



HAL
open science

Les imaginaires écologiques des ruines romantiques et postapocalyptiques : représenter le sauvage et la pollution contre l'artificialisation moderne

Nathanaël Wadbled

► **To cite this version:**

Nathanaël Wadbled. Les imaginaires écologiques des ruines romantiques et postapocalyptiques : représenter le sauvage et la pollution contre l'artificialisation moderne. *Sociétés - Revue des sciences sociales et humaines*, 2020, Penser les humanités environnementales, 148, pp.103-113. <10.3917/soc.148.0103>. <hal-02919553>

HAL Id: hal-02919553

<https://hal.science/hal-02919553v1>

Submitted on 11 Nov 2020

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.



HAL Authorization

NATHANAËL WADBLED

Les imaginaires écologiques des ruines romantiques et postapocalyptiques : représenter le sauvage et la pollution contre l'artificialisation moderne.

In Marianne Celka et Bertrand Vidal (dirs.) *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales* n°148 *Penser les humanités environnementales*, De Boeck Supérieur, 2020, p. 103-113.

Résumé

Les représentations romantiques puis post-apocalyptiques des ruines sont des objets privilégiés pour les humanités environnementales dans la mesure où ce sont des mises en scène de l'ambiguïté du rapport de la modernité à la nature. Produites au cœur de la modernité dominée par la tentative d'artificialiser le monde, ces œuvres rendent présentes d'autres mondes dominés par des non-humains que sont le climat, la géologie, les végétaux et les animaux. Formellement, les œuvres les présentent dans des espaces-temps situés avant et après la modernité. Cependant, elles sont exposées aujourd'hui. Cette confrontation rend perceptible l'idée d'un conflit où la nature et la culture cherchent à se gouverner l'une l'autre. La mise en regard des représentations romantiques et post-apocalyptiques amène à considérer qu'il se joue en fait entre trois instances : à l'artificiel culturel et au sauvage naturel, il faut ajouter une autre réalité non-artificielle. Elle peut être désignée comme pollution. Elle s'oppose à l'artificiel sans être une forme de nature sauvage : elle est le résultat d'une dialectique entre le sauvage et l'artificiel sans se réduire à une composition des deux. Il faut faire place à cet hybride dans notre manière d'envisager l'écologie.

Mots clés :

Artificiel, Latour, nature, pollution, post-apocalyptique, romantisme, ruines, sauvage

Abstract:

The romantic and then post-apocalyptic representations of the ruins are privileged objects for environmental humanities insofar as they show the ambiguity of the relationship between modernity and nature. Produced by a modernity dominated by the attempt to artificialize the world, these works present other worlds dominated by non-humans such as climate, geology, plants and animals. Formally, these works present them in space-time located before and after modernity. However, they are exhibited today. This confrontation makes perceptible the idea of a conflict where nature and culture seek to govern each other. The comparison of romantic and post-apocalyptic representations leads to consider that it is in fact played out between three instances: to the cultural artificial and the natural wild, we need add another non-artificial reality. It can be designated as pollution. It opposes the artificial without being a form of wild nature: it is the result of a dialectic between the wild and the artificial without reducing itself to a composition of both. We have to make room for this hybrid in our way of considering at ecology.

Key words:

Artificial, Latour, nature, pollution, post-apocalyptic, romanticism, ruins, wild

Introduction. Le produit d'agentivités humaines et non-humaines

Les ruines ne sont pas seulement les restes de cultures ou de pratiques sociales disparues¹. Elles peuvent être perçues autrement que comme culture matérielle, par rapport à ce qu'elles ont été. Considérées en elles-mêmes, pour la forme et la matière qu'elles présentent en tant que ruines, elles peuvent être envisagées comme symbolisant un certain rapport à la nature. Une ruine, c'est en effet une construction qui n'est plus entretenue comme un espace artificiel protégé des atteintes du climat, de la géologie, des végétaux et des animaux. Ces éléments sont ce que le philosophe Bruno Latour nomme des agents non-humains². Ils sont doués d'agentivité au sens pragmatique où leur action produit un effet. Au même titre que les êtres humains, ce sont des puissances animées au sens où elles agissent et façonnent la matière. Le climat, la géologie, les végétaux et les animaux peuvent alors être définis par des caractères et des compétences rendant compte de la manière dont ils produisent leurs effets. Ce que nous appelons nature est constitué du réseau de leurs activités. Les ruines sont à la fois le résultat et la manifestation du partage de la puissance d'agir entre êtres humains et non-humains. C'est ce qui en fait des hybrides, que Latour caractérise comme le point ou le nœud d'un réseau où différentes puissances d'agir naturelles et humaines se rencontrent³.

