



HAL
open science

Ruines analogues, pour une esthétique critique

Martine Bouchier

► **To cite this version:**

Martine Bouchier. Ruines analogues, pour une esthétique critique. La ruine et le geste architectural, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, Collection Ritm (Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes), 978-2-84016-222-3. hal-01551941

HAL Id: hal-01551941

<https://hal.science/hal-01551941>

Submitted on 5 Jul 2017

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

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

Ruines analogues, pour une esthétique critique

Martine BOUCHIER

*Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine,
LOUEST (UMR/CNRS n° 7145)*

Le XX^e siècle est le siècle de l'indignité, de l'ingratitude de l'inesthétique. Il est peuplé d'objets impropres, d'objets délictueux au regard de la norme et de la morale, peuplé de ruines, de décombres, de gravats laissés par les guerres, les catastrophes naturelles, la croissance urbaine. Un siècle de destructions intentionnelles, programmées, scénographiées, un siècle de ruines filmées, télévisées, spectacularisées.

Dans « Qu'est ce que la littérature », revenant en 1947 sur la notion de Mal et sur l'engagement des écrivains français pendant la seconde guerre mondiale, Jean-Paul Sartre écrivait :

« Ce n'est ni notre faute ni notre mérite si nous avons vécu en un temps où la torture était un fait quotidien, Oradour, Dachau Auschwitz, tout nous démontrait que le Mal n'est pas une apparence »¹. Nous pourrions à notre tour faire remonter vers la pensée de la responsabilité les désastres, les injustices, les destructions et les ruines et sans grande difficulté substituer aux hauts lieux du mal des années 40, les lieux ordinaires où s'exerce la violence aujourd'hui. Nous aurions peine à les énumérer tous tant ils sont diffus, et protéiformes, du Liban au Darfour, de Grozny à Al-Faluja, de Kandahar à New York, de Kobe à Banda Ache

¹ [la connaissance par les causes ne le dissipe pas, il ne s'oppose pas au bien comme une idée confuse à une idée distincte, il n'est pas l'effet d'une passion que l'on pourrait guérir, d'une peur qu'on pourrait surmonter, d'un égarement passager qu'on pourrait excuser, d'une ignorance qu'on pourrait éclairer, il ne peut d'aucune façon être tourné, repris, réduit, assimilé à l'humanisme idéaliste, comme cette ombre dont Leibniz dit qu'elle est nécessaire à l'éclat du jour], Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 1948, p. 217.

en effet, ce n'est ni notre faute ni notre mérite de vivre en un temps où ruines et destructions sont des faits quotidiens... Partout dans le monde, la destruction est une constante, la ruine un dénominateur commun.

Tous les jours la presse, la télévision, les vidéos en ligne mettent sous nos yeux des paysages en ruine portant en eux les instants effroyables de la désintégration, la désolation, le délabrement absolu. Théâtre de l'horreur s'adressant à la conscience collective, les tas en tout genre restant après la chute – débris urbain, corps en vrac, résidus décomposés –, de même que les formes en négatif – trous, fosses, tranchées –, sont d'ultimes et éphémères traces d'une résistance à la néantisation absolue. Ces vestiges refusent les fonctions habituelles de la ruine pittoresque et répugnent à une approche contemplative, à la sublimation, à la grandiloquence des discours. « Tirer des ruines d'un monde anéanti des effets esthétiques ou pseudo esthétiques est une démarche faisant perdre à la littérature toute légitimité », écrivait Georg Sebald à propos de la difficile restitution, par la littérature, de la souffrance endurée par le peuple allemand soumis à la monstruosité des bombardements alliés à la fin de la seconde guerre mondiale².

L'incapacité d'agir face à la destruction fait venir à l'esprit que les sentiments esthétiques provoqués par les ruines classiques tels la mélancolie ou le sublime ne sont plus valides aujourd'hui. La radicalité, la soudaineté, la violence des phénomènes destructeurs dont nous sommes les spectateurs ont une autre portée que le lent vieillissement et l'impassible dépérissement des ruines classiques.

