour duquel il n'existe plus de gares auxquelles s'arrêter. Il regarde le paysage en mangeant les cacahuètes qu'il a ramenés, rencontrant un autre voyageur qui lui aussi a une passion pour les sacs filets entourant les pommes de terre. Cependant, personne n'appelle l'avion de papier à travers le ciel, et les échos qui s'échappent sont le bruit du vent dans ses flans.

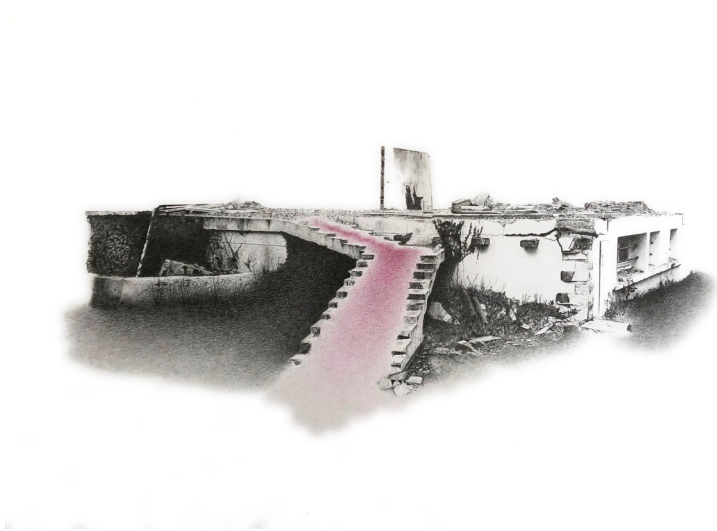
Les années passent et le décor aussi, il arrive désormais que sa voltige le fasse chuter à hauteur de regards sans jamais frapper le sol, puis, dans un équilibre, remonte. La lumière l'a jauni, des rapaces l'ont mordu et des tempêtes l'ont froissé mais il tient. Son créateur est mort, et pas un ne pourra raconter, ou seulement maladroitement, en fabulant une histoire plaisante à chaque conteur.

Seule mémoire qui subsiste, il reste muet pensant que mythes et fables sont plus facilement revêtus que le réel. Est-ce là le but, une mémoire indicible laissée en pâture à l'imagination. Il devient totem d'un temps dont nous n'avons plus toutes les clefs de compréhension et que nous gardons égoïstement comme

symbole de mystère. Lasse d'être laissé comme emblème, il voudrait partir, s'écraser contre l'île de béton ou brûler contre le soleil dans une dernière ascension.

Tout passe et va toujours, il le sait, mais l'éternité est un trop lourd fardeau, tout est mort avant d'exister quand on est là trop tard et que l'on erre seul.





*Crayons sur papier, 110x75cm
65x50cm*

QUEL REGARD POSONS-NOUS SUR CE QUI RESTE ?

La ruine antique est un poème, elle est ce qui reste. Asymptote¹ de débris ou murs sans leur couverture se toisant, elle revêt multiples apparences au fil des siècles et est toujours matière à allégories. Figure de poésie physique et d'amour, de grandeur et de pouvoir, de déclin et de nos faiblesses, elle nous ramène aussi à l'effondrement de nos utopies ou alimente l'imaginaire collectif, un symbole de mystère. Elle fait office de pâte à modeler de nos humeurs et de nos temps, de l'histoire qui s'en sert, lui ment, l'oublie ou la sacralise. Abandonnée à nos jeux, la ruine accepte d'être actrice de théâtre jouant tous les personnages d'une pièce, cependant elle reste muette et immobile, une inertie se-reine.

Si sa représentation picturale dans les arts commence dès le Moyen Âge à travers la peinture religieuse, ce n'est qu'au XVIIIe qu'elle devient un thème à part entière. Exposée à être une figure symbolique et esthétique, la ruine se fait vêtir d'un visage poétique par les romantiques comme Turner, Cole ou Hildebrand.

Monumentale, elle appelle l'onirisme, son image aimante, attire et cela est amplifié par l'arrivée de la photographie qui permet une autre forme de représentation. De même, l'effervescence de l'époque pour l'archéologie moderne pareil à des contes fantasmagoriques y participe. Elle devient article d'amour, pourtant énigme, nous aimons ce qui est sous nos yeux, un beau cadavre, une somptueuse décrépitude. Le rongé a son charme en ce qu'il nous échappe. Elle ne sert plus, et s'il y a eu un terme à ses services, elle n'est plus là que pour nous et notre regard. Objet d'avant qui n'est usé qu'à être contemplé.

1 : *Une chose vers laquelle on tend sans parvenir à l'atteindre.*

Si nous observons la ruine, il semble surgir un autre temps, un temps pur, désuni et indifférent au notre. Les vestiges antiques ne seraient aucunement liés à l'histoire mais simplement à ce que la vue nous offre, des blocs de granits posés, là, pour nous.

Si l'on se penche sur sa définition, nous trouvons, nous dit Marc Augé, *débris d'un édifice ancien, dégradé ou écroulé*, néanmoins de surcroît, au sens figuré, *ce qui reste*. Les fragments semblent perdus, et si nous les travestissions d'images, se pourraient-ils qu'ils trouvent un chemin.

Un chemin peut-être faux, mais une raison imaginaire n'est-elle pas plus agréable que la résistance d'un bout de passé n'ayant plus d'avenir ? Comment se fait-il que nos yeux ne soient pas las de les apercevoir, ces corps mutilés, salis aux cicatrices inconnues ?

« Les époques tombent amoureuse et la nôtre aime les ruines »

Diane Scott, *Ruines : invention d'un objet critique*

La ruine existe sans n'être plus réellement et c'est pour cette variation qu'elle tient en haleine.

Puissance, mystère et poésie, ces médaillons symboliques sur ces décombres révolus ne sont possibles que par un effet de coupure, une séparation entre leur temps, trop éloigné, et le nôtre. Nous les regardons d'ailleurs.

Starobinski écrit *« Pour qu'une ruine paraisse belle il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises »*. C'est de cet ailleurs que nous les regardons, de loin. Cependant, la ruine, corrèle tout temps, le temps à l'œuvre lui-même. Cet objet abattu et rongé vient d'avant, se place ici tel un souvenir dans notre actuel forçant la question de ce que deviendra le reste. Ce reste tout autour qui nous est contemporain. Nous nous interrogeons alors sur sa

disparition. C'est un passé qui resurgit de plein fouet, car assurément l'avenir est une architecture secrète incertaine, mais le présent nous est tout autant obscur. Nous n'avons aucun recul, il faut que ce temps soit loin, comme un souvenir, pour espérer le construire et la possibilité de le distinguer. Ces miettes surannées nous plaisent en ce sens, le passé n'est plus, il est aboli et c'est cet écart que nous observons, un temps soudain et fragile nous renvoyant au notre.

À QUOI LES RUINES NOUS RENVOIENT-ELLES ?

Si jusqu'au XXe, la ruine et sa forme reste cette statue figée propre à elle-même, la perception que nous en avons change, nos regards ne s'en détournent pas mais la manière dont nous les symbolisons se transforme en même temps que l'histoire. Car au-delà de l'aspect poétique qu'elle incarne, se joint une partie sous-jacente moins reluisante. La puissance qui semble émaner de ces créations passées nous rapporte à notre propre fragilité, car ces débris sont là, ce que nous avons construit est en morceaux. Les créations de l'homme à leur regard s'articulent alors seulement en édifices détruits et expose une vérité dont on préfère détourner les yeux, la vanité des choses que nous entreprenons. Chateaubriand qualifie la ruine comme anthropomorphique².

Tout passe, tout est temporaire nous crie-t-elle sans mot. Elle hurle éternellement.

De ce fait nous devons émettre une différence avec nos ruines actuelles, contemporaines, celles de notre environnement que nous ne semblons plus voir.

Autour, il peut s'agir de la fissure rejoignant les creux de granit formés par la dégradation inévitable des architectures du balcon de la voi-

2 : *Qui par sa forme apparente évoque un être humain.*

sine du 3ème. Les barreaux sont rouillés, la pierre entourant la fenêtre se fait dévorer mais pas encore engloutir, pas assez encore pour que l'on puisse dire que ce bâtiment s'écroule. De ce balcon, on aperçoit les pavés de la rue piétonne, certains manquent, beaucoup regardent leurs pieds mais personne ne remarque les absents. On ne remarque plus ce qui tombe. Je n'entends pas par là un devoir de regard pour formuler une critique sur ce qu'on laisse s'effondrer. D'ailleurs, il n'y a pas réellement de critique à énoncer sauf si l'on condamne leur état endommagé.

Leur charme à mon sens réside ici.

Le Wabi-Sabi, une philosophie japonaise repose sur ce concept esthétique et spirituel. En toute chose impermanente, imparfaite ou incomplète réside cette beauté, la beauté de l'usé et du presque. Ode au temps qui passe, qui altère pour magnifier. Difficilement traduisible, Wabi, renvoie à la plénitude, à la solitude ou encore la mélancolie, l'humilité face à l'attaqué. Sabi, à l'envoutement possible ressenti à la vue des choses que le temps abime, à la tranquillité, au rouillé, à l'élégant, au vieux.

Les façades sont tachées, le zinc s'oxyde, les lames de bois du dessus sont alignées mais l'une ne répond plus à l'appel. Ces dernières tiennent comme des funambules sur un fil que le temps s'amuse à agiter.

Au-delà d'entretenir un lien avec la cérémonie du thé, cette pensée se rapproche aussi du Kintsugi, technique qui me semble indissociable de cette perception des ruines.

Si nous remontons à la fin du XVe, Ashikaga Yoshimasa, un général japonais envoya à réparer en Chine, pays de provenance de l'objet, un de ses bols à thé brisé. Il lui revint grossièrement recouvert, n'étant même plus étanche, d'agrafes aux endroits de fractures. Il le confia alors à des artisans dans l'espoir d'un travail plus esthétique.

Dès lors, devenue méthode courante au Japon, de la poudre d'or vient

célébrer les cicatrices de l'objet endommagé. Kin = or, tsugi = jointure. Les morceaux, un à un, sont réunis, nettoyés, recollés. Certains collectionneurs ont été accusés par la suite de délibérément briser des ustensiles précieux afin de leur faire profiter de ce procédé.

Le Kintsugi est l'art de la résilience, le cassé ne désigne pas une fin, mais un nouveau cycle, une renaissance. Le temps dévore toute chose, et si certains médecins utilisent cet art comme métaphore pour des patients ayant subis des traumatismes, il en va de même pour nos architectures. Traumatisme du temps, ces stigmates sont salués, comme un devoir de mémoire, une mémoire que nous laissons apparente.

DIFFÉRENCES ENTRE NOS VESTIGES ANTIQUES ET NOS RUINES CONTEMPORAINES

Pour revenir à cette différence de perception entre nos ruines antiques et celles qui s'évanouissent sous nos yeux, plusieurs commentaires peuvent être apportés. Anciennement il était question de sépultures luxueuses, de palais nobles, de Parthénon ou de Colisée romain, imposants et solennels par leur taille. L'iris s'amointrit car nous levons nos têtes vers le soleil pour les contempler jusqu'au sommet. Aujourd'hui, le mot ruine semble plus difficile à employer pour ce qui s'altère à nos côtés, il s'agit d'espaces considérés comme triviaux, personnels, liés au travail et insignifiants. On emploiera peut-être plutôt à leur découverte, les mots désaffecté, délabré, à l'abandon.

Si je hausse la tête de mon ordinateur j'aperçois des poutres de métal gagnées par des taches de rouilles, des sortes de tests de Rorschach que forme la corrosion. Ces poutres, placées à côté des colonnes des ruines de Delphes, n'apparaîtraient qu'en imposteuses. En ce sens, qualifier un bâtiment de ruine devient avant tout un choix entre ce que

nous considérons comme louable et banal.

Le tourisme est une illustration de cette idée, la ruine antique, vu comme une bohème indocile et fière semble totalement dissociable de nous et de notre présent. En conséquence nous voyageons pour voir ce que nous considérons comme un bel objet, un bidule antique grandiose devenu outil de découverte.

Nous ne faisons pas de tourisme avec nos chaussures de randonnée Quechua et nos perches à selfie sur la presqu'île de Caen.

Deuxièmement, ces lieux récemment endormis que nous traversons parfois sont gorgés d'objets qui nous sont encore reconnaissables aisément.

Une affiche, une peluche, un vieux cd best of des meilleurs hits des années 2000 ou un magazine aux pages arrachées ne permettent pas de pouvoir faire une séparation assez nette entre nous et l'endroit éteint. Les indices, dispersés et visibles, non pas comme les vestiges que l'archéologue fouille, permettent encore de déceler une part du réel qui s'est déroulé dans l'espace que nous parcourons.

Ces choses communes sont du domaine du présent là où il ne reste plus rien dans les enceintes des ruines antiques.

Ces ruines d'avant sont l'équivalent du patient zéro. Elles sont l'emblème même car elles existaient avant la possibilité d'une représentation, avant la peinture ou encore la photographie.

Au contraire, dans ce désir de qualifier, la ruine contemporaine donne cette impression de n'exister essentiellement que lorsqu'elles deviennent images. On les appelle ruine contemporaine, et encore ce n'est surtout que les anthropologues, artistes ou chercheurs, par qualification et par choix du regard, dans un désir de nommer, du moins de classer.