Percevoir une ruine comme le vestige d'une construction humaine plutôt que comme le résultat des activités conjointes de l'agentivité humaine et non-humaines s'inscrit dans la perspective d'une opposition entre la nature et la culture. De ce point de vue, les agents non-humains font tomber en ruine au lieu de participer à l'érection des ruines. La puissance des constructions humaines et leur manière de domestiquer la nature sont montrées dans leur vacuité. C'est en tout cas ainsi que les ruines apparaissent dans deux manières contemporaines de les représenter : dans les représentations qui en sont offertes dans les visions romantiques et l'art post-apocalyptique qui se développent respectivement au XIX^eme notamment dans la peinture et la littérature et au XX^eme siècle. Elles incarnent un imaginaire écologique des ruines et les inscrivent donc comme un objet du champ des humanités environnementales. Les travaux d'histoire de l'art et de la littérature sur les

¹ F. Mairesse et B. Deloche, « Objet de musée ou Muséologie », in A. Desvallée et F. Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 385-416 ; R. Bégin et A. Habib, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 5-6.

²B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

³ B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

représentations romantiques des ruines mettent en avant cette dimension⁴. Par contre, ceux concernant les ruines post-apocalyptiques ont plutôt considéré la façon dont elles signifient la destruction de la civilisation⁵. La question écologique est cependant présente dans certains travaux, sur les fictions d'anthropocène et les fictions climatiques⁶. Ce sont les caractéristiques du rapport à la nature incarné par des lieux imaginaires que je chercherai à définir⁷.

1. Percevoir les ruines dans la nature et la nature dans les ruines

Les représentations romantiques et post-apocalyptiques des ruines montrent deux formes d'ensauvagement des constructions humaines. La perspective romantique met en scène des ruines incluses et intégrées dans un paysage naturel. La nature constituée par l'action des non-humains est l'environnement qui précède et englobe les constructions humaines. Elle a une forme sauvage (*wilderness*) : un lieu que l'homme n'a pas encore domestiqué⁸. C'est l'espace non encore dominé et modelé par l'homme pour en faire son environnement. Dans cet environnement, le voyageur romantique découvre une vie simple, paisible et épanouie. Ne cherchant pas à l'artificialiser pour le plier à ses besoins, l'homme s'y intègre. La dégradation des constructions et leur ensauvagement signifient le retour à cette nature sauvage. Ces constructions humaines peuvent sembler un temps être un monde artificiel qui s'abstrait des lois de la nature. Cependant, la nature reprend ses droits lorsque les constructions humaines sont abandonnées.

L'immensité des paysages englobe les ruines. Est ainsi mise en image l'idée selon laquelle « c'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine soit presque

⁴ M. Makarius, *Ruines*, Paris, Flammarion 2004 ; S. Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; J. Lyon-Caen, « Voir le passé dans les ruines romantiques : une histoire politique et littéraire », *Sociétés & Représentations*, n° 45, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 233-260.

⁵ J. Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1999 ; M. Foessel, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Seuil, Paris, 2012.

⁶ C. Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles, 2012 ; J. Parham et L. Westing, (eds.), *A Global History of Literature and the Environment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017 ; J.-F. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, La Découverte, Paris, 2019.

⁷ Je me contenterai dans le cadre de cet article de présenter une image générale du rapport entre l'artificiel et le naturel mis en scène. Je ne justifierai donc pas précisément les affirmations avancées à partir des travaux cités d'histoire de l'art et de la littérature.

