

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DEVENIR DE LA RUINE AU XXI^e SIÈCLE :
INCURSION AUX CONFINS DE L'ART ET DE L'ÉCOLOGIE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ANNE-JULIE RICHARD

JUIN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de maîtrise, Eduardo Ralickas, pour ses conseils avisés mais aussi pour sa patience et son optimisme qui se sont avérés indéfectibles. J'aimerais également remercier Maxime Coulombe pour sa bienveillance, sa générosité et son humanité qui ont fait toute la différence dans mon parcours académique.

Il me faut aussi souligner ces amitiés lumineuses qui ont donné un sens à cette aventure : Mélina Poulin-Plante, Béatrice Larochelle, William Brochu, Raphaël Ouellet, Rose-Hélène Blanchette, Charlotte Guérin, Olivier Guénette-Rochon et Myriam Dufour. Et un merci tout spécial à Virginie Provost dont le soutien quotidien m'a donné la force nécessaire pour finir ce mémoire.

À ces personnes *à côté* de ma vie académique, je vous suis reconnaissante d'avoir su me rappeler que la vie continuait par-delà les murs de l'université. Merci à mes parents, Josée et Guy, pour la confiance tranquille avec laquelle ils ont toujours accueilli mes inquiétudes. À Marie-Jeanne, Léa et Louis pour leur présence constante. À Camille et Lea pour leur amitié irréductible. À N et H pour les rires continuels. Et, à mon amoureux, Jean-David, pour son écoute et pour sa curiosité.

Je remercie surtout mon ami et partenaire d'écriture, Florent Michaud, qui m'est indispensable. J'ai appris que peu importe la distance, tu habites tous mes mots.

* * *

Ce mémoire a pu être réalisé grâce au soutien financier du FRQSC et du CRSH.

J'arrive! J'arrive!
Mais qu'est-ce que j'aurais bien aimé
Encore une fois trainer mes os
Jusqu'au soleil, jusqu'à l'été
Jusqu'au printemps
Jusqu'à demain

J'arrive! J'arrive!
Mais qu'est-ce que j'aurais bien aimé
Encore une fois voir si le fleuve est encore fleuve
Voir si le port est encore port
M'y voir encore

J'arrive! J'arrive!
Mais pourquoi moi, pourquoi maintenant,
pourquoi déjà et où aller?

J'arrive! Bien sûr, j'arrive /
N'aie-je jamais rien fait d'autre qu'arriver? »

— Jacques Brel, « J'arrive! ».

¹ Jacques Brel (2018), *Jacques Brel chanteur : l'intégrale de ses chansons*, Bruxelles, Fondation Jacques Brel, p. 286.

Table des matières

Remerciements	iii
Liste des figures	vi
Résumé	vii
Abstract	viii
INTRODUCTION	1
Petit préambule méthodologique. Comment penser l’histoire de l’art?	8
1. Entre paradigmes et survivances : l’histoire de l’art racontée	8
1.1 Révolutions et paradigmes	9
1.2 Survivances warburgiennes	11
2. Réconcilier deux visions : questions de méthodologie	13
CHAPITRE 1. Les temps de la ruine : une histoire ontologique	15
1. Qu’est-ce qu’une ruine?	16
2. Le premier paradigme de la ruine : XVIII ^e et XIX ^e siècles	18
2.1 Origines et apogées de la ruine : du motif au symbole	18
2.2 L’agentivité de la ruine « classique » : discours et expérience	20
2.2.1 Petite sémiologie de l’oubli : les implications de la perte	20
2.2.2 “Je ne veux pas mourir” : les <i>ekphrasis</i> de Diderot	23
2.2.3 Les ruines gothiques de Friedrich	27
3. Penser la ruine : un deuxième modèle théorique	29
3.1 La révolution du XX ^e siècle : l’iconoclasme contre le temps	29
3.2 Les représentations contemporaines de la ruine : Simon Norfolk	32
4. Sur la coexistence des paradigmes	34

CHAPITRE 2. La ruine du XXI ^e siècle	37
1. Genèse d'une idée	37
2. Que devient la ruine? Trois cas de figure	38
1.1 <i>Les Châteaux de sable</i> de Michel de Broin	38
1.2 <i>Les Paysages déplacés</i> d'Aïda Vosoughi	43
1.3 <i>Qui s'effrite et pourtant vit</i> de Gabrielle Carrère	47
3. Abstraire un troisième paradigme : la ruine du futur	52
 CHAPITRE 3. Le troisième temps de la ruine	 56
1. Petit recadrage méthodologique : une approche sociologique de l'art	56
2. Prendre le pouls du siècle : sur l'écoanxiété et la solastalgie	57
2.1 Présentation des notions d'écoanxiété et de solastalgie	58
2.2 L'histoire de l'art et la crise socioécologique	62
2.3 La solastalgie et l'écoanxiété à l'oeuvre	63
3. Recevoir la ruine : les inflexions de l'expérience	66
3.1 Les nouvelles coordonnées de la mélancolie	67
3.2 Le sublime : entre l'infini et le danger	69
3.3 Conclusions sur l'agentivité de la ruine au XXI ^e siècle	72
4. Ce que peut l'art pour le futur : réflexion sur la finalité des oeuvres	73
 CONCLUSION	 76
 Bibliographie	 79