Le point le plus important à mon sens expliquant cette rupture est le rapport à l'historicité et à l'ancienneté dont ces ruines contemporaines ne bénéficient pas. L'effet de coupure dont nous avons parlé précédemment est précisément ce qui ampute d'amour la ruine contemporaine.

Le temps n'a pas eu un délai assez conséquent pour nous faire oublier, et ce qui se trouve dans notre environnement nous semble encore vivre avec nous et est donc notre. Si nous n'arrivons pas à les nommer ruines, c'est qu'elles n'en sont pas à nos yeux. Au-delà du trivial, elles ne sont pas assez vieilles. Nous n'arrivons pas à faire face. Les ruines antiques éveillaient une certaine leçon de vertu et d'autorité. Même si nous paraissions transportés par l'image de ce qui se dissout encore aujourd'hui dans une moindre mesure, nos fraîches ruines n'éveillent pas la même réflexion.

Je ne suis pas fromagère, cependant en y réfléchissant c'est l'exemple qui me vient. La ruine est comme un Comté en affinage. Plus il est vieux, plus il sera considéré comme un très bon fromage. J'imagine la ruine accéder à son statut de ruine antique et donc honorable en cette même marche. Plus elle est ancienne, plus c'est une ruine digne d'être aimée et respectable, comme si la qualification de ruine nécessitait des grades par tranches d'années. Au même titre, certains fromages ont une durée d'affinage minimum avant d'atteindre une maturation considérée comme seuil minimal. Si nous reprenons l'exemple du Comté, il s'agit d'un affinage d'environ huit, dix mois.

La ruine contemporaine est ce fromage en affinage qui n'a pas encore attendu suffisamment longtemps pour être une ruine reconnue.

Si l'on retourne à la phrase de Starobinski sur la beauté d'une ruine¹ et comment elle le devient, nos ruines contemporaines sont encore dans cette destruction, au berceau de la casse. Si le très ancien nous parle de vanité de toutes tentatives, les empreintes de la nature sur nos constructions proches nous dérangent.

1. « Pour qu'une ruine paraisse belle il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises ».

« Ainsi pour l'homme moderne, le monument est une partie de sa propre intégrité et toute intervention pratiquée sur le monument l'incommode autant que si elle concernait son propre organisme »

Miguel Egaña, Olivier Schefer, *Esthétique des ruines : poïétique de la destruction*

N'accédant pas à ce statut, la question de la restauration peut aussi être posée. Nous restaurons ce que nous avons jugé bon à être sauvé, les dernières maisons en colombages épargnées de la guerre, les maisons de maître et les édifices religieux sont un exemple. Ici joue alors la question de l'aspect historique, différent encore de l'ancienneté. L'architecture qui s'affaiblit de notre temps est généralement détruite et remplacée, loi des cycles de construction et de déconstruction.

« Il y a de la ruine sous la ruine. Une ruine vernie et une sous ruine. La ruine n'est pas coupée en deux, une ruine est virée et remplacée par une autre ruine, proprette ».

Diane Scott, *Ruines : invention d'un objet critique*

Lors de mes premières recherches il y a maintenant trois ans, la lecture du terme « *ville palimpseste* » fit évoluer de manière considérable mon travail.

Le palimpseste est un parchemin utilisé au Moyen-Âge. Manuscrit, il est utilisé en effaçant la première écriture pour pouvoir écrire à nouveau. Aujourd'hui, la ville est ce parchemin, une ville hybride où construction, chantier et colosses mécaniques s'entrelacent avec ce qui s'émiette. On construit, abolit, détruit en passant par l'oubli pour recommencer de nouveau.

« L'architecture contemporaine ne vise pas à l'éternité »

Marc Augé, Le temps en ruines

HISTOIRE ET RUINE

LES ÉCHOS DE LA MÉLOPÉE

Il se forme quelque chose dans le bleu de l'eau. Un centre, loin, produit des ondulations. Personne ne sait ce qui bouge, s'agite, et interdit l'inertie dont était chargé le paysage. Le premier cercle du halo que produit l'eau émerge, d'autres naissent et dans une disposition rigoureuse, se suivent. Comme un berger venant de trouver ce qu'il faut garder, le premier cercle ouvre la voie. Pris d'une mission dont il ignore le cheminement comme si toutes les pages suivantes avaient été arrachées, il dérive, tournant le dos au berceau. Dans l'épicentre, ce quelque chose s'amuse, se grandit, gonfle puis s'écrase et recommence. Les cercles que le vent peut rompre deviennent flots. Aucun chemin n'est tracé, le berger progresse dans une direction inconnue, et, le rythme changé, un semblable le frôle et le bouscule. De cette rencontre, quelques gouttes s'entrechoquent et disparaissent dans l'immensité de la mer inerte. Il regarde autour et se demande s'il traverse un cimetière ou s'il vient briser un repos. Au-dessous de lui, des roches et de la végétation sous-marine se discernent, une algue, par la force pourtant légère qu'il génère, s'arrache.

Il a le sentiment que tout s'avance, que tout vient à lui. Il ne sait pas ce qu'est le tout cependant il est certain de sa rencontre. Mais au loin, rien ne bouge, tout est immobile, comme toujours. C'est lui, que le quelque chose qui s'ébranle inlassablement pousse avec vigueur.

L'intensité de la marche semble s'accentuer, de sa hauteur le gardien s'étire doucement. Comme un travail à la chaîne, ses échos reproduisent un à un l'étirement. Le cœur s'énerve de plus

belle, des ondes déchainées et indomptables viennent déchirer le défilé. Comme des flèches de fer contre du coton, des flots se morcellent. Terrassés, ils éclatent. Les flots qu'un bateau peut trancher deviennent vagues. Dans cette explosion, leurs fragments, hissés assez hauts, découvrent le paysage jusqu'à lors inconnu. Ils chutent et deviennent géôlier de ce dernier instant qui s'enfouit avec eux. Certaines vagues se rencontrent, et, dans un déchirement, s'embrassent pour ne former qu'un amas de ce qu'elles étaient. Le crépuscule tombant, la lumière dans un dernier hommage embrase les éclats blancs, aveuglant le soleil qui s'en cache et disparaît. Le berger, et quelques autres tiennent encore, il regarde les morceaux des déchus tomber dans l'impas-sible mer. Il se demande, quel créateur fait naître pour anéantir, ou, est-il dans le seul dessin d'être l'anéanti ?

Brusquement, la pluie, mêlée à la foudre, s'immisce en grognant sur la nuit qui chute. Terrés, ils attendaient patiemment pour devenir le seul repère des perdus. Jupiter frappe et les décharges tentent de percer la carapace de la mer qui s'éveille. Les arcs cognent et veulent rentrer dans le palais qui leur est défendu. Des vagues abattues s'effondrent. Formées puis annihilées, les défuntes se reposent désormais jusqu'à ce qu'une force créatrice les relève de nouveau. Dans le fracas Neptune tient, les lames éclatantes écorchant sa peau, se brisent en un millier d'étincelles. Elles s'évadent et meurent dans la nuit qui les recouvre.

Comme un oiseau aux ailes déployées, le berger malmené sous la colère de ce qui s'abat, se voit retiré de quelques plumes. Les morceaux se disloquent et partent, s'écoulant doucement

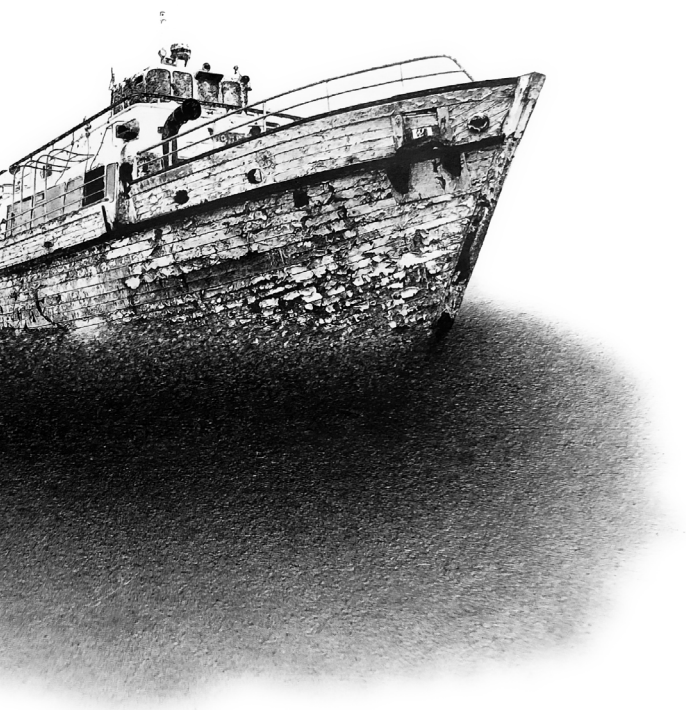
pour se rendre au royaume du dessous qui les reçoit. L'oiseau au plumage lacéré tient et les échos restants que le tonnerre a tenté de corrompre grandissent et ne peuvent plus être arrêtés. Jupiter se retire et laisse la lune veiller sur le berger semblable à La Victoire de Samothrace. Le voyage devient-il trop long lorsque seule la curiosité de ce qui arrive amène à continuer ?

Les vagues déciment les coraux qui se fracassent sous leur houle. Conscient de cette force qu'il haït, le berger impuissant avance.

Au loin, le dénouement se discerne. Dans une mélancolie presque solide, il comprend qu'il n'y a rien pour lui. Il ne veut pas s'arrêter, mais le voyage lui a confisqué toute force, il ne lui reste rien.

Comme les chiens qui aboient et s'enfuient avant une catastrophe, il n'y a aucun indice de cette fin proche, mais il le sait. Le vent ne siffle pas et aucun requiem ne retentit mais la mer commence à lui chuchoter des mots calmement.

Il tressaille, bascule et, de toute sa hauteur, chute. Il se couche sur le sable et s'avance au rythme de son corps qui s'amenuise pour y parvenir. Il repousse la ligne qui marque la fin. Il aurait voulu voir ce qui arriverait ensuite, si les algues et les coraux pousseraiient à nouveau, si le vent siffle et si les feuilles tombent. Avec des mains, il aurait planté ses paumes sur le rivage, il aurait plié ses jambes pour appuyer ses genoux, délivrant ses pieds qui l'aurait poussés un peu plus. Il aurait voulu pleurer pour grandir son corps, mais la mer récupère ses larmes. Elle l'attend patiemment pour qu'il puisse enfin se reposer. Ses échos, encore une fois un à un, s'échoue suivant la même lutte. Ils se retirent et se rendent à la mer, gardienne de leur vécu, du berger et de ses protégés.



*Crayons sur papier, 110x75cm
65x50cm*



MODERNITÉ, POSTMODERNITÉ

Le concept de modernité reste flou quant à une date précise de début, ses origines peuvent prendre racines dès l'Antiquité, passant par la Renaissance où l'humanisme, notion proche de la modernité, se développe. Dans les arts, si l'on peut penser à Monet lorsqu'il expose l'Olympia qui rompt avec les goûts du public, Baudelaire crée un substantif de la modernité en lui apposant une majuscule dans son article *Le peintre de la vie moderne* publié en 1863. Au milieu du XIXe, la modernité devient véritablement sujet de recherche que certains philosophes comme Weber ou Simmel vont essayer de dépeindre par la suite.

Cette modernité a pour principe un désir d'émancipation et d'évolution, l'homme se doit d'avoir désormais sa propre vision et ses propres questionnements. Auparavant, la religion, amenant l'homme à regarder le monde à travers des livres sacrés, nourrissait et justifiait une crainte face à la puissance qu'il accordait à Dieu.

Désormais, l'homme moderne se place au centre du monde et revendique cette place au sommet. Cette avidité de puissance se traduit par la quête du progrès et de l'innovation, cette société existe par et pour la science. Cependant, si l'homme s'est séparé de la religion et de son obscurantisme ne manquant pas de critiquer son moyen de contrôle, il lui substitue la rationalité, c'est à dire que l'homme agit selon sa propre logique et raisonnement.

Cette course forme un nouveau but, si nous avons remplacé Dieu, nous croyons au progrès pour qu'il survienne et c'est en lui que nous plaçons notre nouvelle foi.

Avec le temps, nos connaissances grandissent et notre puissance s'accroît, « *L'homme peut autant qu'il sait* » pensons nous, surtout Francis Bacon. Nous avons pris le pas sur la nature et avons ouvert une nouvelle porte qui laisse deviner que le futur sera meilleur que le passé.

Nous semblons certains, et si nous paraissions savoir que nous ne savons pas encore tout, il n'est question que de temps car nous sommes arrivés en haut de cette montagne. L'homme est doué de raison, de capacité à penser par lui-même, ouvrant notre savoir et techniques en repoussant les limites de l'agir humain. Le monde se mécanise, communications, transports, santé, armes, tout ce qui peut être amélioré connaît un nouvel essor et tout devient envisageable.

Cependant, comme le dit Heidegger, la science et le progrès que nous créons ne pensent pas et ceux-ci sont dissociables de toute morale. Comme si nous courions très vite dans un sombre couloir sans fin pourtant impatients d'atteindre l'arrivée sans prendre le temps d'allumer la lumière. Nous nous prenons les pieds dans le tapis et la porte que nous avons laissé ouverte.