Ruines analogues

Partant des mises en scène de destructions par les artistes, on s'interrogera ici sur la fin de l'influence de l'esthétique

² Georg Sebald, *De la Destruction comme Élément de l'Histoire naturelle*(1999), traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Editions Actes sud, 2004, p. 61.

sur l'art ainsi que sur les raisons ayant poussé les artistes à fabriquer des ruines, à faire de la violence et de la destruction la matière de l'expérimentation artistique. Quel sens donner aux ruines en acte, à la mise « en vrac » de matières, de structures et de concepts ? Les ruines artistiques sont-elles l'émetteur critique d'un désenchantement ou simplement narration et citation ?

Je dois rendre à Aldo Rossi le terme de Ruine Analogue, car j'ai en effet imaginé cette formule à partir de la notion de *Città Analoga*³ destinée à nommer une réalité urbaine en devenir. La ville analogue fut l'expression et l'instrument d'un moment historique marqué par le sentiment d'inachèvement de la modernité⁴, une situation de vacance considérée comme une brèche dans le registre du langage architectural et urbain dans laquelle il était possible d'introduire de nouvelles formes et significations. Les *Ruines analogues* apparues aux Etats-Unis dans les années 70 furent le produit d'un même état d'esprit nourri par la critique des effets du modernisme et par la volonté de revitaliser l'art en le soumettant à l'esthétique du fragment. Les œuvres les plus représentatives produites dans les années 90 coexistent, pour leur part, avec les tragédies quotidiennes imposées par la violence du terrorisme, par les guerres, les catastrophes naturelles, le développement des grandes métropoles. Elles dessinent les linéaments d'un contexte politico-culturel qui trouve, dans les formes artistiques, un écho visuel reprenant, soulignant ou amplifiant le réel, même indirectement⁵. En introduisant la

³ Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Marsilio, Padova, 1966.

⁴ La destruction à la dynamite d'un ensemble de logements à Saint-Louis, Missouri le 15 juillet 1972, constitue selon Jencks, le coup de grâce au modernisme et le point de départ du post-modernisme, Charles Jencks, *Le Langage de l'Architecture Post-moderne*, Academy Editions, 1979, p. 9.

⁵ Allan Kaprow renverse un mur de parpaings fraîchement monté (*A Sweet Wall*, Berlin, 1970), Gordon Matta Clark réalise ses premiers prélèvements architecturaux (*Bronx Floor Cut*, 1972), Vito Acconci renverse des maisons (*Bad Dream House*, 1984), Cornelia Parker dynamite une cabane de jardin puis en expose les fragments recomposés (*Cold Dark Matter, Exploded View* (1991).

violence au cœur de l'esthétique sous les formes extrêmes de la négativité, les artistes ont déplacé le sens de la ruine classique de l'objet « pittoresque » (digne d'être peint ou digne d'entrer dans le cénacle académique), vers les processus de production dans lesquels s'affirme la fabrique du moment contemporain. Par une esthétique absolument négative, ils ont introduit du désordre et de l'entropie pour parler de la violence faite à la ville, de la fragilité du paysage, des impacts sur le territoire de toutes politiques.

Ruine, homme, nature

Dans son essai d'esthétique sur les ruines⁶, Georg Simmel apporte aux phénomènes d'érosion et de décomposition interne qui conduisent l'architecture à la ruine une observation qui renvoie l'un à l'autre l'homme et la nature. Les ruines ne proviennent pas tant du vieillissement spontané de la matière, de son usure organique et chimique, mais d'un combat entre l'esprit constructeur de l'homme et les forces destructrices de la nature. L'effondrement de structures ingénieusement érigées atteste de la domination des forces naturelles sur celles de la raison. La ruine est le signe d'un apaisement du conflit homme/nature. Privée de sa dimension constructive, l'architecture rejoint la nature dans la ruine⁷. La perspective ouverte par Simmel permet de mieux comprendre le travail de R. Smithson *Partially Buried Woodshed* (Kent, Ohio, 1973) dont le principe fut d'accélérer le processus d'érosion spontané d'un petit édifice en le surchargeant d'une masse de terre jusqu'à écroulement. Cette action brise irrémédiablement l'équilibre entre le poids de la matière mécanique tirant l'architecture vers le bas et la poussée ascendante des structures qui façonnent l'espace architectural. À l'esprit des ruines classiques dont tout l'attrait tient à ce qu'une œuvre humaine soit perçue comme une œuvre de la nature,

⁶ Georg Simmel, « Les ruines, un essai d'esthétique », *La Parure et autres Essais* (1919), Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, coll. Philia, 1998.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

Smithson ajoutât l'esprit d'une ruine « aidée » dont la dégradation provoquée devance la décomposition organique naturelle. Cette action fait écho à la désintégration du monde et l'attaque puissante contre l'architecture anticipe l'issue fatale d'un l'effondrement final. En précipitant le processus de vieillissement, cette action mime le futur et rejoue en quelque sorte la ruine, comme le théâtre ou le cinéma rejoue la vie en accéléré. Le déclin naturel, lent et inéluctable se précipite sous l'effet de forces de destruction artificielles, la longue durée du vieillissement rejoint la fulgurance de l'accident.