Liste des figures

Figure 1 Aby Warburg, <i>Atlas Mnemosyne</i>	86
Figure 2 Georges Didi-Huberman, <i>Soulèvements</i> , vue de l'exposition	87
Figure 3 Hubert Robert, <i>Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines</i>	88
Figure 4 Caspar David Friedrich, <i>L'abbaye dans une forêt de chênes</i>	89
Figure 5 Caspar David Friedrich, <i>Le moine au bord de la mer</i>	90
Figure 6 Simon Norfolk, <i>Afghanistan Chronotopia</i>	91
Figure 7 Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i>	92
Figure 8 Michel de Broin, <i>Les châteaux de sable</i>	93
Figure 9 Michel de Broin, <i>Les châteaux de sable — détail 1</i>	94
Figure 10 Michel de Broin, <i>Les châteaux de sable — détail 2</i>	95
Figure 11 Michel de Broin, <i>Les châteaux de sable — détail 3</i>	96
Figure 12 Aïda Vosoughi, <i>Les paysages déplacés I</i>	97
Figure 13 Aïda Vosoughi, <i>Les paysages déplacés II — détail 1</i>	98
Figure 14 Aïda Vosoughi, <i>Les paysages déplacés II — détail 2</i>	99
Figure 15 Gabrielle Carrère, <i>Soif</i>	100
Figure 16 Gabrielle Carrère, <i>Sans titre</i>	101
Figure 17 Gabrielle Carrère, <i>Sans titre</i>	102
Figure 18 Gabrielle Carrère, <i>Mon jardin de terre</i>	103
Figure 19 Gabrielle Carrère, <i>Le troisième cavalier</i>	104
Figure 20 Gabrielle Carrère, <i>Cet endroit où je vis</i>	105
Figure 21 Gabrielle Carrère, <i>La survivance des vaincus</i>	106

Résumé

Ce mémoire interroge le devenir des représentations artistiques de la ruine au XXI^e siècle. En tentant de définir la ruine par son agentivité (c'est-à-dire, d'abord, par son discours et, ensuite, par l'expérience qu'elle propose) et non par sa forme, nous identifierons deux paradigmes distincts de la ruine. Le premier, ancré dans les XVIII^e et XIX^e siècles, présente une ruine née de la lente érosion du temps qui pose un regard mélancolique sur le passé disparu. Le second, associé au XX^e siècle, s'articule autour d'une ruine engendrée par quelques gestes iconoclastes en contexte de conflits armés ; l'expérience de cette ruine se distingue conséquemment par une tristesse beaucoup plus vive associée aux catastrophes du présent. En nous servant de ces deux modèles théoriques de la ruine comme repoussoirs, ce mémoire pointera les premiers signes de l'apparition très actuelle d'un troisième modèle de la ruine. Pour ce faire, nous retrouverons les dénominateurs communs liant trois oeuvres d'art et expositions québécoises (*Les châteaux de sable* (2015) de Michel de Broin, *Les paysages déplacés* (2021) d'Aïda Vosoughi et l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit* (2021) de Gabrielle Carrère) qui réactualisent la question de la ruine. Ces trois manifestations artistiques actuelles dessinent un nouveau type de ruine qui se distinguerait, d'abord, par la temporalité qu'elle implique. Nous assisterions ainsi à l'émergence d'une nouvelle ruine du XXI^e siècle qui poserait un regard inquiet sur le futur de l'humanité. Dans une perspective sociologique, ce mémoire s'attachera à mettre en résonance cette inquiétude avec les concepts récents de solastalgie et d'écoanxiété.

Mots clés : ruine, mélancolie, solastalgie, écoanxiété

Abstract

This thesis addresses the future of artistic representations of ruins in the 21st century. By attempting to define the ruin through its agency (that is, first through its discourse and then through the experience it offers) rather than its form, we identify two distinct paradigms of the ruin. The first, anchored in the 18th and 19th centuries, presents a ruin born of the slow erosion of time that takes a melancholic look at the past that has disappeared. The second, associated with the 20th century, revolves around a ruin generated by some iconoclastic gestures in the context of armed conflicts; the experience of this ruin is therefore distinguished by a much more acute sadness associated with present disasters. By using these two theoretical models of the ruin as repellents, this thesis attempts to underline the first signs of the very current emergence of a third model of the ruin. To do this, we will find the common denominators linking three works of art and exhibitions in Quebec (Michel de Broin's *Châteaux de sable* (2015), Aïda Vosoughi's *Paysages déplacés* (2021), and Gabrielle Carrère's exhibition *Qui s'effrite et pourtant vit* (2021)) that update the question of the ruin. These three current artistic manifestations outline a new type of ruin that would be distinguished, first, by the temporality it implies. We would thus witness the emergence of a new ruin of the 21st century that would take an anxious look at the future of humanity. In a sociological perspective, this paper will seek to resonate this concern with recent concepts of solastalgia and eco-anxiety.

Keywords : ruin, melancholy, solastalgia, eco-anxiety

Introduction

L'imaginaire de la ruine dessine les vestiges de colonnes doriques ou ioniques — on ne sait plus — ancrées dans quelques îles grecques reculées. La ruine apparaît comme exotique, lointaine et légèrement archaïque ; elle est une image hiératique prise dans un temps qui ne s'écoule plus. Notre imaginaire immobilise, pétrifie la ruine — et c'est sans doute notre première erreur. Il faut prendre plusieurs pas de reculs pour voir différemment les ruines : envisagées sur un temps long, ces pierres qui nous paraissaient jadis immuables et éternelles s'offrent désormais dans toute leur fluidité. La ruine n'est pas un moment suspendu, elle n'est pas ce point médian entre la naissance et la mort de l'architecture : elle est un lent processus d'érosion, le tracé d'un mouvement perpétuel vers un inexorable retour à la poussière.