NOS UTOPIES S'EFFONDRENT AVEC NOS CONSTRUCTIONS

Les illusions contenues dans la modernité s'écroulent au rythme des catastrophes survenant depuis 1950, dont la seconde guerre mondiale, qui pose la première pierre. Comment justifier les atrocités commises par l'auteur se disant doué de raison.

L'homme devient une menace pour lui et son environnement. La possibilité que le progrès soit néfaste est révélée. Victime de sa propre puissance, s'il ne doit plus redouter Dieu, l'homme a tout à craindre de lui-même.

« Le succès du programme Baconien engendre un effet paradoxal qui tient à ce que le pouvoir de la Nature conféré à l'Homme par le savoir, finit par lui interdire toute maîtrise de la maîtrise ».

Pierre-André Taguieff, *Le sens du progrès*

Cette rationalité devient finalement synonyme d'aliénation, nous n'avons plus de repères et de maîtrise.

La post modernité qualifie ce revirement et amorce la crise de l'idée que le progrès achemine vers un futur fertile de toute détresse de l'homme.

La seconde moitié du XXe est marquée par ces échecs envers l'humanité. Après Hiroshima le 6 août 1945, l'homme ne cesse d'épater par la diversité de drames qu'il cause : marées noires, ruptures de barrages, explosions dues à des fuites de gaz sur des plateformes pétrolières ou des raffineries, drames sanitaires et intoxications dues aux rejets de métaux lourds dans l'eau, la découverte de la dangerosité des pesticides, la conférence de Stockholm en 1972 qui alerte sur l'environnement.

Le clou du spectacle de ce théâtre de tragédie à mon sens demeure Tchernobyl le 26 avril 1986. Nous parlons de catastrophe naturelle quand la nature est à l'œuvre et pourtant généralement d'accidents quand l'homme en est responsable. Cependant, un accident, comme sa définition l'indique, relève d'un événement soudain et inattendu.

L'accident nucléaire de Tchernobyl peut pourtant s'expliquer par de nombreuses raisons : Un réacteur et système précaire, non fiable si ce n'est vétuste ; des règles de sûretés, matériels et précautions quant à une fuite radioactive non conçus dans l'hypothèse d'un accident ; aucun contrôle des personnels en charge de la surveillance.

L'inattendu se caractérise par l'impossibilité de prévoir. Dans cet exemple, l'homme ne pouvait-il vraiment prévoir qu'une centrale en détresse technique était dangereuse ou était-il simplement dans l'incapacité d'admettre qu'il ne contrôle pas ses outils de pouvoir.

Nos mains sont trop petites pour les objets que nous essayons de tenir.

La gestion post-catastrophe semble copier l'euphémisme comique de De Funes face à la voiture de Bourvil dans Le Corniaud. Les autorités dans un premier temps ne préviennent pas la population du drame. Durant une journée, ils laissent les habitants, voisins de la centrale de trois kilomètres, vivre absolument normalement, eux, et leurs enfants. Tout un système opaque d'accès aux informations prend la suite. La

catastrophe est minimalisée, les chiffres sont faux et les mesures, prises donc trop tardivement, entraînent des morts et sacrifices inutiles.

Aujourd'hui, autour, il n'en reste que des objets encore éparpillés et des villes désertes où l'on n'habitera plus, du moins pas avant un certain temps. Les murs de la centrale tiennent par bribes et comme toutes les autres enceintes que nous avons détruites par notre aveuglement de puissance, elles restent comme preuves. Témoignage de nos fautes, nous ne pouvons même pas nous permettre d'abattre Tchernobyl. C'est comme si la centrale nous regardait narquoisement. L'utilisation du terme sarcophage est cocasse, mot qualifiant habituellement les cercueils de pierres antique. Ici, une arche autour de la centrale qui, à ce qu'ils soutiennent, confine les matières radioactives à l'intérieur du complexe.

Les catastrophes permettent une remise en cause de l'assurance que nous avons envers le progrès. La montagne que nous voulions gravir permettant un regard omniscient sur les choses n'est finalement que factice, créée par notre désir de puissance. L'individualisme prôné en ferveur de la modernité n'est qu'autolatrie. Cependant, cette course continue seule, nous avons enclenché un mécanisme désormais difficilement arrêtable.

Jimmy Carter, président des Etats-Unis en 1979 :

« Nous avons toujours cru que nos enfants vivraient mieux que nous. Il est sans doute temps de se faire à l'idée que ce n'est plus vrai. ».

Depuis 1950 s'actionnent alors des chantiers de reconstructions pour réparer les désastres de nos tueries. Si la seconde guerre mondiale amorce, s'en suit aussi l'exemple de la réparation de l'Allemagne de

l'Est après la chute du mur de Berlin. La croissance démographique se développant monstrueusement à cause du Baby-Boom, nécessite de reconstruire vite, et en masse. Le Corbusier participe à l'élaboration d'une nouvelle méthode de construction et, économiquement fragilisé, il s'agit de bâtir en série préférant la quantité à la qualité. Tout est rasé et remplacé en vitesse. Structure imposante, il ne s'agit plus de construire pour l'esthétique et la durabilité mais de régler les problèmes que la guerre a déposés.

Nos modes de constructions, aujourd'hui, s'en trouvent changés. Nos villes peuvent donc être qualifiées de villes hybrides, palimpsestes où chantier et ruines se toisent et ornent les mêmes environnements. Nous ne faisons que recouvrir inlassablement, superposant nos ossatures sur d'anciens squelettes d'architectures pour signifier *d'autres prestiges et de nouvelles formes d'autorité*. Marc Augé, *Le temps en ruines*.

Depuis les années 1990, la ruine, elle, change et se dessine sous une nouvelle forme. Si elle reste ordonnée à nos catastrophes, elle est aussi désormais résultat de l'industrie sur le déclin.

Detroit, vedette du fordisme et donc visage du capitalisme, est l'exemple phare de cette déchéance industrielle et urbaine. Réel décor post-apocalyptique, un de ses habitants compare la ville désormais partiellement éteinte à *Ground Zero*¹. Diane Scott, *Ruines*

Romain Meffre et Yves Marchand, duo d'artistes photographes fervents de ces lieux ont d'ailleurs produits une série de photographies, *The Ruines of Detroit*, présentant l'ancienne capitale de l'automobile.

1. *Ground Zero* est un terme anglais utilisé pour indiquer l'endroit précis sur le sol où à lieu n'importe quelle explosion. Initialement utilisé lors du 1er essai d'une bombe atomique au Nouveau-Mexique (16 juillet 1945)

« Après Wittgenstein, je ne résiste pas au plaisir de conclure sur ces propos que Thomas Bernhard met dans la bouche de Roithamer : « Il accusait les gens du bâtiment sans exception de défigurer la surface du globe. (...) Il s'était un jour écrié : toute construction qui est aujourd'hui bâtie par les spécialistes du bâtiment est un crime ! Et tous ces crimes peuvent être perpétrés sans avoir eu lieu ; bien plus, ces gens du bâtiment en tant que criminels sont carrément encouragés et invités, avant tout par les Etats et leur autorités, à recouvrir la surface du globe de leur ordure intellectuelle perverse et de la recouvrir de leurs horreurs de constructions et cela d'une telle façon et avec une telle rapidité qu'en peu de temps toute la surface du globe sera étouffée sous ces constructions qui sont autant de crimes. Quand sur le monde entier on aura bâti avec un mauvais gout sans précédent, de la façon la plus terrible, la plus criminelle, la surface du globe sera morte. Nous ne pouvons pas nous défendre contre la destruction de la surface de notre globe par les architectes ! » S'était-il écrié un jour » ».

Emmanuel Hocquard, *Ruines à rebours*

Immeubles, bureaux, théâtres, cinémas, façades mornes et places désertes, des objets égarés se plantent dans ces espaces, et, ce qui m'interpelle le plus est que tous ces décors semblent s'être arrêté subitement. Un abandon soudain, une crise cardiaque architecturale.

Nos symboles s'effondrent encore, les buildings sont à terre et les carcasses d'automobiles n'avanceront plus. Leurs images n'évoquent plus grandeur et puissance, mais que, finalement si nous ne maîtrisons rien, tout est peut-être vain. Notre contrôle n'est-il que mirage ?

Citant Bataille dont le propos peut se rapprocher d'un indicateur de contrôle humain imparfait :

« Un jour ou l'autre il est vrai, la poussière étant donné qu'elle persiste commencera probablement à gagner (...) envahissant d'immenses décombres de bâtisses abandonnées... ».

Jean-François Favreau, *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature*

Il importe alors peu que le bâtiment construit soit le plus grand, imposant, le plus neuf ou le plus onéreux, il y aura toujours de la poussière dessus. La nature est alliée du temps et nous ne pouvons nous y mesurer. Nous ne parlons de ruines que pour les constructions humaines.

ENTROPIE ET RUINES DANS L'ART

Aujourd'hui la ruine se soumet à d'autres études, ayant déjà distingué deux types de ruines, celles de l'antiquité et nos ruines contemporaines, il en existe cependant une troisième, celles que l'art imagine et présente. Si des fragments indiquent le détruit sur les fresques peintes en 1341 par Maso Di Banco dans la chapelle Bardi de Florence, Mantegna

est le premier peintre à représenter la ruine image, fond pictural de ses deux peintures religieuses de *Saint Sebastien* (1457, 1480).

La ruine, alors arrachée de son contexte revêt une nouvelle forme, une séparation s'opère de nouveau. Elle n'est plus ancrée dans le réel mais comme un ornement singulier dont l'art nous propose une nouvelle vision.

Après Mantegna, la ruine et ses vestiges arborent les tableaux des paysagistes comme Pierre Patel au XVIIe et devient élément décoratif utilisée seulement dans un aspect esthétique cependant immense et démesuré. Poussin et Le Lorrain vont méticuleusement sublimer ces espaces leur influant beauté harmonieuse au pouvoir méditatif. Puis c'est au tour de Monsu Desiderio d'habiller différemment la muse.

Contemporain de Patel, de Poussin et Le Lorrain, ce duo de peintres composé de François de Nomé et Didier Barra placent des monuments de décombres aux centres de scènes cataclysmiques. Faisant penser aux films de science-fiction, il pourrait s'agir de vignettes de storyboards de films dystopiques des années 1980. Le détruit devient question, au lieu de présenter seulement le résultat final qu'est la ruine, cette réponse à la catastrophe, l'action de destruction est imagée. On s'interroge sur le moment entre construit et abattu.

Le siècle suivant, désormais célébrité quand on aborde le sujet de leur représentations, Hubert Robert fait prendre un virage considérable à l'image de la ruine.

Défini comme peintre architectural, il anticipe le futur du bâti. Après un séjour en Italie et considérablement imprégné de l'œuvre de Piranèse, il peint *Le port de Ripetta à Rome* en 1766, une vision imaginaire et poétique qu'il compose avec des paysages et figures de ruines antiques. Après la révolution, il retrouve son poste de conservateur en 1795 à ce qui deviendra le futur musée du Louvre. Consulté en vue des aménagements qui vont être opérées à la Grande galerie, il peint et dessine plusieurs vues de l'espace. Parmi celles-ci, *Vue de la grande*

galerie du louvre en ruines, une représentation de la grande galerie, ruinée par le passage du temps et sur laquelle veille désormais la nature. *L'Apollon au Belvedere*, sculpture en marbre imposante, résiste au centre de son œuvre et se tient comme seule survivance artistique. Si nous pouvons y voir une fantaisie ou un caprice esthétique, une pierre taillée au milieu des gravats déchus, il pourrait se poser la question de l'homme par rapport à son temps d'après révolution. L'Apollon se sert des sanctions du passé pour reconstruire le présent.

Véritable envoutement de l'époque, les découvertes archéologiques aux quatre coins du monde et notamment depuis les fouilles de Pompéi en 1748 magnétisent les foules du XIXe, la ruine devient fascination. Amorcé par l'approche visionnaire d'Hubert Robert, les peintres romantiques, Turner, Cole, Friedrich ou Hildebrand déjà cités plus haut sont les suivants à trouver dans la ruine une poésie assez hypnotisante pour être peinte. Elle est désormais utilisée par le romantisme sur le mode allégorique, et symbolise le mal du siècle. Nous qui ne resterons pas, elle sera le regard qui survivra.

Considérée jusqu'à lors comme objet, elle devient une parabole aux milles discours. Elle renvoie également au sentiment de Sublime, une chose majestueuse voir trop grande sur laquelle nos regards s'écorchent car sa compréhension nous dépasse. Friedrich symbolise cet émoi face à la nature dans *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* de 1818. En créant un terrain de jeu onirique et fantastique, les romantiques tentent de reproduire cette résistance sereine.

Continuant sur l'onirisme, le surréalisme emprunte aussi quelques emblèmes de l'antiquité pour aborder un sujet cher à De Chirico ou Magritte, l'énigme du temps et son passage.

Des statues du passé surgissent dans *Chant d'amour* (1915) et *La Nostalgie de l'Infini* (1913) de De Chirico, ou dans *La Mémoire* (1948) de Magritte, elles incarnent désormais incontestablement la mélancolie et une interrogation sur le temps contemporain à ces créations.