⁸ P. Arnould P. et É. Glon, « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord ». *Annales de géographie*, vol. 115, n° 649, 2006, p. 227-238.

perçue comme un produit de la nature »⁹. Si elles ont un temps été entretenues, les constructions humaines finissent toujours par retourner à la nature. Les humains n'en sont pas les maîtres et possesseurs, mais une humble partie. S'il y a eu un travail d'artificialisation pour construire un espace adapté à l'homme, celui-ci reste une enclave dans une nature qui lui échappe. En étant capable de réintégrer les constructions humaines abandonnées, la nature est définie de manière négative par opposition à l'artificialisation du monde moderne où elle a disparu.

Les paysages de ruines romantiques s'opposent ainsi à celui du monde moderne qui tend à une artificialisation totale par l'industrialisation et l'urbanisation. La représentation romantique d'une nature sauvage s'offrant au voyageur est inséparable du contexte de la révolution industrielle¹⁰. Ce contexte suit l'enthousiasme des Lumières pour le progrès domestiquant une nature hostile. Le romantisme doit face aux effets de cette entreprise. La nature apparaît alors comme fragile et les non-humains comme menacés par les moyens d'artificialisation du monde moderne. Si les représentations des ruines ne montrent pas ce monde artificiel moderne, il est toujours présent en creux : le monde sauvage apparaît à ceux qui en viennent. Le voyageur représenté par exemple dans la peinture romantique est dans cet état d'esprit. Comme le visiteur d'une exposition qui découvre le tableau, il vient du monde moderne artificialisé. C'est toujours le lieu d'où provient le regard.

La vision post-apocalyptique montre symétriquement le monde d'après : la nature sauvage a été détruite et remplacée par un monde artificiel, lui-même irrémédiablement détruit – quand bien même subsiste-t-il à l'état de ruine. Les non-humains reprennent leurs droits. L'ensauvagement de ces ruines n'est cependant pas un retour romantique à la nature telle qu'elle était avant la modernité. Celle qui renaît après la tentative d'artificialisation totale du monde peut être qualifiée de férale¹¹. Cet adjectif qualifie couramment une espèce animale domestique retournée à l'état non-domestiqué ou une espèce végétale cultivée qui croît de manière spontanée hors de l'espace destiné à sa culture. La nature post-apocalyptique est de la même manière composée de non-humains qui avaient été

⁹ G. Simmel, [1919] « Les ruines, un essai d'esthétique », dans *La parure et autres essais*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 1998, p. 113.

¹⁰ Y. Luginbühl, *La Mise en scène du monde*, Paris, Éditions du Cnrs, 2012 ; W. Benjamin, *Livre des Passages Parisiens*, Paris, Éditions Du Cerf, 2000.

¹¹ G. Monbiot, *Feral : Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding*, Londres, Penguin Books, 2013 ; J.-C. Génot et A. Schnitzler, *La France des friches, De la ruralité à la féralité*, Paris, Éditions Quæ, 2012.

domestiqués du temps de la modernité. Ils s'extirpent de cette condition pour se développer sur un sol artificiel en ruine. Ce n'est donc pas un retour à la nature sauvage qui existait avant la modernité. La nature férale est le résultat de la destruction moderne de la nature sauvage. Les vestiges des constructions humaines ne sont pas réintégrés dans la nature. Ce sont les non-humains qui cherchent leur place dans les vestiges des constructions humaines devenues leur environnement.

La nature férale n'est pas un ensemble organique comme dans les paysages romantiques. Elle est un ensemble d'éléments disparates qui se signalent par leur non-artificialité au milieu des vestiges de l'artificialisation totale du monde. Les représentations post-apocalyptiques des ruines montrent donc à la fois l'échec de la tentative humaine de se rendre pleinement maître et possesseur de la nature et la destruction de celle-ci lors de cette tentative. En cherchant à produire un environnement artificiel fait à l'image de l'homme, la modernité détruit en fait toute possibilité de vie épanouie, aussi bien pour les non-humains que pour l'homme¹². Le résultat est un monde qui n'est plus propice à la vie, même si elle tente de s'y frayer un chemin. Les vivants non-humains (animaux et végétaux), comme les humains, luttent pour leur propre survie. Ils cherchent à s'adapter à ces nouvelles conditions d'un environnement jusque-là inconnu.