La ruine est tout ce qui s'effrite et se dégrade : elle est cette volée de marches qui s'usent et se creusent au fil des années, cette toile d'un grand maître italien qui se couvre lentement d'une fine patine et notre corps qui se métamorphose à travers sa course continue vers la fin. Chemin faisant, la ruine pointe une correspondance cachée entre les pierres et les corps. Le Dieu de la Genèse prévient Adam : « tu es poussière et redeviendras poussière² » ; il nous offre ainsi une vérité intemporelle : un destin commun (ou disons-le franchement : une *fin commune*) nous lie aux objets qui peuplent la face du monde. Cette vérité bouleverse et c'est à elle que la ruine nous confronte : « Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir³ », écrit Diderot qui entrevoit soudainement sa propre mort dans la dégradation des pierres. En nous mettant face à notre propre fragilité et à notre propre pérennité, la ruine en appelle à ce qu'il y a de plus universel... Et, déjà, nous voilà bien loin de ces vestiges antiques qui nous paraissaient déconnectés de la vie contemporaine. Ce mémoire souhaite ouvrir la définition classique, bien trop étroite, de la ruine pour en restituer la vie foisonnante qui s'immisce dans notre quotidien. Et ainsi, il ne sera pas question ici de colonnes corinthiennes mais d'œuvres d'art qui exploitent les formes ou les métaphores de la ruine pour nous rappeler notre petitesse, pour évoquer les désastres imminents... J'espère rappeler ici l'humanité débordante des pierres.

² Genèse, 3:19.

³ Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 337.

État de la question

Le champ théorique de la ruine, objet foncièrement interdisciplinaire, dépasse largement l'histoire de l'art. Au-delà de notre discipline d'attache, les connaissances quant à la ruine s'organisent autour de l'archéologie et de l'histoire, de l'architecture et de l'urbanisme⁴, de la philosophie⁵, de la littérature⁶ et du cinéma⁷ et, plus récemment sans doute, des sciences politiques et de la sociologie⁸. En dépit de ce véritable foisonnement, l'histoire de l'art aura une place prépondérante dans ce projet de recherche, ne serait-ce que parce qu'elle déplace légèrement le sens attribué à la ruine : son intérêt ne repose pas sur l'objet en lui-même mais sur sa *représentation*. La nuance est significative et, dans le cadre d'un mémoire portant sur les ruines représentées au sein d'œuvres d'art, il importera de nous replier sur notre discipline⁹.

⁴ Pensons à l'article lumineux que signe Murielle Hladik (2000), « Figure(s) de la ruine », *L'architecture aujourd'hui*, no 331, p. 50-57. Ou encore à Antoine Le Blanc (2010), « La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine », *L'espace géographique*, vol 39, p. 253-266.

⁵ Voir notamment, Sophie Lacroix (2007), *Ce que nous disent les ruines*, Paris, L'Harmattan. Pensons aussi à l'article de Javier Bassas Vila (2007), « La description des ruines et le phénomène saturé : penser les ruines à partir de Jean-Luc Marion », *Protée*, vol 35, no 2, p. 37-43.

⁶ La tradition littéraire de la ruine est longue ; elle remonte déjà aux ekphrasis de Diderot au XVIII^e siècle. Voir Denis Diderot, *op. cit.* Elle a, par ailleurs, abondamment commenté la figure de la ruine au sein de l'œuvre de Diderot : voir Katalin Bartha-Kovacs (2013), « Philosophie du sublime, poétique des ruines : la critique d'art de Diderot », dans Pascale Hummel (ed.), *Entre érudition et création*, Paris, Editions Philologicum, p. 77-90.

⁷ Voir André Habib (2007), « Le temps décomposé : ruines et cinéma », *Protée*, vol 35, no 2, p. 15-26. Voir également Richard Bégin (2005), « L'époque de la survivance : de la mémoire des ruines dans *À l'ouest des rails de Wang Bing* », *Cinémas*, vol 15, no 2-3, p. 87-106.

⁸ Voir le numéro 28 de la revue *Frontières* dirigé par Estelle Grandbois-Bernard, Gil Labescat et Magali Uhl. Quant à la question du politique voir l'article de Martine Boucher (2016), « Le moment politique des ruines », *Frontières*, vol 28, no 1.

⁹ Néanmoins, nous ferons appel à d'autres disciplines qui ont exploré la question de la ruine — notamment, à la philosophie. De fait, la communication entre philosophie et histoire de l'art sur ce concept paraît naturelle, déjà en ce que le geste d'abstraction que sous-tend la philosophie rend facile le transfert de ses concepts à une discipline plus concrète telle que l'histoire de l'art. Il convient également de souligner que lorsqu'au moment où se développe le paradigme « classique » de la ruine qui correspond à sa première apogée artistique aux XVIII^e et XIX^e siècles, la philosophie est, comme l'histoire de l'art, affaire de représentation (l'on pourrait d'une représentation artistique dans le cas de l'histoire de l'art et théorique ou mentale dans le cas de la philosophie). Voir à ce sujet Isabelle Thomas-Fogiel (2000), *Critique de la représentation. Étude sur Fichte*, Paris, Vrin.

Pour dresser un portrait de la littérature de la ruine, il faut présenter deux anthologies, la première paraissant dominer le champ de la ruine de façon générale et la seconde, en histoire de l'art. Et ainsi, en 2020, l'archéologue Alain Schnapp publie *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*¹⁰, un ouvrage ambitieux que les Éditions du Seuil présentent comme « l'œuvre d'une vie ». En 744 pages, l'auteur offre une synthèse substantielle de la question de la ruine découpée à l'aune de considérations historiques et géographiques. Au fil du livre, se succèdent ainsi une série de civilisations dont Schnapp analyse le rapport à la ruine ; en chemin, l'auteur révèle une érudition considérable, ses analyses étant alimentées par diverses disciplines. Cet ouvrage, sans doute le plus important quant à la figure de la ruine, offrirait une synthèse implacable des connaissances s'il ne possédait pas une limite claire, assumée dès son titre. L'histoire des ruines que nous raconte Schnapp s'arrête abruptement à la fin des Lumières, époque qui marque l'apogée artistique du motif de la ruine. Ainsi, l'ouvrage pointe une hésitation certaine quant au devenir de la ruine au sortir de son âge d'or.