Partially Buried Woodshed est une œuvre paradigmatique de la fin de l'esthétique classique et du début du règne de l'inesthétique. C'est une expérience pure visant non pas ce qui demeure, mais bien plus le processus de fabrication et la condition d'immédiateté où s'exerce le caractère destructeur. Créer et détruire superposent leurs effets dans une rapidité telle que la fin du processus (la ruine), se confond avec son origine (le geste de détruire). Depuis l'effondrement de la poutre faîtière en 1973, cette *Ruine analogue* a retrouvé le calme et avec lui, le statut d'une ruine classique tel que le définit Simmel : apaisement des conflits, mimétisme avec la nature, désertion du présent.

Le geste destructeur

Se pose ici la nécessité de faire la distinction entre ruine et destruction, car il est difficile de parler de la ruine sans parler de ce qui la génère, du geste qui la produit. Les créateurs de *Ruines analogues* ont déployé tous les moyens à leur disposition pour faire de la destruction un processus de création. Ils ont exploré le combat singulier de l'art avec un médium en travaillant, en peinture ou en photographie, avec la décomposition organique ou chimique des supports et en littérature, avec la ruine des structures de la narration. Ils se sont intéressés à la valeur plastique des restes, réalisant des œuvres de débris, de fragments, de résidus. Ils ont mis en œuvre des forces de dé-différenciation transformant un objet trouvé ou un matériau en amas

informe n'ayant d'autre raison d'être qu'opératoire. Poussant à l'extrême les procédures traditionnelles, ils ont privilégié les gestes gauches, le hasard, l'accident pour atteindre les limites du désordre où de banales actions comme chauffer, mouiller, tendre une matière reviennent à la brûler, la noyer, la désintégrer. Ils ont produit des cendres, laissé les traces s'installer d'elles-mêmes, exposé les décombres. Ils ont ruiné l'objet (d'art) et par là même la relation esthétique qui s'instaure dès lors que le spectateur fait l'expérience de l'œuvre. Ils ont confronté l'expérience de la ruine à la ruine de l'expérience.

Dans « Portrait du caractère destructeur », Walter Benjamin a insisté sur la différence entre la destruction radicale, c'est-à-dire la « destruction pour la destruction » et la fabrication de ruine : « Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre, faire de la place, qu'une seule activité : déblayer (...) Il démolit ce qui existe non pas pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse »⁸. La destruction tient d'une autre raison que celle de la violence aveugle. En art, en effet, c'est une figure récurrente de la création souvent décrite comme un parcours interminable à travers le chaos initial d'une pensée en chantier. Avant d'être un texte littéraire ou une œuvre d'art, la pensée est en désordre et la création (du nouveau) ne peut se faire qu'au moyen de violentes actions destructrices. Abattre, bousculer, marteler, pilonner, faire sauter, éclater, crever, puis déblayer, tels sont les termes employés par Henri Michaux dans *Les travaux de Sisyphe* (1979), alors que l'écrivain se trouve tout entier investi dans une sorte de guerre de libération dont l'objectif est l'avancée de la pensée. La véritable destruction ne cultive pas la nostalgie des ruines, elle n'a pas besoin d'une représentation de son histoire. La table rase, le vide sont préférables à la ruine.

⁸ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », *Œuvres II* (1972), traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 330-332 et Gérard Raulet, *Le Caractère Destructeur. Esthétique, Théologie et Politique chez Walter Benjamin*, Paris Aubier, 1997.

Détruire ouvre des passes, permet à l'artiste de transcender sa finitude, de se libérer des schèmes antérieurs⁹.