2. Deux mondes non-humains : le sauvage et la pollution

Symétriquement, la modernité – qui est le hors champ constitutif des représentations romantiques et post-apocalyptiques – est l'époque où la culture domine totalement et où se déploie le projet d'une artificialisation totale. Dans un paysage artificiel, les humains décident librement de la forme à donner à leur environnement. De même que les ruines romantiques et post-apocalyptiques sont des présences culturelles dans un paysage naturel, la domination de l'artificialisation n'exclut cependant pas la présence de non-humains : sous forme de paysages ou d'écosystèmes contrôlés et gouvernés par l'humain, dans des parcs ou des réserves¹³. Lorsque des non-humains dépassent les limites définies de ces espaces, ils

¹² Benjamin W., *Livre des Passages Parisiens*, Paris, Éditions Du Cerf, 1997, p.50.

¹³ W. Cronon, « The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature », *Environmental History*, vol. 1, n° 1, 1996 p. 7-28.

sont perçus comme des parasites qui tentent de coloniser le monde artificiel qui n'est pas le leur.

Cette opposition entre artificiel et sauvage qui reproduit celle entre nature et culture qu'analyse Bruno Latour est cependant insuffisante. Il décrit de manière univoque la nature telle que se la représentent les scientifiques. La mise en rapport des perspectives romantiques et post-apocalyptiques implique de dédoubler le non-artificiel en sauvage originel non encore domestiquée et en féral ayant échappée à sa domestication. Le sauvage originel du romantisme est une nature préservée de l'artificialisation moderne, alors que le sauvage féral du post-apocalypisme est le résultat de la destruction de la nature sauvage : le sauvage féral n'est ni une sorte de sauvage ni une sorte d'artificiel. Il faut parler d'une exclusion mutuelle à trois termes dans un triangle dont l'artificiel serait la pointe : une triade d'oppositions s'articule entre l'artificiel, le sauvage originel et le sauvage féral. Dans la perspective romantique, le sauvage originel domine l'artificiel. Dans celle post-apocalyptique, la nature férale domine aussi bien le sauvage originel et l'artificiel : les non-humains sauvages et les humains peinent tous deux à exister dans cet environnement.

Les habitations présentes dans les mondes romantiques et post-apocalyptiques sont deux formes de culture différentes. Par contre, reprendre les termes sauvage ou nature pour parler du sauvage originaire et du féral est trompeur. Les natures sauvage et férale sont deux environnements dominés par les non-humains qui ne se réduisent pas à deux formes d'une même réalité. Parler de retour de la nature ou de retour à une nature est un excès de langage. Les non-humains qui colonisent les ruines post-apocalyptiques ne constituent pas une autre manière d'être sauvage. Le sauvage a dû être domestiqué pour permettre le développement des infrastructures. Il ne revient pas dans les ruines post-apocalyptiques parce que l'environnement est irrémédiablement transformé par son artificialisation. La nature post-apocalyptique est une nature détruite. Le sauvage féral ayant échappée à sa domestication n'est plus un sauvage non encore domestiqué, mais le résultat de l'échec d'une domestication. C'est une manière radicalement autre de ne pas être de la culture puisqu'elle contient dialectiquement (*Aufhebung*)¹⁴ de la culture disparue : l'artificiel est nié

¹⁴ « Par *aufheben* nous entendons d'abord la même chose que par *hinwegräumen* (abroger), *negieren* (nier), et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont *aufgehoben* (abrogées). Mais, en outre, *aufheben* signifie aussi la même chose que *aufbewahren* (conserver), et nous disons en ce sens que quelque chose est bien *wohl aufgehoben* (bien conservé). Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme

puisqu'il est détruit mais est conservé puisque les non-humains libérés ont la forme qui leur avait été donnée par leur domestication. Ils se distinguent des non-humains sauvages et des non-humains domestiqués. Contrairement aux premiers, ils ont été domestiqués et portent en eux la trace d'une domination de la culture humaine. Contrairement aux seconds, ils ne sont pas exploités par les humains. Ils ne font pas partie de leur environnement. Les non-humains dominent les humains et constituent leur environnement. La pollution n'est pas l'état de la nature abimée ou détruite par son exploitation, mais ce qu'elle advient quand elle s'émancipe de la domination humaine. Il est donc possible d'opposer au sauvage comme à l'artificiel un environnement pollué qui est le résultat de cette dialectique.