Si l'on doit en revenir à l'histoire de l'art, il nous faut considérer que l'ouvrage d'Alain Schnapp fait écho à celui de Michel Makarius, *Ruines. Représentations de la Renaissance à nos jours*¹¹, publié en 2011. Construite selon une trame historique se déployant de façon chronologique, l'anthologie de Makarius examine au fil des chapitres divers temps de la ruine en histoire de l'art. La succession de ces moments de jonction entre art et ruine, chacun isolé temporellement et spatialement, pointe quelque chose comme une ruine *survivante* à travers les siècles. L'histoire de la ruine que dresse Makarius, contrairement à celle de Schnapp, remonte au-delà de l'apogée de la ruine située au tournant du XIX^e siècle, en faisant intervenir des exemples contemporains (Gordon Matta-Clark, Anne et Patrick Poirier, Robert Smithson, etc.¹²). Par contre, il convient de noter que ceux-ci ne sont plus actuels¹³ : déjà, parce que l'ouvrage a été publié il y a de cela onze ans mais aussi parce qu'en dépit de ses promesses, Makarius n'a pas exactement fait remonter l'histoire des ruines jusqu'à [ses] jours.

¹⁰ Alain Schnapp (2020), *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 722 p.

¹¹ Pour sa très belle traversée de l'histoire des ruines : Michel Makarius (2011), *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion.

¹² *Ibid.*, p. 216-218 ; 262-265 ; 276-280.

¹³ Définissons l'actuel comme étant les oeuvres d'art produites durant les quinze dernières années.

J'aimerais ici pointer ce que je crois être un vide, au sein de la littérature scientifique, concernant l'*actualité* des manifestations de la ruine. Si l'on sent une certaine hésitation quant au devenir de la ruine au sortir de son âge d'or chez nombre de penseur.euse.s — tels Schnapp —, certain.e.s commencent à cerner l'esprit d'une ruine qui serait propre au XX^e siècle. Le numéro 28 de la revue *Frontières*, sous le thème de la ruine, s'ouvre ainsi en constatant que tout un modèle théorique de la ruine hérité des XVIII^e et XIX^e siècles serait inopérant pour en penser les manifestations contemporaines¹⁴. Toutefois, cette avancée temporelle ne remonte jamais tout à fait jusqu'à nos jours. Certes, ce léger décalage entre la littérature des ruines et la contemporanéité s'expliquerait déjà par le fait que certaines sources commencent à dater... Mais je crois qu'il y a plus : à tenter de comprendre le XX^e siècle dans son ensemble, les écrits sur la ruine négligent ce qui m'apparaît être *en train de naître* sous nos yeux.

Problématique, hypothèse

Ce projet de recherche souhaite interroger les formes actuelles¹⁵ des représentations artistiques de la ruine, ce motif classique de l'histoire de l'art qui trouve son apogée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce mémoire de maîtrise adresse ainsi quelques questions à la ruine actuelle. Déjà : quelles œuvres d'art se présentent comme étant les héritières de ce motif classique de l'histoire? Ensuite : quelle tendance se dessine à travers elles? Plus concrètement : quels discours, quelles expériences caractérisent les nouvelles formes de la ruine? Et pour prendre la mesure de ces changements : comment ces représentations se distinguent-elles de celles issues des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles?

Je souhaiterai explorer une intuition, née de la rencontre avec certaines œuvres d'art¹⁶, concernant l'émergence au XXI^e siècle de ce qui ressemble aux fondations d'un troisième paradigme de la ruine, jusqu'ici inexploré par la recherche scientifique et porté par un discours m'apparaissant

¹⁴ Estelle Grandbois-Bernard et al (2016)., « Dans les ruines de la ville postindustrielle, de la friche à la revitalisation urbaine », *Frontières*, vol 28, no 1.

¹⁵ Je rappellerai ici, à des fins de clarté et pour une dernière fois, que par « actuelles », je réfère aux œuvres d'art produites dans les quinze dernières années. L'art actuel devra ainsi être distinguée de l'art contemporain que je concevrai plutôt comme la production artistique depuis les années 1960.

¹⁶ Il s'agit de l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit* de Gabrielle Carrère, présentée à la Galerie AVE à l'automne 2021. Nous y reviendrons ensemble.

comme inédit. De fait, si la ruine a traditionnellement évoqué un passé évanoui (aux XVIII^e et XIX^e siècles) et s'est, plus récemment (aux XX^e siècle), fait le reflet d'un présent hanté par la catastrophe, elle semble délaisser ces temporalités pour désormais poser un regard anxieux sur le futur. De ce nouveau discours qui émerge des œuvres d'art traitant de la question de la ruine semble également naître une nouvelle expérience pour le sujet contemporain. Alors que le motif de la ruine a traditionnellement convoqué une réception alliant sublime et mélancolie, les coordonnées de cette expérience paraissent légèrement déplacées par les ruines actuelles. Nous serions toujours sur ce grand continent de la tristesse que définit la mélancolie, toujours dans cet immense vertige contenu dans le sublime, mais désormais, il y aurait quelque chose comme une *anxiété*, une détresse qui serait propre à notre époque. C'est dire que les nouvelles ruines se feraient le reflet d'une peur grandissante, d'un véritable phénomène de société dont je traiterai à travers les récents concepts d'écoanxiété ou de solstalgie.

Organisation des chapitres : corpus et méthodologie

Avant de commencer à traiter de la question de la ruine, j'utiliserai un petit préambule pour replacer mes idées dans leur contexte historiographique. Mon mémoire prenant pour objet l'actualisation d'un motif classique, il exige de penser un *temps long* de l'histoire de l'art ; c'est-à-dire qu'il implique une conception de l'évolution de l'art qui transcende largement ma recherche. Je préfère ainsi commencer par éclairer les poncifs de ma pensée, en nommant explicitement les grands récits de l'histoire de l'art qui m'ont permis de lui donner forme. Il s'agira ainsi de situer ma conception du développement de la ruine quelque part entre deux récits distincts de l'histoire de l'art qui seront incarnés à travers les pensées de Georges Didi-Huberman et de Nathalie Heinich. Plus précisément, ce détour permettra de poser la notion de survivance et le concept de paradigme à travers lesquels s'inscrit mon mémoire.