« L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. 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 les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une génération qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poésie des ruines. »

Denis Diderot, *Salon de 1767*

« Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Touts'anéantit, toutpérit, toutpasse. Il n'y a que le monde qui reste ; il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. »

Denis Diderot, *Salon de 1767*

À chaque époque varie donc l'étiquette et le regard que nous posons sur l'anéanti et la seconde partie du XXe ne fait pas exception. Les artistes émergeant durant la postmodernité se posent désormais la question des ruines dans notre contemporanéité. Après les désastres historiques et en réponse au formalisme normé et cadre institutionnalisé de l'art moderne, ils quittent la galerie et trouvent de nouvelles pistes d'interrogations.

Robert Smithson, landartiste, explorateur et théoricien expliquant son travail comme *un curieux mélange de choses* part dans cet ailleurs et crée l'éphémère à même le sable et la roche. Il désire montrer un ordre dans le désordre, de marquer le négatif mais surtout de réinventer une manière de voir le paysage entropique.

Usure de l'énergie et de la matière sous l'effet du temps, dégradation des structures produites par l'homme car inférieure à la nature et au temps, une transformation du paysage, l'entropie connaît bien des définitions mais la meilleure image serait celle d'un désordre croissant. Cette « *réalité symbolique de toutes les érosions* » cher à Smithson va nourrir son travail et amener des réflexions autour du site et non site, de la désintégration lente de toute chose en y mêlant le thème du fantastique ou encore du voyage du temps.

Cette entropie exclue alors l'optimisme des pensées utopiques contenues dans l'idéologie moderne. Claude Levi-Strauss écrit d'ailleurs

« plus une structure donnée est élaborée, plus elle sera marquée par la désintégration. (...) Plus l'organisation culturelle d'une société est complexe, plus la quantité d'entropie produite est importante ».

L'environnement marque donc les changements du temps car le paysage bouge, il est en mouvement, instable. Smithson tente de les reproduire, de montrer cette corrosion en volume, bords, échelles, motifs, lui donner une esthétique nouvelle, une esthétique qu'il est le premier à penser.

Il travaille alors dans ce paysage et se soumet ainsi avec ses travaux à cette temporalité irréversible, se disant, qu'un processus esthétique nouveau lié au domaine de l'art existait en cette place. Fêré de science, il voit un monde d'expérience, s'organise face au désordre et si tout se transforme et se désagrège, il construira avec et pour l'éphémère.

Ses structures restent un temps ou un certain temps, *Spiral Jetty* (1970) est d'ailleurs encore visible, et participent donc à cette lente désintégration et au mouvement entropique. Dans le désordre, la déconstruction, la dématérialisation, l'anarchitecture, il laisse sa marque, celle de l'homme jouant avec une nature qui ne se doute pas de ce que l'humain a déjà exercé plus loin.

« Ce panorama zéro semblait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire chaque nouvelle construction pouvant finalement être bâtie. C'est l'opposé de la "ruine romantique" car les bâtiments ne tombent pas en ruine après avoir été construits, mais plutôt s'élèvent en ruine avant d'être construits. »

Robert Smithson, *Has Passaic replaced Rome as the eternal city?*



MASO DI BANCO
*Saint Sylvestre rescussitant
deux mages,*
1335



ANDREA MANTEGNA
Saint Sylvestre d'Aigueperse,
255x140cm, 1480

PIERRE PATEL
*Paysage avec le repos
pendant la fuite de l'Egypte,*
97.7x138cm, 1652



MONSU DESIDERIO

Explosion dans une église, v. 1620







J.M. WILLIAM TURNER

Campo Vaccino, huile sur toile, 90,2x122cm, 1839

(à gauche)

HUBERT ROBERT

Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines,
huile sur toile, 1,15x1,45m, 1796

Vue du Port de Ripetta, à Rome, huile sur toile, 119x145cm, 1766



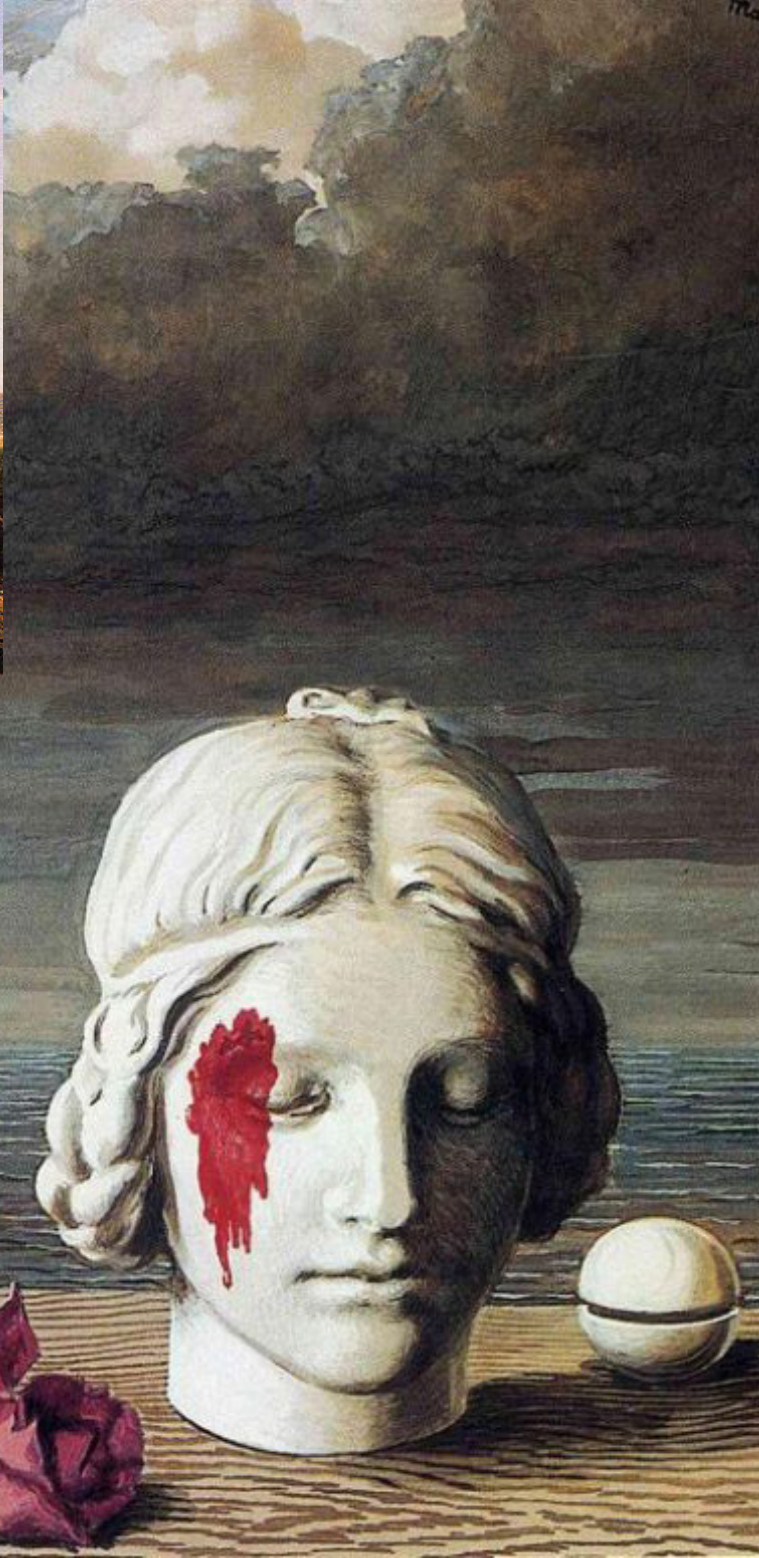
THOMAS COLE
Aqueduc près de Rome,
huile sur toile,
114,3×170,3 cm,
1932



RENÉ MAGRITTE
La Mémoire,
huile sur toile,
60x50cm, 1948

CASPAR DAVID
FRIEDRICH
*Le voyageur
contemplant une
mer de nuage,*
huile sur toile,
94,4x74,8cm, 1818





Anne et Patrick Poirier sont un second exemple de ces créateurs préférant l'environnement pour traduire le monde qui les entourent. Couple d'artistes dont l'oeuvre débute en 1978, ils se définissent plutôt comme des archéologues, des voyageurs architectes, photographes, sculpteurs ou encore paysagistes. Parcourant le monde réel, ils prélèvent et collectent des morceaux d'histoires antiques pour étudier la mémoire et les sciences humaines au moyen de maquettes. De leur art, des cités imaginaires utopiques, des futurs hypothétiques se soulèvent. Leur voyage artistique questionne aussi bien ce qui fut et l'organisation d'anciennes civilisations que leurs disparitions. Ces artistes sont emprunts de ces temps passés qu'ils ne peuvent pas oublier et Anselm Kiefer dans une autre mesure immerge son travail dans cette mémoire, la mémoire ruine.

Kiefer entend faire résonner ce devoir de rappel envers l'histoire, celle de l'Allemagne, de la seconde guerre et de la Shoah. Peintre et plasticien, il sature ses œuvres de sable, de terre, de cendres ou de cheveux, ces matières brutes considérées comme pauvres ou sales. Pour mettre fin au repos de cette mémoire il représente et fait revivre les édifices de l'Allemagne démantelée par une signification démonstrative. On retrace ce qui ne doit pas tomber dans l'oubli comme le sont ces monuments.

« L'histoire pour moi est un matériau comme le paysage ou la couleur. ».

Anselm Kiefer

Depuis, exemple qui nous est le plus contemporain, Cyprien Gaillard, dont les œuvres débutent dans les années 2000 semble descendant principal des études de Robert Smithson si l'on peut penser qu'il y en ait un. Il reprend l'héritage laissé pour continuer d'interroger la trace de l'homme, sa place face à la nature et à cette entropie inaltérable. Cependant à la différence de Smithson, attiré par le pittoresque, il arpente les sites en constructions, construits ou autrefois construits et cherche

ces indices entropiques en les mêlant les uns aux autres, indépendamment de leurs lieux et de leur temporalité pour créer une cacophonie et représenter ce désordre croissant. En 2008 il opère La Grande allée du Château de Oiron. Pour mener à cette architecture moderne, il faut traverser une allée, qui, à la vue semble composée de cailloux des plus communs mais sont le résultat de la destruction d'une tour HLM à Issy-Les-Moulineaux.

« Question de sublime, l'objet de délectation archéologique qu'est la ruine devient l'emblème ou l'allégorie dirait Walter Benjamin de la conscience moderne face au temps et à l'histoire. L'Ange de l'Histoire. »

Miguel Egaña, Olivier Schefer, *Esthétique des ruines : Poïétique de la destruction*

« Un monde qui se fait sauter lui-même ne permet plus qu'on lui fasse le portrait. »

Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*

CINÉMA ET SCIENCE-FICTION

Narrant l'évolution de la représentation de la ruine, le cinéma au même titre que la peinture ou la littérature, fait parti du scénario. Tout comme les fresques de la chapelle Bardi, la ruine dans un premier temps est seulement figurante, car si les scènes de catastrophes plaisent puisque le cinéma est mouvement, cette dernière est statique.

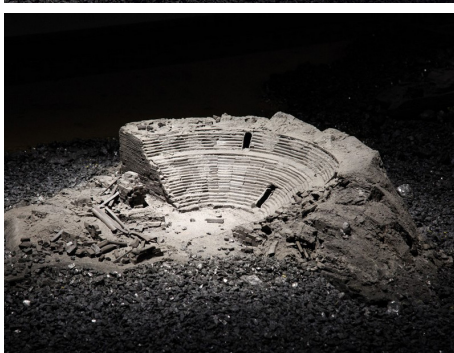
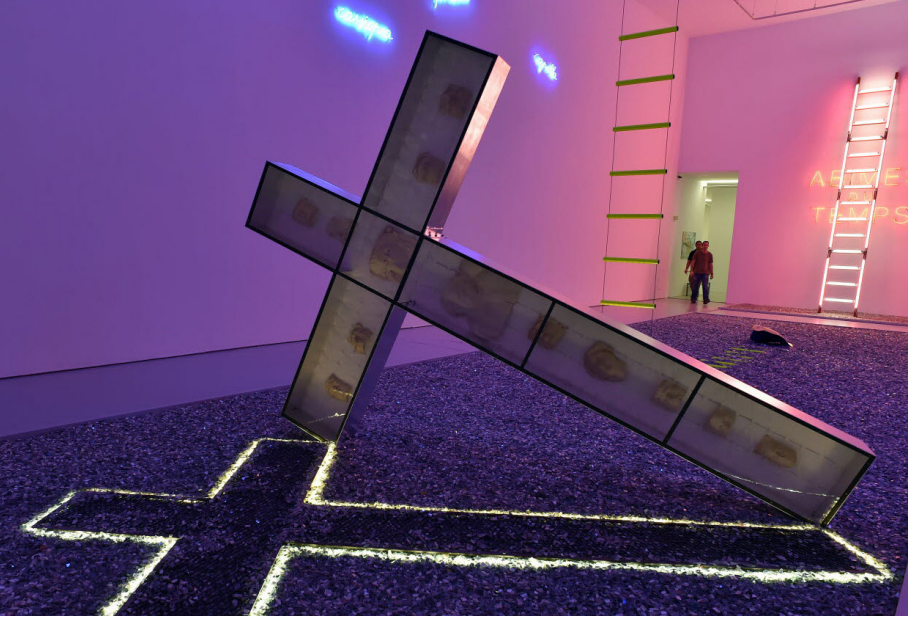
ROBERT SMITHSON

Déplacements de miroir au Yucatan,
impressions couleur, 61 x 61 cm, 1969

Spiral Jetty, land art, 1970







ANNE ET PATRICK POIRIER

Domus Aurea, installation, 1975-1978

Dépôt de la mémoire et l'oubli, installation, 1989



ANSELM KIEFER

The Fertile Crescent, techniques mixtes, 762x330x7cm, 2009



CYPRIEN GAILLARD

La Grande allée du Château de Oiron, béton concassé recyclé,
bois, plastiques, verre, 2008

La seconde guerre mondiale est de nouveau l'élément déclencheur et des cinéastes tel que Rossellini et les vestiges de Pompéi dans *Viaggio in Italia* (1954) ou *Allemagne année zéro* montrant Berlin décimée (1948), se permettent de ne plus relayer la ruine seulement en tant que décor car ce n'en est plus un. Le présent devient le protagoniste et celui-ci tient à peine debout. Resnais, Marker, Pollet, Antonioni, Wenders, Tarkovski à travers les ruines, les friches, les espaces abandonnés, les vides, les fragments. Les exemples sont nombreux mais sont tous soumis à la nécessité de traduire ce qui entoure.