Telle qu'elle est ainsi mise en scène dans les représentations romantiques et post-apocalyptiques, cette double opposition entre l'artificiel et le sauvage et entre l'artificiel et l'environnement pollué n'est pas neutre. Chacun des termes reçoit une valeur. Les œuvres romantiques et post-apocalyptiques dénoncent l'entreprise moderne de domination de l'artificiel sur le culturel. La domination du sauvage apparaît comme meilleure que la domination de l'artificiel car elle est plus vivable. Les représentations romantiques montrent un monde sauvage plus vivable que celui de leurs récepteurs qui sont dans le monde moderne. Celles post-apocalyptiques montrent un monde pollué invivable qui résulte du monde moderne. L'artiste ne reste donc pas neutre : la domination du sauvage est bonne, celle de l'artificiel est mauvaise et celle de la pollution est l'achèvement de cette négativité. Le romantisme comme le post-apocalyptique assument ainsi tous deux un héritage rousseauiste ne faisant pas que constater la possibilité d'une existence sauvage antérieure à la domestication des non-humains. Il lui donne une valeur supérieure.

3. Rendre présent le passé sauvage et le futur pollué

Les œuvres romantiques et post-apocalyptiques représentent le sauvage romantique et le pollué post-apocalyptique avant et après l'artificialisation moderne. Les mondes dominés par le sauvage et la pollution n'existent plus ou n'existent pas encore. Ils coexistent dans une asymétrie entre le passé, le présent et l'avenir. Leur rapport est donc différent de

accidentelle et l'on ne peut absolument pas faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple "ou bien-ou bien" propre à l'entendement », F. W. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, tome I, Paris, Vrin, 1970, p. 530.

celui entre la science et la politique à partir desquels Latour analyse le rapport entre nature et culture. Les deux existent dans le même espace-temps. Au contraire, les discours romantiques et post-apocalyptiques se déploient dans la modernité qui les produit, mais pas les mondes qu'ils mettent en scène. La domination du sauvage et de la pollution entre donc en conflit avec celle de l'artificiel moderne au niveau de leurs représentations.

Cette dimension est consubstantielle aux représentations artistiques. Contrairement au discours scientifique tel que le comprend Latour, le discours artistique sur la nature inclut sa situation communicationnelle. L'essence de la science peut être envisagée à partir du travail des scientifiques dans leur laboratoire. Sa diffusion et sa vulgarisation ne sont pas une condition nécessaire de son existence. L'art par contre ne peut simplement se résumer à l'activité de création d'une œuvre¹⁵. La production artistique ne peut être séparée de sa diffusion et ne peut être abstraite de l'expérience qui en est faite. Elle est plus que le résultat du travail de l'artiste.

Les œuvres romantiques et post-apocalyptiques sont présentées et perçues dans le monde moderne. Le sauvage et la pollution surgissent ainsi comme par effraction dans le monde moderne dominé par l'artificialisation. Ce sont en effet des œuvres d'art produites et exposées dans l'espace-temps de la modernité. Depuis ce monde, le récepteur de ces œuvres en perçoit un autre qui se situe chronologiquement avant ou après le sien. Cette situation est d'autant plus explicite dans le cas d'œuvres visuelles qui sont comme des fenêtres sur le monde par lesquelles on peut regarder une histoire ayant lieu dans un monde introduit dans le champ d'expérience du spectateur¹⁶. Les visiteurs sont inclus par l'œuvre : ils y découvrent le paysage comme l'artiste le représente. Leur regard est appareillé par celui de l'artiste. Un monde se déploie de l'autre côté du plan de l'œuvre. Les récepteurs le perçoivent directement dans leur champ d'expérience¹⁷. Il y a donc une forme de continuité. L'héritage, le champ d'expérience et l'horizon d'attente cohabitent. Il s'écoule différemment aux abords de ces œuvres : le présent n'est pas l'héritage du passé qui le précède et la possibilité d'un avenir qui n'existe pas encore. Sont présents le futur d'un passé qui n'a pas eu de postérité et un avenir actuel. Le présent est le lieu de leur rencontre. Pour décrire cette superposition d'espace-temps, Bruno Latour parle de spirale, ce qui n'est pas sans

¹⁵ W. Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Liège, Pierre Mardaga, 1997.