Le premier chapitre visera à contextualiser la ruine, à la fois d'un point de vue historique et ontologique. En croisant ces deux regards, il entendra traverser l'histoire des représentations artistiques de ruines, en insistant sur une question qui semble simple et qui ouvre pourtant un abysse : qu'est-ce qu'une ruine? Je déploierai ainsi un argumentaire visant à nous faire prendre conscience que ce n'est pas tant la ruine qui change mais plutôt le regard que l'on pose sur elle

qui se module à travers le temps. Chemin faisant, j'espère restituer l'agentivité particulière de la ruine qui s'enracine dans un discours sur le temps et sur la fin pour catalyser une expérience à la croisée de la mélancolie et du sublime pour celui-celle qui vient à sa rencontre. Ce premier chapitre sera concrètement l'occasion de constater d'un changement de paradigme dans l'histoire des représentations de ruine. Nous explorerons ainsi un premier temps de la ruine, situé aux XVIII^e et XIX^e siècles, durant lequel elle se faisait réceptacle de méditations philosophiques sur le passage du temps qui s'opposera à un deuxième temps de la ruine, omniprésent au XX^e siècle, à travers lequel la ruine devient un miroir tendu vers le présent. Si cette exploration sera avant tout basée sur des écrits littéraires et théoriques, elle s'appuiera néanmoins sur des exemples visuels (Caspar David Friedrich pour le premier paradigme de la ruine ; Simon Norfolk pour le deuxième).

Ensuite, je me pencherai directement sur cette hypothèse d'un troisième paradigme de la ruine, dans le cadre du deuxième chapitre. Je procéderai ainsi de manière empirique, en analysant trois cas de figures contemporaines de la ruine visant à cerner l'imaginaire de la catastrophe à venir. Je présenterai donc *Les Châteaux de sable* de Michel de Broin (2016) qui, associant notre système économique à un jeu d'enfants, visent à en souligner le caractère précaire et la chute imminente ; *Les Paysages déplacés* d'Aïda Vosoughi qui archivent les transformations de sites naturels causés par des conflits politiques (2021) ; et enfin, l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit* de Gabrielle Carrère (2021) qui donne à voir une vision dystopique de l'impact de la crise climatique qui se profile. Au sein de mon corpus, ces trois œuvres québécoises permettront d'illustrer différents avatars de la solastalgie, en évoquant les lieux anticipés de l'apocalypse (l'économie, le politique, l'environnement). Après une brève présentation de chacune de ces figures de cas, je tenterai d'abstraire cette notion de ruine du futur que je souhaite défendre.

Le chapitre final prendra pour prémisse toute une tradition intellectuelle qui définit la perspective à travers laquelle je souhaiterai aborder les représentations récentes de la ruine : à l'aune d'une histoire sociologique de l'art qui a cherché à lier manifestations artistiques et autres domaines de

la vie sociale¹⁷, j'entends conférer à la ruine une valeur de symptôme. Si la ruine se réinvente au gré des époques qui la voient naître, il s'agira de questionner l'adéquation entre notre époque et la nouvelle esthétique que revêt la ruine actuelle. Pour ce faire, je mettrai en résonance les œuvres de mon corpus avec la solastalgie et l'écoanxiété, ces concepts récents qui permettent de penser une tristesse anxieuse par rapport au déclin de notre civilisation accéléré par la crise environnementale actuelle¹⁸. Pour le dire brièvement, ce dernier chapitre s'attachera à pointer les échos entre cette sociologie de l'anxiété et l'esthétique de la peur qui anime les nouvelles formes de la ruine.

¹⁷ Je prendrai pour modèle méthodologique les travaux de Maxime Coulombe sur la figure du zombie. Voir Maxime Coulombe (2012), *Petite philosophie du zombie. Ou comment penser par l'horreur*, Paris, Presses universitaires de France.

¹⁸ Il ne s'agira pas, dans le cadre de ce mémoire, de prouver l'existence d'une telle crise climatique... À l'aune de la littérature scientifique et de la connaissance populaire, il s'agit d'un détour qui m'apparaît inutile : nous devons considérer l'existence de cette crise comme un axiome de ce mémoire. Voir cet article qui, parmi tant d'autres, se trouve au fondement de ce savoir : F.S. Chapin et al. (2000), « Consequences of changing biodiversity », *Nature*, no 405, p. 234-242.

Préambule méthodologique. Comment penser l'histoire de l'art?

Je ne crois pas que les ruines constituent le point de départ de ma pensée. Non, il me semble que celle-ci se formait *en amont* des ruines ; au début, elle ne s'ancrait pas dans un objet d'art précis et, pourtant, elle se préparait à en accueillir un pour lui donner sens. J'ai pensé l'art bien avant les ruines... et il me semble donc de juste ici de commencer non pas par une histoire des ruines mais par une histoire de l'art. Il sera donc question ici de quelques idées qui, j'ai l'espoir, permettront d'éclairer l'histoire des ruines. Il faut voir ce petit préambule comme occasion de nous doter de quelques repères cartographiques au sein de ma discipline. Quelle utilité à ces repères? Il s'agit sans doute d'une façon de reconnaître que mes recherches sur la ruine, qui seront contenues dans les pages suivant ce préambule, ne sont pas autonomes au sein du paysage de ma discipline : elles se logent au creux de lectures de l'histoire de l'art faites par de grand-es théoricien·nes et prolongent certaines conceptions historiographiques. Je souhaite ici prendre quelques pages pour exposer ces idées qui encadrent les miennes.