Le cinéma pourrait avoir les mêmes buts que ces décombres car c'est finalement une image d'un état immobile du temps. *Allemagne année zéro* pourrait être rapprochée du travail d'Anselm Kiefer, inscrire et rendre compte des atrocités de la réalité historique. Cependant si ce cinéma utilise désormais son histoire passée et son présent, il y a aussi celui qui imagine et invente une ruine anticipée.

La science-fiction, comme son nom composé le suggère, fait récit de fictions impliquant les avancées techniques et scientifiques de notre progrès dans un futur plus ou moins lointain. Univers parallèle, voyage dans le temps, robots, clones, c'est un univers vitrine de fabulations. Représentant avec exagération des perspectives de villes aux hauteurs infinies, des architectures à la limite de l'imaginable, l'utopie contenue dans ces propositions n'est que partielle.

Cet imaginaire créé aussi des décors anxigènes aux énormes densités démographiques contenues dans des basses villes saturées de publicités où les bâtiments qui ne sont pas encore tombés résistent au milieu de la pollution et pauvreté qui règne.

Si la science-fiction émet cette distanciation en nous amenant dans des univers inhabituels, elle repose tout de même sur une fiction spéculative que nous pourrions représenter par la question : que se passe-t-il si ?

L'organisation des sociétés représentées ou symboles de nos civilisations malgré cette rupture peuvent être décelés, la question nous est

donc parfois posée.

Et si, en effet, une pandémie mondiale décimait la majorité de la population, que la nature et les animaux reprenaient leurs droits à la surface de la terre nous laissant nous réfugier dans un monde souterrain dirigé par des scientifiques de manière totalitaire ? (*L'armée des douze singes*, Terry Gilliam, 1995).

Comme un almanach non daté, *Metropolis* de Fritz Lang en 1927, s'inscrit, en avance, pleinement dans ce désir de représenter une dystopie fictive avec l'hypothèse d'une catastrophe due à l'essor de nos techniques. Le cinéma de science-fiction devient pourtant un genre considéré plus sérieusement et rencontre son public en 1968 avec *2001 Odyssée de l'Espace* de Kubrick. La fin des années 70 voit l'augmentation de productions de blockbusters à gros budgets et une popularité augmentant notamment grâce à la saga *Star Wars* de George Lucas.

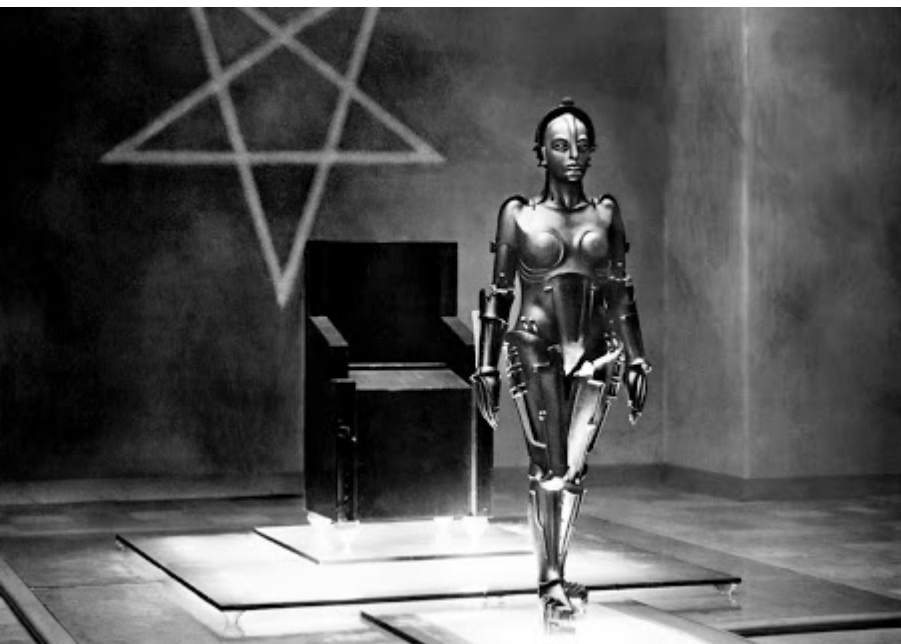
Nos plus belles capitales, synonymes de modernité et de développement sont les cibles privilégiées de ces fantasmes de catastrophe. Los Angeles, New York, Paris, Londres, Berlin sont le miroir des maux que la science-fiction à travers ces contes utopiques critique.

New York 1997 (1981) de Carpenter dépeint un Los Angeles en crise, conte satirique, la ville est sous le joug d'extra-terrestres, représentant les capitalistes, pouvant être découvert à l'aide de lunettes de soleil. De plus ces dernières permettent d'éclairer le consumérisme lorsque les affiches publicitaires se révèlent être des messages de propagande subliminale. Dans un autre exemple, *Brazil* (1985) de Terry Gilliam pouvant très nettement être rapprochée de *1984* d'Orwell, nous fait prendre part à un cauchemar paranoïaque où règne la bureaucratie, et où, l'individu surveillé n'existe qu'au travers du profit collectif.

Une société déshumanisée, une urbanisation devenant étouffante, une technologie appréhendée deviennent moteurs de ces dystopies où le résultat, fin du monde ou monde fantasque traduisent un temps incontrôlable et notre vanité.

Memento Mori (*souviens-toi que tu vas mourir*), dirait le christianisme.

Aujourd'hui encore que ce soit dans la dernière strate du rêve d'*Inception* (2010), *Cloverfield* (2008) ou le dernier *Blade Runner 2049* (2017), la destruction et les vestiges antiques pareil à une cité d'Angkor contemporaine travestissent la perception de nos sociétés en ruines urbaines anticipées.



ALBERTO ROSSELINI
Allemagne année zero, 1948

FRITZ LANG
Metropolis, 1927

1997.

New York City
is a walled maximum security prison.
Breaking out is impossible.
Breaking in is insane.



CARPENTER'S

ESCAPE FROM NEW YORK

JOHN CARPENTER'S "ESCAPE FROM NEW YORK"
A DEBRA HILL PRODUCTION
Starring **KURT RUSSELL**
LEE VAN CLEEF, ERNEST BORGNINE, DONALD PLEASANCE, ISAAC HAYES, HARRY DEAN STANTON as Bear
and **ADRIENNE BARBEAU** as Maggie
Director of Photography: **DEAN CUNDEY** Producer: **JOE ALVES**
Produced by **LARRY FRANCO & DEBRA HILL**
Written by **JOHN CARPENTER & NICK CASTLE** Presented by INTERNATIONAL FILM INVESTORS
Directed by **JOHN CARPENTER** AVOID EMBASSY PHOTO UNITS

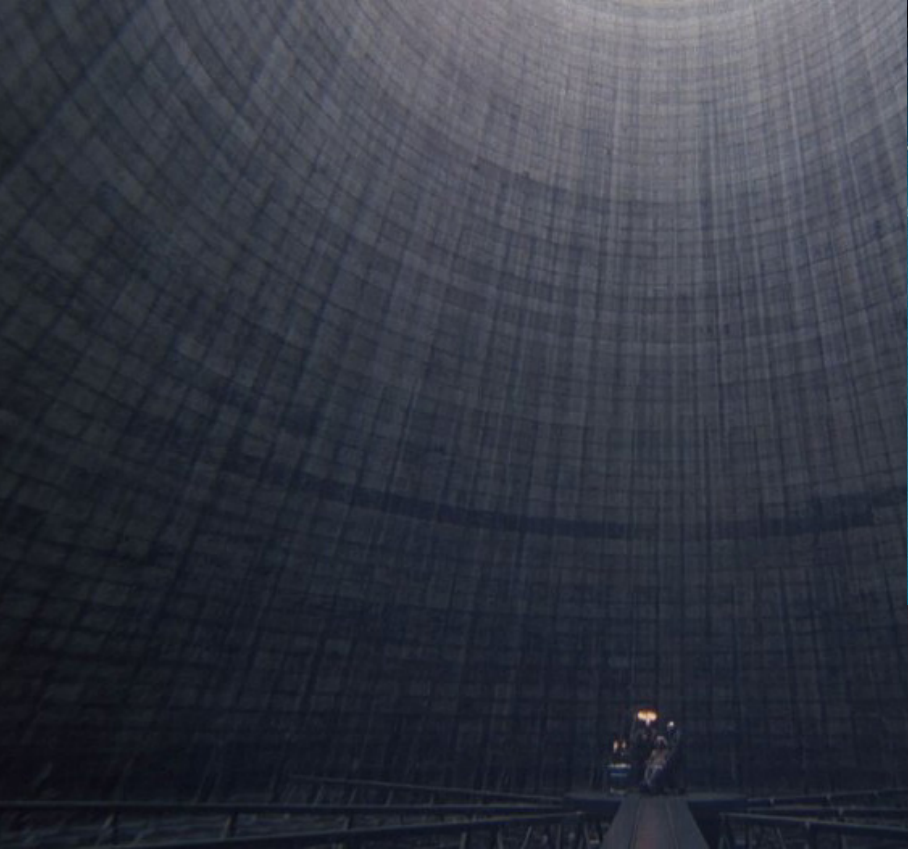
MPAA R

RESTRICTED
Under 17 requires accompaniment
by an adult

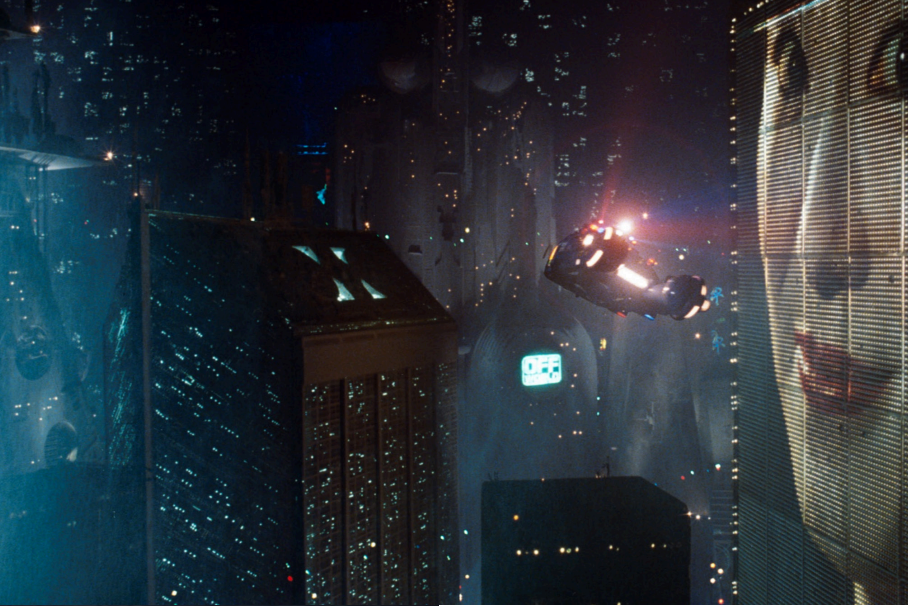


JOHN CARPENTER
New York 1997, 1981

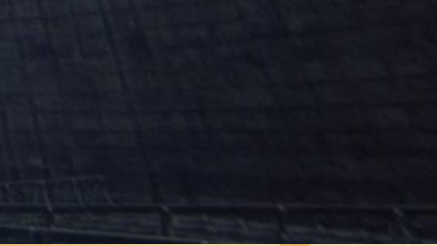
TERRY GILLIAM
L'Armée des 12 singes, 1996



TERRY GILLIAM
Brazil, 1985



RIDLEY SCOTT
Blade Runner, 1982



DENIS VILLENEUVE
Blade Runner 2049, 2017

UNE MÉMOIRE PHYSIQUE

**LES LÉGENDES DURENT PLUS LONGTEMPS
QUE LES CERTITUDES**

Sur le sol, un oiseau ayant cessé de voler. Le promeneur pose son index sur sa paupière car il ne sait cligner de l'œil et presse le bouton pour imprimer la lumière dans son appareil photo. Bien qu'il s'y soit exercé, il semble que toute tentative soit vaine. Un jour, une de ses amies lui a suggéré, d'au contraire, laisser cet œil ouvert et de faire confiance à l'autre qui pourrait parfaitement se concentrer seul. Cependant, il est certain que toute personne photographiant doit percevoir par le viseur de l'appareil et que cet œil ouvert est un gêneur. Parfois, un signe que, figer des instants n'est pas un rôle qu'il doit tenir. Quelquefois, même s'il devient absurde de continuer de prétendre qu'il pourra un jour y parvenir, il se place devant son miroir et observe un de ses yeux, en espérant ne le voir que d'un seul.