¹⁶ G. Wajcman, *Fenêtre Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

rappeler à la fois le tourbillon de Walter Benjamin et la danse de Donna Haraway¹⁸. Le premier cherche à caractériser ce qui se passe lorsque revient quelque chose d'oublié mais de toujours présent. La seconde désigne l'essence d'un être vivant composé de parties organiques et de parties mécaniques.

Les espace-temps sauvages et pollués sont des hétérotopies. Ils trouvent leur espace actuel dans la fenêtre qu'est l'œuvre. En décalage avec les affirmations de plusieurs analyses des ruines romantiques ou post-apocalyptiques, il ne s'agit pas du retour du passé¹⁹ ou de l'imagination de l'avenir²⁰. Le passé et l'avenir sont présents. Les ruines romantiques sont ruines et elles sont le présent alternatif qui serait advenu sans la modernité industrielle. Elles sont le futur possible d'un monde qui n'existe plus. Les ruines post-apocalyptiques sont une anticipation : le futur déjà advenu de notre présent. Le passé disparu et le futur hantent donc le présent comme un spectre²¹. La modernité où l'artificiel domine est hantée par le sauvage et la pollution. Le sauvage n'accepte pas sa soumission et la pollution n'accepte pas de ne pas être reconnue. Elles se montrent dans leur puissance. Ce ne sont pas des virtualités perdues ou non encore advenues, mais des puissances spectrales : toujours, encore ou déjà présentes. Le spectre ne vient pas du passé et n'attend pas l'avenir. Il est toujours, déjà ou encore là. Comme les objets hybrides qu'analyse Latour et d'une autre manière qu'eux, les ruines romantiques et post-apocalyptiques signifient ainsi le fait que la modernité ne peut réaliser son programme d'artificialisation totale. Elles sont ainsi un vecteur à la fois de nostalgie et d'angoisse pour des mondes où respectivement le sauvage et la pollution dominant. Ces sentiments sont d'autant plus forts qu'ils ne naissent pas de souvenirs ou d'anticipations dans ces autres mondes qui seraient des utopies non actuellement perceptibles. Ils sont produits par une expérience.

Conclusion. Dépasser le conflit entre humains et non-humains

¹⁸ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-45 ; D. Haraway, *Donna Haraway, Manifeste cyborg et autres essais, Sciences - Fictions - Féminismes*, Paris, Exils Éditeurs, 2007, p. 82.

¹⁹ J. Cowie et J. Heathcott, *Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

²⁰ L. Di Filippo et P. Schmoll, « La ville après l'apocalypse. Entre formalisation projective et réalisation locale », *Revue des Sciences sociales*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016 p.126-133.

²¹ J.C. Paoletti, « Derrida fantôme », « Rue Descartes », *Collège international de Philosophie*, n° 89-90, , 2016, p. 70- 79.

La manière dont Latour parle du rapport entre nature et culture en termes de conflit et de domination est particulièrement pertinente pour comprendre ce qui se joue dans les représentations romantiques et post-apocalyptiques des ruines. Si les termes en jeu et leurs rapports doivent être complexifiés pour inclure la pollution, cette approche permet d'observer le conflit généré par la manière dont la modernité considère négativement la nature comme ce qui est exclu de la culture. Dans un monde où l'artificiel domine, les œuvres romantiques et post-apocalyptiques révèlent les revendications du sauvage et de la pollution à exercer leur puissance. La modernité est en fait l'espace-temps de ce conflit triangulaire. Comme le montre Latour, sa prétention à dominer les non-humains ne se fait jamais de manière totale. Lorsqu'il affirme que « nous n'avons jamais été modernes », c'est au sens où ce programme ne se réalise pas parfaitement. Si la modernité doit donc être redéfinie comme le conflit généré par la revendication de la culture, les œuvres qui rendent présentes les ruines romantiques et post-apocalyptiques sont absolument modernes.