1. Entre paradigmes et survivances : l'histoire de l'art racontée

Il faut y penser : l'histoire de l'art est affaire de récit. Il n'y a pas de vérité parfaite, absolue quant au déroulement des derniers siècles artistiques¹⁹ : il n'y a que des histoires que nous racontons dans une tentative de *faire sens* autour de faits connus, d'évènements ponctuels. De façon plus ou moins consciente, les historien·nes de l'art s'œuvrent ainsi à proposer des lectures du passé, entre les pages d'un livre et dans les salles d'un musée. Bien au-delà des prises de positions marquées de certain-es historien·nes de l'art, même les espaces en quête de neutralité sont traversés d'une certaine conception de l'art et de son histoire.

¹⁹ Prière de ne pas voir, dans cette phrase, des allégeances relativistes. Il n'est pas question ici de nier l'existence de faits dont la véracité est indiscutable ; j'aimerais plutôt souligner la difficulté de créer un récit cohérent qui englobe chacun de ces faits (en témoigneront tous les dissensus entre historien·ne.s de l'art). La quête de la vérité est, certes, difficile ; elle ne doit pas pour autant être abandonnée.

Je m'interrogerai ici sur les façons dont l'histoire de l'art a été racontée. Il ne s'agira pas de nous pencher sur les travaux pointus qui ont donné vie à un certain nombre de détails artistiques mais plutôt de réfléchir à la façon dont le passé artistique a été envisagé dans sa globalité. Nous verrons ainsi comment notre discipline a tenté de construire, de structurer l'histoire ; plus précisément, nous nous pencherons sur deux écoles de pensée qu'il m'importe déjà de distinguer. J'identifierai ainsi un premier mouvement porté par un désir de découper l'histoire en périodes distinctes, pour en faire valoir les ruptures ; et une volonté inverse d'identifier les continuités qui sous-tendent ces divisions historiques. Nous explorerons ces deux approches distinctes de l'histoire de l'art, à travers la pensée, d'une part, de Nathalie Heinich (modélisée sur les théories épistémologiques et scientifiques de Thomas S. Kuhn) et d'autre part, de Georges Didi-Huberman qui s'érige dans le sillage des travaux d'Aby Warburg. Enfin, disons-le d'emblée : cette exploration ne visera pas à ériger les deux conceptions de l'histoire de l'art l'une contre l'autre mais plutôt à les réconcilier.

1.1 Révolutions et paradigmes

Dans son essai *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*²⁰, la sociologue de l'art Nathalie Heinich reconduit une conception populaire du récit de l'histoire de l'art. Cette histoire insiste sur une rupture profonde, située quelque part autour des années 1960, qui sépare hermétiquement deux époques entre lesquelles la communication paraît, dès lors, impossible. Pour Heinich, ces époques correspondent à deux *paradigmes* artistiques : d'une part, en amont de la rupture, celui de l'art moderne (avant les années 1960²¹) et d'autre part, en aval de la rupture, celui de l'art contemporain (à partir des années 1960²²). Il faut déjà noter que l'apport épistémologique d'Heinich ne réside non pas dans une distinction entre art moderne et art contemporain — celle-ci serait un lieu commun, souvent sous-entendu, de l'histoire de l'art — mais dans sa volonté de *théoriser* cette distinction, en recourant au concept de paradigme.

²⁰ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 2014, 373 p.

²¹ Le paradigme moderne dont s'est détaché le paradigme contemporain est lui-même fondé sur une révolution artistique, marquant une rupture avec le paradigme précédent. Heinich identifie cette révolution dans la naissance de l'impressionnisme, ce qui situe donc la rupture dans les années 1870.

²² Le paradigme contemporain remonte jusqu'à nos jours.

L'argumentaire d'Heinich renvoie ainsi à une organisation épistémologique particulière définie par les concepts de révolution et de paradigme, ceux-ci portés par le théoricien des sciences Thomas S. Kuhn²³. Ces concepts permettent de donner une structure à une certaine conception de l'histoire du savoir selon laquelle l'évolution de la connaissance ne serait pas linéaire. La conception est novatrice, sans doute en ce qu'elle découd le populaire aphorisme de Bernard de Chartes, prononcé au XII^e siècle, selon lequel nous serions des « nains sur des épaules de géants ». L'image illustre une vision de l'évolution du savoir à travers laquelle les nouveaux penseurs, dans la foulée des anciens, érigeraient leurs théories sur celles qui les précèdent. Kuhn, et Heinich dans son sillage, défendent ainsi une conception légèrement iconoclaste de la connaissance à travers laquelle celle-ci ne se construirait pas en s'appuyant sur elle-même. Son développement serait plutôt fait de moments de révolutions où une nouvelle théorie viendrait invalider ce qui était admis jusqu'alors.

Ces révolutions, rares, permettraient de diviser l'histoire en paradigmes, c'est-à-dire un « socle cognitif partagé par tous²⁴ ». Le paradigme est ainsi un modèle qui opère à des niveaux inconscients pour définir la norme. Autrement dit, son champ d'action se situe généralement par-delà la conscience (c'est même sa force) : sans être réellement réfléchi ou même nommé, le paradigme est compris, intégré, assimilé. Chemin faisant, il propose un éventail des possibles et érige un horizon d'attentes pour celles et ceux qui sont placés sous son égide. Le paradigme définit ainsi ce qui apparaît comme « normal » ou « naturel » au sein d'une civilisation ; il se déploie dans une série de propositions qui, malgré leur contingence, apparaissent comme autant de vérités axiomatiques.