Le temps des ruines

La question du temps est centrale pour comprendre, au-delà d'un premier constat, ce qui différencie la ruine classique, éternelle et mémorable de la ruine analogue, sans durée, sans passé, dont le temps est précisément celui de la destruction du temps. Si l'on considère la définition commune du temps comme continuum homogène fait d'instant, de transitions et de transformations, comme procès chronologiquement orienté, la permanence de la ruine pittoresque traversant les siècles atteste de l'avancée du temps. Même altérée, parfois à l'extrême de l'informe, elle porte le message du passé. Les ruines sont le signe qu'une réalité historique antérieure persiste. Quelque chose d'inoubliable est présent devant nous, dans ce vestige dont la temporalité apparaît sous les formes de la mémoire et de la destruction. Par leur fulgurance, les *Ruines analogues* miment le futur en accéléré. Les gestes provoquant l'effondrement, le renversement ou l'explosion branchent le présent directement et immédiatement sur ce qui va venir, sur l'inconnu, sur l'impensé. L'immédiateté rejette par définition toute médiation et écarte de ce fait les fonctions de message et de représentation dévolues, en général, aux œuvres d'art. L'immédiateté n'est possible que parce l'artiste agit hors des conventions, l'acte de détruire est libéré des codes, codes du langage, des représentations, des institutions. De même qu'elles échappent au temps et à l'éternité les destructions échappent en partie au projet. Elles créent un temps et un sens autres.

C'est par le prisme d'une relation de la ruine au futur que nous pouvons comprendre le terme de *Ruin in reverse* et relire l'article intitulé « A Tour of the Monuments of Passaic » paru dans *Artforum* en 1967, dans lequel Robert

⁹ Voir à ce propos, Henri Michaux « Les travaux de Sisyphe », *La Vie dans les Plis*, (1979).

Smithson définit cette notion. La pratique de ce qui s'apparente à une dérive en milieu urbain le conduisit à constater l'existence de territoires suburbains situés en dehors des grands projets de développement, peuplés de ce qu'il appela des « ruines sans passé¹⁰ ». Le paysage traversé est décrit en des termes dont la double négativité – un « panorama zéro contenant des ruines à l'envers » –, exprime très précisément la vision lucide d'un avenir prédéterminé par les projets de construction futurs. Selon la dialectique smithsonniène, construire signifie ruiner¹¹. À la différence des ruines romantiques, les *ruines à l'envers* ne sont les vestiges d'aucune architecture tombée en ruine après leur construction, mais s'élèvent déjà en ruine. L'esthétique post-moderne fut d'ailleurs illustrée aux Etats-Unis par la création d'espaces à fausse historicité, bâtis sur des fondements antiques et par la création de simulacres de ruines¹². *Le concept de Ruin in reverse* introduit du négatif dans le mécanisme de symbolisation de la ruine romantique dont la positivité du caractère mémoriel tient à la remontée du passé dans le présent. Même fictionnelle, la rétroversion du processus symbolique est un moyen à portée politique qui contredit la vision mécaniciste du monde. Smithson dénonce en effet le développement urbain aveugle contenant en lui déjà une menace de catastrophe, il dénonce l'irréversibilité du progrès et la conception linéaire d'un temps auquel il ne reste que les ruines pour rappeler le passé. Il cherche en revanche le retour d'un temps originel réintégrant l'homme dans sa dimension spécifique. La

¹⁰ La perte d'un passé lointain allant de pair avec l'impossibilité de ses réminiscences mémorielles, les ruines sans passé ne pourront d'aucune manière devenir des monuments.

¹¹ « A Tour of the Monuments of Passaic », revue *Art Forum*, Robert Smithson, *Une Rétrospective, le Paysage Entropique -1960-1973*, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Musée d'art contemporain de Marseille, 1994, pp. 91-93 et 292-296.

¹² Le collage de fragments antiques constituant la *Piazza Italia* à New Orleans, de Charles Moore et William Hersey (1976)- Les fausses ruines du projet *Indeterminate Facade*, Almeda-Genoa Shopping Center, Houston, Texas, (1974-1975), conçu par le groupe Site dont l'un des membre, Allison Sky s'entretint avec Robert Smithson sur la question de l'entropie.