La question se pose alors de la possibilité de percevoir les ruines autrement qu'à travers ce conflit, d'une manière qui repense différemment le rapport entre nature et culture pour faire droit à ce que Latour nomme des hybrides. Si elles peuvent être perçues comme signifiant le sauvage et la pollution par opposition à l'artificiel, n'est-il pas possible de les considérer d'une façon qui rende justice à ces trois dimensions à la fois, c'est-à-dire qui les perçoivent véritablement comme étant à la fois et équitablement sauvages, artificielles et polluées ? Ce serait un imaginaire ou une « esthétique environnementale »²² qui ne serait plus moderne – non au sens où elle contesterait la domination de l'artificialisation totale du monde, mais dans la mesure où elle refuserait les termes du conflit entre nature et culture ou entre agents humains et non-humains. C'est ce que proposent par exemple Latour et Haraway.

Il est peut-être possible de trouver l'incarnation d'un tel imaginaire dans certaines pratiques d'habitation²³ ou d'exploration²⁴ des ruines. Elles ne seraient pas seulement une expérience du retour du sauvage, de la contestation de l'ordre urbain ou de la pollution en train d'advenir. Elles seraient tout cela en même temps et donc radicalement autre chose.

²² N. Blanc, *Vers une esthétique environnementale*, Editions QUAE, Versailles, 2009.

²³ A. Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, La Découverte, Paris, 2007.

²⁴ C'est en vertu de cette intuition que les photographies contemporaines d'urbex n'ont pas été prises en considération dans cette étude.

Bibliographie

- Arnould P. et Glon É., « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord ». *Annales de géographie*, vol. 115, n° 649, 2006, p. 227–238.
- Bégin R. et Habib A., « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 5-6.
- Benjamin W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- Benjamin W., *Livre des Passages Parisiens*, Paris, Éditions Du Cerf, 1997.
- Berger J., *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1999.
- Blanc N., *Vers une esthétique environnementale*, Paris Éditions Quæ, 2009.
- Chelebourg C., *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.
- Cowie J. et Heathcott J., *Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.
- Cronon W., « The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature », *Environmental History*, vol. 1, n° 1, 1996, p. 7-28.
- Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- Di Filippo L. et Schmoll P., « La ville après l'apocalypse. Entre formalisation projective et réalisation locale », *Revue des Sciences sociales*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016 p.126-133.
- Engélibert J.-F., *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- Foessel M., *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, 2012.
- Génot J.-C. et Schnitzler A., *La France des friches, De la ruralité à la féralité*, Paris, Éditions Quæ, 2012.

Haraway D., *Donna Haraway, Manifeste cyborg et autres essais, Sciences - Fictions - Féminismes*, Paris, Exils Éditeurs, 2007.

Hegel F.W., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, tome I, Paris, Vrin, 1970.

Iser W., *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Liège, Pierre Mardaga, 1997.

Lacroix S., *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Latour B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

Latour B., *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

Lowenhaupt Tsing A., *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2007.

Luginbühl Y., *La Mise en scène du monde*, Paris, Éditions du Cnrs, 2012 .

Lyon-Caen J., « Voir le passé dans les ruines romantiques : une histoire politique et littéraire », *Sociétés & Représentations*, n° 45, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 233-260.

Mairesse F. et Deloche B., « Objet de musée ou Muséologie », in A. Desvallée et F. Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 385-416.

Makarius M., *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.

Monbiot G., *Feral : Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding*, Londres, Penguin Books, 2013.

Parham J. et Westing L., (dir.), *A Global History of Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Paoletti J. C., « Derrida fantôme », « Rue Descartes », *Collège international de Philosophie*, n° 89-90, 2016, p. 70- 79.

Simmel G., « Les ruines, un essai d'esthétique », in *La parure et autres essais*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1998.

Wajcman G., *Fenêtre Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.