Telle Atlas portant la lourde voute céleste, sa bouche pousse ses pommettes, pouvant potentiellement cacher sa vue. Après quelques minutes de rictus, il se trouve ridicule et abandonne.

La tâche devenue insoluble, il se demande si celle-ci n'est pas mère d'une raison qui le dépasserait. Cet œil, qui ne veut regarder seul, a-t-il peur de laisser l'autre ? Ou cet autre, jaloux, ne laisse-t-il pas son binôme s'ouvrir sans lui, craignant de manquer un instant ?

Généralement c'est l'œil gauche sur lequel il appose ce cache. La main gauche est alors interdite à toute autre opération lorsqu'il photographie. Avant, il possédait un argentique et sa main droite devait alors se charger de chaque opération. Modifier la bague du diaphragme, régler la mise au point, rectifier la vitesse pour ensuite revenir sur cette mise au point. Le temps allant, le sujet d'intérêt en mouvement se déplace, est déjà trop loin, et n'est plus dans le cadre souhaité.

Ne voulant renoncer, il entama la recherche d'images stables voir immobiles. Généralement ces choses sont dans une attente. La cigarette sur un rebord en pierre que la dame du magasin de prêt à porter a déposé lorsqu'un client demanda son aide. La chaise abandonnée avec des cartons près de la poubelle en métal. Cet oiseau installé sous un banc, blessé ou trop fatigué de son vol.

Finalement, cette pratique débutée comme un effort pour pallier à une incapacité, lui voua de ne plus être intéressé par ce qui était trop vivant. Il préfère désormais ce qui a l'air d'avoir du temps, peut-être trop.

Ce soir, il fait un peu froid, nous sommes en novembre ou en février. Il ne souvient plus car il a très mauvaise mémoire et il n'est jamais très ponctuel. Elle est tombée avant qu'il la remarque, mais, ces restes de pluie s'écoulent lentement des caniveaux et des gouttières. Personne ne sait où elle va.

Il a remarqué, en plus de ses paupières indociles et outre les mois de l'année, que cette mémoire lui faisait défaut. Lorsqu'il veut se rappeler du film vu la veille, il pense au petit déjeuner qu'il a pris deux ans auparavant et quand on lui demande la date du baptême de Clovis, il se remémore la voiture grise avec le phare arrière cassé. Depuis peu ce sont des échos qui lui répondent. Ce matin, il sollicita sa mémoire pour savoir s'il avait arrosé ses plantes, il entendit la voix de Jeanne Moreau et pour l'heure de son train celle de Soljenitsyne.

Il veut désormais se souvenir de tout et cela passera par les souvenirs physiques, ceux que lui donne son nouveau Polaroid. Il ne veut plus rien laisser au temporaire et saisit tout ce qui appelle son œil. Il entreprend de palier ce que sa mémoire ne voudra prendre en inventoriant chaque détail. Il ne sait ce dont il aura besoin ou ce qu'il voudra ramener mais s'assure qu'il peut battre ce réceptacle de moments. Une tour, construite et formée par ses photos empilées. D'ailleurs, même si ces survivances répondaient à ses appels lorsqu'il les sollicite, il ne peut plus supporter que cette mémoire choisisse pour lui ce qu'il faut jeter ou chérir. Ce sont des galeries dont il n'a pas le plan. Plus il y songe, et plus son obédience envers elle devient une torture. Il se voit assis devant un téléviseur, quelqu'un d'autre possède la télécommande. Les images défilent sans aucune suite logique, changent et se mêlent. Il aperçoit Jeanne Moreau avec ses bottes décathlon du dimanche, il crie. En trombe, il se relève, saisit son Polaroid et nous ramène donc à cette promenade de fin de pluie.

Il supporte mal l'odeur du goudron humide. Toutes ces personnes croisées, sont-elles aussi sorties après la pluie ou ont-elles attendu sa fin ? Aujourd'hui il est arrivé trop tard mais il est fasciné par les passants qui sortent leur parapluie aux premières gouttes tombées. Puis, aussitôt celle-ci terminée, ces parapluies sont soigneusement rangés comme s'il n'était rien advenu. La lumière parfaitement homogène annonçant la nuit, travestit les architectures les plus hautes en collages, comme des formes découpées formant un décor de papier. Tout s'éteindra bientôt et les lumières artificielles prendront le relais sur la lune qui, en cette saison, n'a l'air d'éclairer que pour être vue. Paraissant san-

gloter, des gouttes, légères, tombent du haut de l'éclairage publique encore éteint. Il passe, et, du pied gauche, s'éclabousse de ses sanglots.

Avec ce froid de décembre ou de février, la plupart des promeneurs cachent leurs mains dans leurs poches, d'autres ont des gants et ceux qui n'ont, ni l'un ni l'autre, ont les mains rouges. Il est difficile pour le photographe de ne pas émettre quelques tremblements lors de la capture de l'image.

Il s'arrête et observe. En face de lui, des murs composés de fenêtres, certaines ouvertes gesticulent au gré des mouvements d'air. Des balcons plus ou moins âpretés et des portes pour entrer ou sortir. Ces fenêtres, aimées du soleil, renvoient ses éclats de lumière sur le sol de pierre de la rue piétonne. Éclairé, il regarde le petit bout d'herbe qui a poussé on ne sait comment entre deux pavés ternes. Une feuille de papier, blessée par les pas des marcheurs, se traîne lentement contre le sol et, poussée par un vent fragile et indécis, effleure l'herbe. Son voyage se termine dans une flaque d'eau de pluie qui s'étant allée, laisse une sorte de test de Rorschach humide. En suivant le mouvement que semble lui indiquer la force des choses, il actionne son Polaroid, n'attend pas que l'image se découvre sur le papier et recommence, en chaîne. Il entrepose ces instants déjà passés dans le fond de ses poches, il a spécialement acheté un imperméable aux multiples contenants pour stocker ces bijoux de mémoire. Il continue sa marche et cette infatigable capture.

Ces photos lui servent de traces sensibles dont l'aboutissement sera leur visionnage pour imprimer autoritairement ces

images dans sa mémoire. Elles s'amassent, et au-delà d'un travail de collection, il faut sans cesse y retourner. Les regarder encore et encore pour que ces traces deviennent indélébiles et que les galeries sans plans deviennent une maison connue et reconnue. Toujours plus nombreuses, il doit donc continuer ce travail en dehors de chez lui. À chaque moment où du temps lui est accordé, il ouvre ses poches et les observe une à une. Même s'il ne se souvient déjà plus de leur provenance, elles sont là et, comme un sourire à l'être aimé, il les regarde et se réjouit de posséder avec lui tous ses instants.

Il ne le sait pas et de toute façon ne s'en souviendrait plus, mais, ce manteau acheté au hasard dans un vide grenier s'est fait dévorer les poches par des souris. Comme un mouvement de balayage naturel, les nouvelles photos, fraîchement entreposées dans ces contenants vétustes, acculent alors les plus anciennes et les font chuter au-delà des déchirures.

Sur la pierre que les rayons de lumière ne parviennent pas à réchauffer, certaines n'avaient pas fini de se découvrir sur le papier. Elles naissent alors dans un environnement qui ne leur accordera qu'une survie. Finalement, ce corps donné permet seulement de perdre ces instants de nouveau. Elles gisent, elles-mêmes perdues.

Une femme qui emprunte régulièrement ce chemin, Juliette, aperçoit ces photographies quelques minutes après leur chute. Elle s'arrête au dessus de la première, s'accroupit et la saisit. Dans cet intervalle entre le plongeon contre le sol de granit et ses retrouvailles avec une paume différente, l'image quelque

peu rongée par l'humidité, ne laisse transparaître désormais que des formes, des éclaboussures de couleurs.

Juliette est douée d'une imagination qui se manifeste avec profusion, elle lui permet de former, dans cette salle de création personnelle, les plus beaux décors. Même la réalité ne risquerait pas à s'y comparer. Elle invente des couleurs qui n'ont pas de semblables, des formes en quatre dimensions et un niveau de détails que même la macrophotographie la plus performante ne pourrait atteindre. Elle use de son propre langage des choses dans cet antre et lorsqu'elle conte, n'a pas besoin d'écrits pour bâtir des histoires.

Cette imagination miraculeuse lui permet de supporter parfois l'insupportable. Elle ne travestit pas la réalité pour la cacher mais pour que le chemin qui la traverse soit plus agréable.

Elle aime ces images car quelque chose lui échappe. Elles ne traduisent aucune histoire nette et indélébile. Elle trouve la photo, tremblante, du bâtiment aux portes, fenêtres et balcons, et la regarde.

La fenêtre, éblouie, se perd dans la luminosité des rayons que le soleil lui adresse. Comme un miroir, et pour signifier son amour partagé, elle lui en renvoie, plus vifs et puissants. Ce sont des éclairs tranchants qui l'ont transpercée et qu'elle lui accorde de nouveau. Il les reçoit et au-delà de savoir qu'il est l'être aimé, c'est aussi à ce moment que le soleil réalise qu'il est certain d'aimer la paroi de verre. Il se dit qu'il est impossible d'aimer un néant qui aspire tout sans ne jamais rien donner en retour. Il

est certain car elle lui renvoie des morceaux de lui et ses éclats baigne la fenêtre dans une luminosité étincelante. Il est elle, et ce qu'il voit est lui. Plongé dans leur lumière, chacun ne regarde que l'autre et ne pourra plus jamais regarder ailleurs. Alors, autour, tout s'assombrit, et c'est pour cela que ce soir la nuit tombe plus tôt car le soleil, désormais amant, est parti.

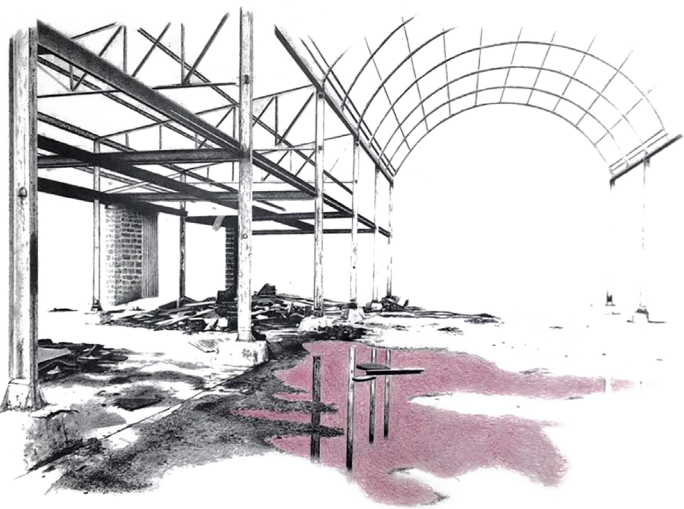
Juliette continuant sa route, attrape et emporte une à une ces pièces pour les faire jouer et prendre part à son échiquier imaginaire. Elles s'imbriquent, se rencontrent, et même si la véracité a depuis longtemps tourné le dos, elle les habille de mythes et de fables pour que leur survivance ne soit plus seulement celle d'un abandon, et car les légendes durent plus longtemps que les certitudes.

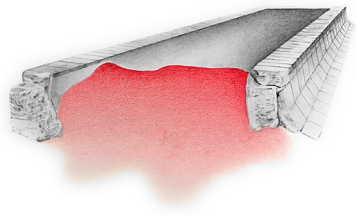
Les images ne sont qu'une représentation d'un instant, un moment qui, même à la seconde prise, n'est déjà plus. Cependant, ce ne sont plus uniquement des restes pour témoigner d'un perdu et n'ont plus besoin d'exister pour être des preuves reliées à un passé dont plus personne ne possède la trace. Si ces images n'ont plus de référents ineffaçables pour les porteurs, elles peuvent donc être tout. Ce sont des contenants car désormais dans les antres de l'image cela vit et dans leur vide c'est plein.

D'ailleurs, ces photographies, depuis leur chute, n'appartiennent plus à personne et Juliette le sait. Elle les a seulement aidées à comprendre qu'une existence ne pouvait se vivre dans une rémanence du passé. Pour renaître il faut briser les chaînes

qui nous ont attachées à la terre, ces chaînes rouillées sont une mémoire en lambeaux. Elle les disperse une à une pour que quelqu'un les trouve à nouveau. Qu'un autre raconte des histoires à l'image et à lui-même, ou pour qu'elles attendent et qu'elles observent à leur tour.

Juliette possède aussi une multitude de photographies prises depuis son plus jeune âge ou encore jusqu'à hier. Cependant, elle sait que l'on ne peut marcher avec si l'on désire regarder autour et pouvoir en prendre d'autres. Alors, parfois, dans des moments de repos et de quiétude, elle les regarde seule et elle a l'impression que ses photographies la regardent à leur tour.