notion de *Ruin in Reverse* est le fruit d'une réflexion sur les risques qu'imposent à l'homme la domination de la technique, le passage de la production artisanale (processus lent, fabrication de pièces uniques) à une production en série¹³. Dans l'exposition sur l'accident, organisée en 2002 à la Fondation Cartier, Paul Virilio a montré qu'avec la répétition en série d'objets standardisés comme les machines, les outils, les véhicules, depuis le XVIII^e siècle, l'homme est dépassé par la puissance de ses propres inventions et la catastrophe est devenue l'ombre portée des grandes découvertes. « Il est aujourd'hui logique de constater que le XX^e siècle nous a abreuvé d'accidents en série depuis le *Titanic* en 1912 jusqu'à *Tchernobyl* en 1986, sans parler de Seveso ou de Toulouse en 2001...»¹⁴, le naufrage est déjà inscrit dans l'invention du navire, le crash dans celle de l'appareil supersonique, tout comme l'explosion de Tchernobyl est inscrite dans toute centrale nucléaire.

Tout en étant moins tragique que Paul Virilio et s'il touche plus à l'échelle des grands objets techniques telles les infrastructures et l'architecture, le constat fait par Smithson, à partir de l'observation de l'impact de la croissance urbaine sur les banlieues, trente ans plus tôt, est de la même nature, il utilise le même vecteur de diffusion, l'exposition. Par un travail d'artialisations photographique et narratif quasi journalistique, il s'employa à déjouer la fatalité de ces « ruines sans passé » vouées à l'oubli. Il connaît la valeur de son témoignage de même que celle d'un monument qui est, selon Françoise Choay, un défi à l'entropie, à l'action dissolvante qu'exerce le temps sur toutes choses naturelles

¹³ On peut rappeler ici le travail photographique de Dan Graham intitulé « Homes for America » (1966-67) montrant les alignements de maisons en série dans les banlieues du New Jersey. Publié dans *Art Magazine* en 1966, l'article de Graham dénonce l'ordre sériel, la normalisation, l'accumulation des lotissements qui dictent l'organisation du territoire. La répétition à l'identique engendre des séquences sans changement et par la même sans devenir. Elle produit un espace indifférencié, un temps sans passé ni futur.

¹⁴ Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2002, p. 7.

et artificielles¹⁵. En diffusant dans la presse les clichés de ces objets indignes de la croissance urbaine qu'il avait renommé « nouveaux monuments », il fit apparaître, aux yeux du grand public, les conditions refoulées des projets de développement urbain, donnant ainsi aux délaissés, aux espaces pollués, une valeur de représentation pour la société entière. Smithson s'attaqua ainsi aux présupposés posant l'architecture et plus généralement le projet modernes comme des objets achevés, structurés, lisibles, maîtrisés, autonomes et solitaires.

L'esthétique de la ruine est ici réactualisée et son histoire marquée d'une inflexion fondamentale. Le terme *Ruin in reverse* affiche en effet clairement la réversibilité du temps, d'une part une réversibilité entropique car le futur contient en lui déjà la ruine de toute choses matérielle et s'altère irrémédiablement¹⁶, d'autre part un retour en arrière anticipé, moyen d'éviter le point de non-retour, la destruction, la catastrophe vers lesquelles nous pousse le progrès. Cette dialectique tente d'absorber les chocs que réserve le futur. En cela, elle évoque pour moi l'allégorie de *L'Ange de l'histoire* écrite par Walter Benjamin d'après un tableau de Paul Klee, en introduction de son essai « Sur le concept d'histoire ». Ce tableau initialement nommé *Angelus Novus* accompagna Benjamin, de loin en loin, tout au long de son existence¹⁷. Il représente un ange vu de face flottant dans un milieu apparemment gazeux, un ciel nuageux. Son regard légèrement oblique semble fixer de ses grands yeux noirs un point hors du tableau. Après avoir été interpellé par cet ange comme s'il était son ange, c'est-à-dire la réalité occulte de sa propre personne¹⁸, Benjamin le

¹⁵ Françoise Choay, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 14.

¹⁶ Robert Smithson, « Entropy and the new Monuments », *The Writings of Robert Smithson*, sous la direction de Nancy Holt, New York University Press, 1979, p. 13-14.

¹⁷ Paul Klee, *Angelus Novus*, tableau réalisé en 1920 et signé 1920-32.

¹⁸ Gershom Scholem, *Benjamin et son Ange* (1983), traduit de l'allemand et préfacé par Philippe Ivernel, Paris, Payot et Rivages, 1996, p. 139.

renomma *Ange de l'histoire*. Ce tableau fut le déclencheur d'une méditation dont voici le récit :

De ses yeux écarquillés, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds ; Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès¹⁹.