Dans son *Paradigme de l'art contemporain*, Nathalie Heinich tire les ficelles de l'argumentaire de Kuhn, en le transposant dans le champ artistique. Dans l'avènement de l'art contemporain, elle identifie ainsi une révolution définissant un « avant » et un « après » qui seront compris comme deux paradigmes distincts. L'art contemporain possède ses propres règles, motivations et finalités, indépendantes de celles de l'art moderne — ce sera l'objet d'étude de Heinich. Je le mentionnais

²³ Voir à ce sujet Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1962.

²⁴ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 42.

plus tôt : si l'argumentaire de Heinich se distingue par sa clarté et par sa cohérence, elle n'en reconduit pas moins un certain récit de l'histoire de l'art qui apparaît comme étant « populaire ». Pour nous convaincre qu'il s'agit d'un lieu commun de la discipline, il nous suffira sans doute de réfléchir à tous ces manuels qui segmentent l'histoire de l'art, tous ces musées qui divisent leurs collections en grandes périodes ou encore toutes ces universités qui définissent leur offre de cours et le champ de spécialisation de leurs professeur·es en histoire de l'art en recourant au même vocabulaire que Heinich. Dans sa forme la plus didactique — c'est-à-dire dans sa forme qui se veut non seulement la plus accessible mais aussi la plus objective — l'histoire de l'art est porteuse d'un discours qui fait écho aux théories de Heinich.

1.2 Survivances warburgiennes

La vision épistémologique d'Heinich a assurément un revers, celui-ci incarné dans notre champ disciplinaire à travers divers concepts ; je m'attacherai ici à la survivance (*Nachleben*) warburgienne qui fera figure d'une alternative à la conception d'une histoire de l'art morcelée. Largement réhabilité par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman (déjà à travers son *Image survivante*²⁵), l'œuvre d'Aby Warburg est complexe. Loin des formes discursives classiques du travail intellectuel, les théories warburgiennes s'énoncent à travers une série d'images. Jusqu'à sa mort en 1929, le spécialiste de la Renaissance travaille sur son *Atlas Mnemosyne*, un « projet d'histoire de l'art sans texte » resté inachevé : sur de grands panneaux recouverts de tissu noir²⁶, il agence des photographies d'objets d'art, surtout, mais également des schémas cosmologiques, des cartes ou d'autres documents historiques (pour un exemple de planche : voir figure 1). Les regroupements de Warburg, élaborés sur la base de formes et de thèmes communs, réunissent des images nées de contextes historiques et géographiques variés²⁷.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.

²⁶ Avant sa mort, Warburg aura le temps de produire 63 panneaux ; il avait des plans concrets pour 79 panneaux et l'ambition de se rendre jusqu'à 200.

²⁷ Si le champ de spécialisation de Warburg porte sur la Renaissance et entretient conséquemment des liens étroits avec l'Antiquité, il est intéressant de noter qu'il ne répudie pas les objets produits hors de la civilisation occidentale (généralement occultés par l'historien de l'art européen).

Pourtant, la valeur heuristique du projet warburgien transcende largement les cas d'études précis qu'il pointe. Il ne sera pas ici question des images réunies dans mais plutôt de ces réseaux de correspondances, inédits avant l'*Atlas Mnemosyne*, qui se tissent entre elles. L'apport de la pensée warburgienne tient ainsi dans ce renouvellement des *formes* empruntées par l'histoire de l'art : en se détachant d'un récit historique qui replacerait les œuvres d'art sur une seule ligne temporelle, elle permet de repenser un nouveau récit fait de retours, de soubresauts, d'échos, de circonvolutions. Chez Warburg, les formes artistiques s'organisent dans une étrange constellation qui se modèle à partir des « inconscients du temps²⁸ », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman. Avec son *Atlas Mnemosyne*, le penseur dessine les chemins d'une histoire de l'art faite de réminiscences inexplicées, présupposant l'existence d'une mémoire des gestes, comme une série de formes revenantes qui hantent l'histoire de l'art. Didi-Huberman rappelle ainsi le « mode fantomal » qui définit le temps warburgien : foncièrement achronique, ce récit de l'histoire de l'art regroupe non par époque (ou par lieu, fidèle partenaire de l'époque) mais par forme.

Au-delà de son *Image survivante*, Georges Didi-Huberman a exprimé ses allégeances warburgiennes par des projets d'ordre visuel tels que son exposition *Soulèvements*²⁹, qui a été présentée au Jeu de Paume à l'automne 2016 et qui a voyagé à l'automne 2018 jusqu'à la Galerie de l'UQÀM où elle a été réactualisée (voir figure 2). Présentant autant des œuvres d'art que des images tirées d'archives historiques, l'exposition aura établi quelque chose comme une typologie des gestes et des motifs propres au soulèvement : les bouches ouvertes, les poings levés, les drapeaux et barricades, etc. À l'aide d'une méthodologie largement calquée sur celle de l'*Atlas Mnemosyne*, l'exposition *Soulèvements* aura ainsi pointé des correspondances inexplorées entre certains motifs. J'aimerais enfin noter qu'il y a également une série de projets dans le champ de l'histoire de l'art qui, sans s'en revendiquer ouvertement, entretiennent une certaine parenté intellectuelle avec la pensée warburgienne. Par rapport aux objets qui nous occuperont dans le cadre de ce mémoire, nous pourrions penser à l'exposition colossale commissariée par Jean Clair,

²⁸ Georges Didi-Huberman, *loc. cit.*

²⁹ Voir le catalogue d'exposition Georges Didi-Huberman (2016), *Soulèvements*, Catalogue d'exposition (Jeu de Paume, Paris, 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017), Paris, Gallimard.

*Mélancolie. Génie et folie en Occident*³⁰, présentée au Grand Palais en 2005, qui postulait d'un temps long de la mélancolie, ici perçue comme une impulsion créatrice³¹ qui engendrerait des œuvres d'art à toutes époques.