*Crayons sur papier, 65x50cm
110x75cm*

ARCHEOLOGIE, PASSÉ PERDU ET MÉMOIRE

Lorsque nous parlons de ruine, du moins de ruines antiques, il convient d'évoquer l'archéologie dans les premières lignes. En ravivant le caché, l'archéologie met à jour et reconnaît ce qui, enfouis par le temps, a survécu. Ce qui a subsisté et que nous devons aller chercher.

Il s'agit d'un travail de collection et d'assemblage de nos vestiges. Si longtemps elle fut utilisée dans le but de décrire et de dater, elle essaye aussi de nos jours de restituer et d'imaginer nos vécus antérieurs.

Archéologie, du grec *archaiologia*, est composé d'*archaios* désignant l'ancien et le daté, celui-ci venant à son tour d'*arkhê* et de *lôgos*, la parole, le discours et la science.

De ces qualificatifs, l'archéologie est donc une conversation du passé. Comme si celui-ci avait laissé les indices d'une chasse au trésor dont la récompense serait de découvrir ce que nous fûmes. Si l'histoire raconte et décrit ce qui s'est déroulé, l'archéologie comme une scénographie, image et montre de quoi cette histoire était faite.

Depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, elle vise à étudier les créations de l'homme et ses techniques, et, parfois même s'il n'en reste rien, c'est une étude des traces laissées. Un chemin effacé par le temps que nous essayons de retrouver.

Cette discipline, comme nous l'avons dit plus haut, connaît un virage significatif entre 1592 et 1600. Même si les fouilles ne débutent qu'en 1748, il s'agit de la date de découverte de Pompeï lors de la construction du canal du Sarno dans la province de Salerne en Italie.

Discipline anthropologique, en exhumant, elle cherche à comprendre et tente d'appréhender un passé dont nous n'avons plus que des reliques éteintes et désincarnées.

Au-delà des deux extrémités de notre existence, se compose un monde incertain, que seul l'imaginaire peut tenter d'appréhender. Avec comme seul référent le présent dans lequel nous vivons et dont nous

pouvons être certains, nous tentons de reconstruire avec ce qu'il reste, pour trouver le chemin effectué pour parvenir jusqu'ici. Imaginons que nous sommes arrivés à un point donné sans réellement savoir comment, nous devons marcher dos à ce que nous cherchons car notre regard ne peut se tourner que vers le présent en train de vivre avec nous. Sous nos pieds, nous trouvons des indices, des rails effacés que nous dépoussiérons au fur et à mesure. Cependant ils sont nombreux et les trajectoires, multiples.

Ce temps, que nous essayons de remodeler avec les débris qui survivent, sera cependant toujours une ossature incomplète, car comme l'écrit Laurent Olivier dans *Le Sombre abîme du temps* « *il est passé et il est parti* », il n'y a pas de retour possible et nous n'avons que le rêve pour tenter de l'approcher.

«Nous ne pouvons pas retourner au passé, ni l'évoquer à partir de ce qu'il en reste. Dans le présent autour de nous il n'en demeure rien de directement reconnaissable, ce n'est qu'une carcasse vide où nous seuls savons que «cela a été». Ce qui reste est enfoui, à l'état de loques et d'épaves, sous la surface de la conscience, dans les profondeurs du rêve ou dans l'épaisseur du sol. Il n'y a rien d'autre, de sorte que le rêve devient pour nous la seule expérience du passé - sa véritable survivance en temps réel - dans la mesure où le passé subsiste, à l'état de ruine enfouie. Ce n'est qu'avec ces débris souillés ou desséchés, scellés dans les ruines englouties du passé, que nous pouvons conserver un contact avec notre passé disparu. Mais cette identité « originelle » du passé est perdue, ou plutôt elle n'existe plus qu'ensevlie et défaite.»

Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*

CELUI QUI CREUSE EST SEMBLABLE À CELUI QUI SE REMÉMORE

L'archéologie exhume cette mémoire physique à travers les fouilles, elle fait renaître les fragments et les sort de leur sommeil. Cependant, en les portant une deuxième fois aux côtés des vivants, cette ruine est alors de nouveau soumise au temps, celui même qui l'a dissimulée. On rappelle ces souvenirs pour qu'ils se désagrègent avec nous. Ces reliques sont l'essence même de cette dégradation spontanée et inaltérable des choses sur laquelle nous n'avons aucun contrôle.

Pour se souvenir, il faut aller chercher au plus profond, creuser et déterrer chaque fragment.

Alors, celui qui gratte et qui s'efforce de trouver, est semblable à celui qui tente de se souvenir. L'archéologie est introspection.

Freud fait une corrélation entre ces vestiges et l'objet psychique inconscient, sujets à une tentative de recollection. Citant Jensen dans *Gradiva* : « *Il n'y a pas de meilleure analogie du refoulement que l'idée d'exhumation d'une joie d'enfance ensevelie* ».

Freud poursuit :

« L'ensevelissement de Pompéi, cette disparition avec conservation du passé, fournit une analogie frappante avec le refoulement ».

Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*

Ces débris sont autant des reliques physiques que des souvenirs perdus, jetés inconsciemment. Cette histoire refoulée du passé se terre tout en continuant sa disparition lente, car ce cocon qui garde, détruit dans un même mouvement. Tout comme un patient qui tente de se remémorer pour pointer du doigt la névrose enfouie, nous ramassons

les miettes pour reconstruire l'édifice éclipsé.

C'est une mémoire perdue, et, toujours Laurent Olivier dans *Le sombre abîme du temps*, raconte et émet un parallèle avec une histoire personnelle.

Il se réfère à une boîte, dans laquelle chaque membre de sa famille a déposé un objet, et cet écrin est donné à chaque génération quand la précédente n'est plus. Bagues, lunettes, colliers, chacune de ces possessions est précieusement léguée comme outil physique pour rappeler une mémoire que l'on ne veut perdre. Comme des totems, ces objets sont ce qu'il reste d'une histoire terminée. Ces fragments, privés de réalité n'appartiennent plus, ne vivent plus avec leur propriétaire mais sont garant du souvenir de celui-ci.

Cet assemblage n'est pas différent de la pratique archéologique, nous tirons de la terre ce que l'on ne veut pas céder à l'oubli. Car cette archéologie ne recrée pas ce passé perdu mais s'occupe matériellement du souvenir, il était là avant et il est parti. Nous ramenons seulement ces bribes d'un moment qui fut, dans notre conception de l'histoire et dans notre conscience du temps écoulé. Ses enfants, et les enfants de ses enfants, apporteront encore des objets, les poseront sur les anciens. C'est le temps à l'œuvre, il ne s'agit que d'événements advenants, se succédants, et, laissant, les uns après les autres, des traces qui s'empilent.

Cette mémoire est une suite de salles où sont rangées des instants, au même titre que le sol sur lequel travaille l'archéologue.

« Celui qui tente d'approcher son passé doit se comporter comme un homme qui fouille, un archéologue. Il ne doit pas craindre de revenir sans cesse et toujours aux mêmes choses, de les disperser comme on disperse la terre, de les retourner comme on retourne la terre. »

Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*

L'archéologue déterre les pièces d'un puzzle qui survivent dans un temps qui n'est pas le leur et les assemble. L'homme qui se remémore cherche un moment vécu, et par l'ouverture de ces portes, retrouve ce qu'il avait laissé, et d'autres, mêlés. Parfois, ces pièces ne sont plus les mêmes que lorsqu'il les avait quittées. Il réimagine incomplètement ou différemment car c'était il y a trop longtemps, et rappeler une réalité exacte n'est plus possible.

En retrouvant ces mémoires psychiques ou physiques, nous tentons de ramener ce temps qui n'est plus. Ce sont des trésors dont la brillance n'est plus totalement perceptible, ils sont recouverts d'une poussière que nous ne pouvons enlever.

L'oubli qui a travaillé et rongé ces restes, émet une distance, cachant partiellement cette reconnaissance exacte. Cependant nous gardons nos yeux ouverts, nous voulons nous retourner et attraper ce que nous avons laissé, abandonné, pour pouvoir continuer de les aimer ou de les aimer à nouveau.

De leurs images, une nostalgie émane comme une vapeur brûlante, car rien ne pourra nous y ramener, l'impression du temps passé assène. Néanmoins, ces restes sont toujours là, avec nous, cachés dans les salles de l'esprit ou dans la terre qu'il faut gratter.

Ce sont des compagnies qui partiellement réinventées, ou dont il manque des morceaux, restent, avec et pour nous. Quand ces morceaux émergent, même si leur lecture est difficile, nous les accueillons car ils surgissent pour pouvoir mieux éclairer ce qui arrive.

Nos ruines contemporaines n'ont pas eu le temps de s'enterrer. Nous les croisons au détour de chemins, entremêlées à ce qui est, et se construit. Le temps n'a pas eu un délai assez conséquent pour nous faire oublier et pour s'attaquer complètement à ces édifices.

Pourtant, elles n'en restent pas moins des souvenirs mais ceux-ci sont trop proches. Il demeure encore cette différence de perception entre nos vestiges antiques, et ces ruines contemporaines. Ce qui se trouve dans notre environnement vit avec nous, et est donc nôtre.

La ruine désigne ce qu'il reste, mais de ces ruines contemporaines, donc pas encore érigées comme vestiges anciens comme nous l'avons expliqué précédemment, qu'en demeure-t-il ?

Si la définition littérale parle de débris, quand considère-t-on qu'une ruine est ruine, et non cassée, ou usée ?

Ce qualificatif varie pour chacun mais Emmanuel Hocquard, dans *Ruines à rebours*, émet un commentaire quant à ce basculement.

« Ce qui fait ruine, c'est moins l'état de délabrement, de dégradation ou de destruction d'un bâtiment que la tombée de ce qui, auparavant, servait à séparer ou à faire communiquer, sur une infinité de modes, des dedans ou des dehors. ».

Emmanuel Hocquard, *Ruines à rebours*

Cette différence tiendrait alors à l'abolition de ce qui créait une distinction entre intérieur et extérieur. De cette architecture que nous apercevons au détour d'une ballade, les portes ont disparues, les fenêtres sont brisées et les murs ont perdu certains morceaux lorsqu'ils ne sont pas totalement écroulés.

« Ces murs qui protègent quoi, ou qui, de quoi ? Faits de plaques en ciments ou de parpaings, dressés et badigeonnés à la hâte, ne servent à rien d'autre qu'à délimiter deux dehors : la rue et le terrain transformé en parcelle promise à la construction d'un futur et hypothétique dedans. Il faut donc parler des murs puisque l'on dit couramment d'un bâtiment en ruine qu'il n'en subsiste que les murs. Il convient, bien sûr, de faire des distinctions. Il y a les murs symboliques (le templum antique, simple sillon creusé à la surface du sol ou espace inaugural défini par geste dans le ciel). Les murs-pourrire des cabanes que construisent les enfants. Les murs des prisons qui empêchent de sortir. Les murs des prisons qui empêchent de rentrer. Les murs intérieurs qui séparent les pièces. Le mur de Berlin, le mur du son etc. Et dans les murs, il y a les portes qui, fermées, sont des métonymies de murs. »

Emmanuel Hocquard, *Ruines à rebours*

LA MÉMOIRE RUINE FILMÉE

Certaines œuvres cinématographique, de manière plus sensorielle que les films cités précédemment ont aussi abordé cette mémoire à travers les ruines.

Jean-Daniel Pollet, cinéaste français, produit un cinéma littéraire, une ambition de filmer les mots où le texte et la voix qui le déclame, conduisent tout autant l'œuvre que les images. Si nous prenons par exemple *Méditerranée* dont le texte fut écrit par Philippe Sollers, il use bien souvent dans son travail de répétitions. Ces retours sont comme un voyage dans l'inconscient où des images et des sons se présentent, s'en vont et reviennent. Étant emporté vers une destination inconnue, il n'y a pas de réponse à cette route car il n'y a pas de question. Nous assistons à l'assemblage de choses vues et entendues à travers un travail de montage et il faut continuer de se laisser porter. Ces paroles brèves ordonnent et coupent, ce sont elles qui donnent la marche, et comme pour ne pas se laisser reconnaître, elles annulent et détruisent toute similitude que nous pourrions tenter d'émettre avec les images présentées. Sans possibilité de rapprochement objectif dont le cinéma use généralement avec des phénomènes mécaniques où le texte et l'image sont des miroirs, la perception subjective est forcée. Gilles Deleuze parle de disjonction visuelle. En essayant d'assimiler ces mots et ces images qui ne présentent aucune connivence, il se crée une troisième ligne de lecture. Il n'existe plus un seul sens mais une multiplicité. Nous vagabondons dans les salles de notre psyché. Sans être dans une recherche et n'étant pas totalement là par hasard, des chimères se forment et se mêlent.

Bassae de 1964, une œuvre de neuf minutes de Pollet, nous présente une ruine isolée dans les montagnes du Péloponnèse. Le texte d'Alexandre Astruc en voix off nous déclame une poésie sur la ruine et le temps. (p.108-109)

Nous déambulons lentement à l'intérieur et à l'extérieur de cet édifice qui semble endormi. Les colonnes de pierres sont filmées en des travellings circulaires. Les couloirs s'avancent lentement. Parcourant les dalles, scrutant les colonnes, nous faisons le tour comme un visiteur ébahi.