W. Benjamin voit dans ce tableau la représentation du processus historique dont l'avancée inéluctable entraîne dans son sillage un déclin irrésistible, une grande catastrophe. Le passé est en ruine et l'ange avance malgré lui vers un futur auquel il tourne le dos. Le souvenir des catastrophes antérieures fait voir avec plus d'acuité les désastres à venir et envisager différemment le choc colossal que représente l'ancrage du futur dans la *tabula rasa* d'un passé qu'on efface. Si le mythe de l'Ange frappe par ses traits sombres, il frappe également par l'autonomie d'interprétation d'un tableau qui ne donne aucune indication de ce que voit Walter Benjamin, aucun détail, aucune figure ne permet en effet d'identifier les ruines ou l'avancée « à reculons » de l'ange vers le futur.

Au-delà de la mise en crise du créateur qui va parfois jusqu'à s'autodétruire, les *Ruines analogues* ouvrent l'imaginaire collectif à la réception d'une position critique à l'égard du monde contemporain. Elles mettent en crise la finitude même des contextes. Elles questionnent les catastrophes urbaines, écologiques et sociales en cours et à venir par des formes symboliques dont la dynamique est déterminée par le progrès technique. Robert Smithson, Hans Haacke, Gordon Matta Clark, Oliviera Toscani, Maurizio

¹⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, t. III, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Folio « Essais », Editions Gallimard, 2000, § IX p. 434.

Cattelan, Naomi Terza Salmon, Gustav Metzger, Damien Hirst, Michael Elmgreen, Nancy Rubin, Jeff Wall et d'autres en Chine comme Wang Wey et Wang Su²⁰ ont utilisé la puissance métaphorique des ruines pour interpeller le système en place et dénoncer la ruine de territoires, celle des cultures et celle des savoirs faire. Ils usent de la puissance iconique de l'informe, de la ruine, de la destruction comme un amplificateur des désastres humains, urbains, environnementaux. Ils montrent qu'il n'existe pas forcément de liens entre l'art et l'esthétique et que le travail artistique peut se passer de discours de légitimation dès lors qu'il adresse un message d'ordre politique à la conscience collective. Plutôt que de ramener le passé dans le présent, c'est un passé laminé et broyé que ces « *manifests in reverse* » tentent d'extraire du futur en cours de construction.

Dans un monde sans avenir, dans une histoire sans témoins, la ruine « classique » a perdu toute valeur de référence, en revanche, son concept garde toujours une puissance qui exprime la nature cyclique et catastrophique de l'histoire humaine. Par la destruction réelle, par le sacrifice délibéré du pittoresque et du visuel, les artistes réhabilitent la ruine en montrant non plus une forme finale dans laquelle le temps serait figé, mais un processus qui actualise sa fonction médiatrice. La *Ruine analogue* est un « accélérateur historique » qui tente de faire éclater le continuum historique.

En ce sens, la ruine est le médium... de l'histoire.

²⁰ Wang Wey, *Hypocritical Room* (2002), performance et installation de 25000 briques récupérées sur des chantiers de démolition à Shanghai. Wang Su, *Tiles Garden* (2006), installation de tuiles récupérées dans les ruines urbaines de Pékin et présentées comme un manifeste en dissonance avec le discours officiel de la Biennale de Venise 2006.

Bibliographie

- Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire* (1978), Editions Payot & Rivages, 2002.
- Walter Benjamin, *Œuvres* (1972), t. III, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Folio « Essais », Editions Gallimard, 2000.
- Françoise Choay, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Editions du Seuil, 1992.
- Henri Michaux « Les travaux de Sisyphe », *La Vie dans les Plis*, Paris, Poésie/Gallimard, 1979.
- Aldo Rossi, "L'Architettura della Città", Marsilio, Padova, 1966.
- Georg Sebald, *De la Destruction comme Élément de l'Histoire Naturelle* (1999), traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes sud, 2004.
- Georg Simmel, « Les ruines, un essai d'esthétique », *La Parure et autres Essais* (1919), traduit et présenté par M. Collomb, Ph. Marty et F. Vinas, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, coll. Philia, 1998.
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 1948.
- Robert Smithson, « Entropy and the New Monuments », in *The Writings of Robert Smithson*, sous la direction de Nancy Holt, New York University Press, 1979.
- Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2002.