Une pierre, face à nous, se dresse. C'est une confrontation presque silencieuse. Il semble que c'est elle qui fredonne ce son aigu, ce cri, qui siffle la musique. Elle apparaît et, timidement, ou dans un désir de contempler le plus longtemps possible, nous nous approchons délicatement de la colonne, plus haute que nous. Elle paraît être le centre de tout, comme si ce tout avait été construit autour d'elle. Le paysage lui-même la regarde. Les touches les plus basses du piano résonnent comme pour débiter une marche lente de méditation dans l'ossature. Il y a elle de près, cette colonne, puis son tout de loin au rythme des notes.

Circulairement nous l'observons, nous regardons ses fissures comme des rides, un objet si proche mais que l'on n'oserait toucher. La voix débute, il ne s'agit pas d'un simple texte lu mais d'un poème envers la chose vue. Ce n'est pas un commentaire mais un compagnon, il l'habille et la révèle, comme une ode.

Nous déambulons et si tout semble monotone, il s'en échappe un souffle du Sublime, cette chose trop majestueuse pour nos yeux. Les bruits de l'environnement ne sauraient troubler le repos de la pierre. Tout paraît arrêté mais ces sons et les nuages en mouvement nous rappellent au temps. Nous traversons une allée de pierres brisées et pour une fois nous regardons le sol en marchant.

De loin et de près nous cherchons tous les angles d'où voir ce que l'on ne saurait jamais trop apprécier. C'est une mémoire solide dont il semble que nous ne saisissons jamais l'entièreté. La brume vient et commence l'effacement. Comme un geste inconscient, l'eau sur le sable et l'oubli sur la mémoire.

En 1976, *Son nom de Venise dans Calcutta Désert* de Marguerite Duras nous présente aussi cette contemplation errante de ce qui reste. Duras revient sur les lieux d'*India Song*, film de 1975 qui est le souvenir de l'histoire d'une femme disparue. C'est alors, dans *Son Nom de Venise*, la troisième fois que nous revenons à cette ambassade de France de Calcutta. Tourné au Palais Rothschild à Boulogne, nous retournons dans les lieux de l'histoire que la poussière a recouverts. Si Anne-Marie Stretter est morte une fois pour que l'on puisse raconter, c'est aujourd'hui ce lieu qui symbolise cette disparition, un lieu vide et détruit, emplí de cette histoire morte.

Cependant, si tout s'est figé en une ruine abandonnée et qu'il ne reste pratiquement plus rien de ce qui fut, la bande sonore d'*India Song* demeure et ses échos semblent traverser le temps. C'est elle, cette mémoire, la voix de ce qui s'est arrêté. Les murs semblent hurler et le lieu pleure ses souvenirs. Tout est mort, sauf lui.

Comme *Bassae*, nous déambulons dans ces édifices de l'inconscient, dans ce qui a été et que les images et les mots tentent de faire survivre.

Si *India Song* nous parlait déjà de ce temps et de ce que nous choisissons de placer dans notre mémoire, ici nous la visitons, nous contemplons ce qu'il en reste. Un dernier regard sur les souvenirs avant de définitivement les quitter.



JEAN DANIEL POLLET

Bassae, 1964

MARGUERITE DURAS

Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976



Ce minéral, dressé ou couché, à quel ordre appartient-il ? À quel désordre ? Cela n'a pas de nom précis dans aucune langue, pas d'histoire propre, c'est nulle part. Cela pourrait être n'importe quand. Même sous ce ciel, dont tout juste une vague teinture d'encre violette essaie de nous convaincre qu'il est méditerranéen. Mais c'est en vain que cherche, que je m'éloigne, que je m'approche. Que je multiplie les points de vue pour essayer de dévoiler le visage du dieu caché au nom duquel s'est échafaudé un jour ce charnier.

Et ne parlons pas de ruine, n'incriminons pas le temps, comme si ces pierres avaient été vaincues par les années.

Ces arbres pétrifiés, comment ne pas voir qu'ils n'ont mimé la forme classique d'un temple que l'espace d'un bâillement.

Ceux qui l'ont construit ne lui ont donné cet aspect que par une sorte d'acquis de conscience, bien convaincus au fond d'eux-mêmes qu'à peine entassés les uns sur les autres, à peine plantés en allées rectilignes le long du cordeau, ces morceaux de matière informe arrachés à la matière iraient reprendre tout doucement comme les mâts d'un grand vaisseau fantôme leur lente dérivation à travers le règne minéral qui pas un instant n'avait cessé d'être le leur.

Tout retournera donc à la boue, à la cendre. Rien ne peut défier le temps. Comment oserait-on ?

Le dieu cruel et vain dont il s'agit ce soir de se concilier les bonnes grâces dans cette vallée aux arbres rabougris, en alignant systématiquement les troncs fossilisés par avance, n'a que faire de demeure et d'offrandes. Il n'a besoin de rien. Ni de prière, ni de culte. À peine d'hécatombe. Encore n'est-il pas sûr que les plaintes des victimes consentantes et leur sang fumant sur l'autel, les lourdes vapeurs qui s'appesantissent sur ces collines en emportent bien vers lui le parfum et les cris.

C'est le vieux dieu Temps, avec sa barbe de fleuve. Le dieu du temps où il n'y avait pas encore les hommes, pas même encore le temps. C'est pour lui qu'on a construit ce chaos, cette dévastation, ce tout-à-la-ferraille. Il y est à son aise. Il s'y sent bien. Hirsute, barbouillé de vase, il s'y est endormi à la création du monde, d'un lourd sommeil sans rêve, dans l'écume du rien, du pas encore, du à jamais qui est son limon.

Ne le réveillez pas. Il s'est assoupi. Il dormira ainsi jusqu'à la fin du monde. Il a pris possession de ce désert de pierre, et quand il le contemple à travers son sommeil, il a un grognement satisfait parce que plus rien autour de lui dans ce cimetière minéral, ne lui rappelle la possibilité même d'un accident en faveur de la vie humaine

·Nous sommes encore au premier jour, avant que tout ait commencé, dans ce jardin d'horreur que j'ai pourtant baptisé « temple », moi, une fois et pour toujours parce que je suis le Verbe, même si jusqu'à la marque de la main de l'homme s'est effacée sur la pierre, à jamais.

Texte d'Alexandre Astruc

Bassae, Jean-Daniel Pollet, 1964

Ces ruines sont une résistance dans le souffle de la destruction. Ce sont des morceaux physiques de mélancolie. Elles attendent, immobiles et sereines. Nous ne les avons pas connues à l'instant où elles se tenaient, droites, et fières. Ne les remarquons-nous seulement car elles tombent ? Les aimons-nous seulement car elles représentent cette mise en scène de la disparition ? Elles sont la matière des rêves, ces bribes plus totalement réelles qui reviennent, appelées par le hasard. C'est le langage du passé, déchu. Les chérissons-nous car ces morceaux désincarnés permettent justement de nous y plonger ?

Comment ne pas ressentir une certaine empathie envers ces édifices qui survivent seuls. Ceux encombrés par eux-mêmes, ceux qui appartiennent désormais à un temps qui n'est plus le leur, ceux abandonnés que personne ne viendra plus voir. Ce sont des corps décharnés dont on aperçoit l'ossature, une entière nudité qui n'est pas vraiment droite et pas encore totalement à terre. Personne ne prend la peine de venir les abattre et personne ne viendra fermer leurs paupières qui ne regardent peut-être plus d'avoir trop vu. Nous ne leur avons pas dit que c'était fini, nous les avons juste abandonnés là, mais la ruine comprend que tout passe et tout va, alors elle attend, toujours.

BIBLIOGRAPHIE

AUGÉ Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, 134p ; *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, 149p

BAUDELAIRE Charles, *Le Cygne, Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 2019, 411p.

EGAÑA Miguel, SCHEFER Olivier, *Esthétique des ruines : Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires, 2015, 156p.

HOCQUARD Emmanuel, *Ruines à rebours*, Bordeaux, Éd. de l'attente, 2010, 49p.

MAKARIUS Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, 256p.

OLIVIER Laurent, *Le Sombre Abîme du temps : Mémoire et archéologie*, Éd du Seuil, Paris 2008

POIRIER, Anne et Patrick, *Ruines sur Ruines*, [S.I.], Regard, 1994, [N.P]

SCOTT Diane, *Ruine : invention d'un objet critique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2019, 165p.

CRIQUI Jean-Pierre, *Robert Smithson : mémoire et entropie*, Dijon, les Presses du réel, 2018, 323p

TAGUIEFF Pierre-André, *Le sens du progrès*, Paris, Flammarion, 2004, 437p.

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard 1984, 487p.
L'Identité, Paris, Gallimard, 1997, 164p.

ARTICLE DE REVUE EN LIGNE

HABIB André, *Des ruines au cinéma : question(s) de temps*, Revue Post Scriptum, 2020, n°2

FILMOGRAPHIE

BEAUVAIS Frank, *Ne croyez surtout pas que je hurle*, 2019

CARPENTER John, *New York 1997*, 1981, *Invasion Los Angeles*, 1989

COCTEAU Jean, *Le Testament d'Orphée*, 1960

DURAS Marguerite, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976, *Les mains négatives*, 1979

GILLIAM Terry, *Brazil*, 1985, *L'armée des douzes singes*, 1995
GRIMAULT Paul, *Le Roi et l'Oiseau*, 1980
KUBRICK Stanley, *2001 Odyssée de l'Espace*, 1968
LANG Fritz, *Metropolis*, 1927
LUCAS George, *THX 1138*, 1971
MARKER Chris, *La Jetée*, 1962, *Le Joli Mai*, 1963, *Sans Soleil* 1983
NOLAN Christopher, *Memento*, 2000, *Inception*, 2010
POLLET Jean-Daniel, *Méditerranée*, 1963, *Bassae*, 1964
REGGIO Godfrey, *Koyaanisqatsi*, 1982
REEVES Matt, *Cloverfield*, 2008
RESNAIS Alain, *L'année Dernière à Marienbad*, 1961
ROSSELLINI Roberto, *Allemagne année zero*, 1949
TARKOVSKI Andreï, *Stalker* 1979, *Solaris*, 1974, *Nostalghia*, 1983
SCOTT Ridley, *Blade Runner*, 1982
VILLENEUVE Denis, *Blade Runner 2049*, 2017
VON TRIER Lars, *Melancholia*, 2011

MUSICOGRAPHIE

PINK FLOYD, *Echoes*, *Meddle*, 1971
GLASS Philip, *Koyaanisqatsi*, 1982
KILAR Wojciech, *La Bergère et le Ramoneur*, *Le Roi et l'Oiseau bande originale*, 1980
LEGRAND Michel, *Peau d'Âne bande originale*, 1970
SHRIEVE Michael, *Transfer Station Blue*, 1984
AIR, *Caramel Prisoner*, *10 000 Hz Legend*, 2001
VIVALDI, *L'Hiver*, *Les Quatres Saisons*, 1721

WEBOGRAPHIE

ASTRUC Alexandre, texte de *Bassae* : labrasserieoirediteur, Bassae, [En ligne], <https://www.labrasserieoirediteur.fr/index.php/tag/alexandre-astruc/>

BROCH Herman, *Création littéraire et connaissance*, SALMERON François, *Mesopotamia*, [En ligne], <https://www.paris-art.com/mesopotamia-2/>

CARTER Jimmy, citation, TAGUIEFF Pierre-André, *L'effacement de l'avenir*, [En ligne], http://www.livres-et-lectures.net/taguieff_avenir.htm?fbclid=IwAR3ij_0qMmIm300k-TuAyl2qK7FtLfe7znzn51CUDKhYmDanWrZVU141rySw

DIDEROT Denis, Salon de 1767, ENS Ecole Lettres et Sciences Humaines, La ruine, [En ligne], http://filiation.ens-lyon.fr/ruine/ruine_2.html#:~:text=Diderot%20en%20%C3%A9nonce%20la%20po%C3%A9tique,nous%20revenons%20sur%20nous%20-m%C3%A4mes.

FAVREAU Jean-François, *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature*, [En ligne], <https://books.openedition.org/enseditions/6732?lang=fr>

FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen* : ASSOUN Paul-Laurent, *La trace folle ; Pour une métapsychologie de la trace*, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2005-1-page-83.htm?contenu=article>

KIEFER Anselm, citation, CNAP, *La vie secrète des plantes*, [En ligne], <https://www.cnap.fr/la-vie-secrete-des-plantes?fbclid=IwAR2NQTXCH6SmLdOsOZkeBxWG8imVQpTGVY-ZPkmaT0VwxlOJCa0PPH6-FByo>

SMITHSON Robert, *Has Passaic replaced Rome as the eternal city ?* [En ligne], https://abrir.dauphine.fr/fileadmin/mediatheque/projet-abrir/documents/Lefebvre_A_Bobadila_N_Mairesse_P__2015__Cahier_20062015.pdf

Je tiens à remercier Isabelle Prim et Laurent Buffet pour leurs conseils et avis. Pierre Aubert et Catherine Blanchemain pour leur aide précieuse lors de mes recherches en bibliothèque ainsi que tous les techniciens et professeurs de l'esam qui m'ont suivie, de près ou d'un peu plus loin durant ces cinq années. Enfin, un grand merci à mes compagnons de promo et leur bienveillance pour ces partages quant à l'écriture de ce mémoire. Et de tout cœur Juliette Bouvier.

Imprimé et relié à l'esam
Caen/Cherbourg
2021