2. Réconcilier deux visions : questions de méthodologie

Cette tentative de cartographier, de façon schématique, ma discipline m'aura permis de poser deux concepts dont il sera question dans mon mémoire de maîtrise : la *survivance*, de manière plutôt implicite, et les *paradigmes*, de manière assez explicite. Si ces deux outils d'analyse semblent, à première vue contradictoire, je les utiliserai pour dresser un portrait aussi nuancé que possible du destin de la ruine. Il sera ainsi question, dans ce mémoire, de la ruine comme d'un motif survivant depuis plusieurs siècles et dont l'histoire se découpe pourtant en paradigmes. Je m'attacherai surtout, dans les chapitres qui suivront, à pointer des éléments permettant de *distinguer* un nouveau modèle de la ruine ; j'insisterai sur les modulations et les déplacements. Il convient toutefois de préciser que ces éléments distinctifs s'enracineront dans les survivances du discours et de l'expérience de la ruine. Pour donner un exemple concret, je discuterai des inflexions de la mélancolie à travers trois temps de la ruine ; pourtant, cette analyse rapprochée ne doit pas nous faire perdre de vue un portrait plus global permettant de constater que la mélancolie agit comme un véritable fil conducteur de la ruine qui permet d'en relier toutes les manifestations.

³⁰ Jean Clair (2005), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006 ; Nationalgalerie, Berlin, 17 février au 7 mai 2006), Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard.

³¹ Les travaux de Jean Clair prennent pour prémisse un lien entre création, génie et mélancolie qui tient d'une longue croyance remontant jusqu'à la Grèce antique où Aristote écrit, dans son Problème XXX, que tous les hommes exceptionnels (il faut lire : les génies) sont dotés d'un tempérament mélancolique. Si la notion de génie est largement remise en question dans les écrits actuels appartenant au champ de l'esthétique, il n'en demeure pas moins qu'elle est centrale dans l'analyse de Jean Clair où elle prend une valeur historique (et non pas critique).

J'aimerais donc laisser coexister, au sein de ce mémoire, ces deux visions historiographiques qui ne m'apparaissent pas comme foncièrement opposées : si chacune d'entre elles choisit de mettre de l'avant un revers opposé du réel, elles ne nient pas pour autant l'existence de l'autre. Je crois que ce que nous disent les duos Kuhn/Heinich et Warburg/Didi-Huberman serait de l'ordre de :

1. Il y a certes des continuités dans l'histoire de l'art mais aussi (ou *surtout*) des ruptures ;
2. Il y a certes des ruptures dans l'histoire de l'art mais aussi (ou *surtout*) des continuités.

Au fond, les divergences de positions ne tiennent qu'à un petit « surtout » ; qu'à une façon d'insister sur un élément du réel apparaissant pour ces théoricien·nes³² comme négligé dans le paysage intellectuel. Il m'apparaît ainsi que ces deux conceptions de l'histoire de l'art ne proposent pas de reformer notre regard mais simplement de le déplacer. En ce sens, je crois que ces positions sont aisément conciliables au sein d'une même pensée historiographique ; il nous suffira de glisser de l'une à l'autre.

³² J'ai tenté de noter des éléments permettant de légitimer ces deux perceptions opposées. Dans le cas de Nathalie Heinich, nous pourrions penser aux idées de Bernard de Chartes qui appartiennent au sens commun. Dans le cas de Georges Didi-Huberman, nous pouvons penser aux discours populaires de l'histoire de l'art qui recréent sans cesse un récit fragmenté.

Chapitre 1. Les temps de la ruine : une histoire ontologique

« Les ruines font vivre les contes ;
et les contes le leur rendent³³. »
— Victor Hugo, *Le Rhin*.

Il est un léger inconfort dans la question de la ruine *au présent*, sans doute puisque celle-ci entretient un rapport tout particulièrement étroit *au passé*. La ruine appartient, nous le savons, à un temps qui n'est pas le nôtre. Dans le domaine de histoire de l'art, pourtant, le problème du passé de la ruine est double. Au-delà du rapport au passé qui est constitutif de son agentivité, la ruine appartient à un autre temps de l'histoire de l'art — plus précisément à un âge d'or qui se situe au croisement des XVIII^e et XIX^e siècles. Lorsqu'elle apparaît aujourd'hui, la ruine n'est jamais neutre : elle est toujours connotée, alimentée par une historicité. Hantée par son histoire artistique, le motif ne cesse de nous ramener à une époque autre de l'art. Et ainsi, ce texte ne saurait envisager la ruine exclusivement au présent : pour penser la ruine aujourd'hui, il nous faut réfléchir à ce qu'elle était hier. Il nous faudra ainsi commencer par explorer les temps que convoquent la ruine avant de nous interroger sur ses formes actuelles. Il sera donc, dans ce chapitre, question de *deux temps*, le premier situé au tournant du XIX^e siècle et le second profondément enraciné dans le XX^e siècle. Il semble que la ruine change entre ces deux temps — c'est ce que nous verrons — et il convient donc de réfléchir un instant aux transformations de la ruine. Pour ce faire, il nous faudra d'abord prendre acte que dans une certaine mesure, ce n'est pas la ruine qui se module mais plutôt le regard que nous posons sur elle.

³³ Victor Hugo (1987), « *Le Rhin* » dans *Voyages*, Paris, Robert Laffont, p. 154.

1. Qu'est-ce qu'une ruine?

Le problème de la définition de la ruine est bien plus complexe qu'il n'y paraît³⁴. D'emblée, il faut sans doute comprendre que la ruine, loin d'être une simple forme, pose un discours et une expérience qui lui sont propres. Ce sont ces *produits* de la ruine que nous analyserons ensemble, dans ce chapitre et dans les prochains ; et ce sont eux que nous chercherons à définir. Nous savons bien ce qu'est une ruine (nous avons l'image implicite de colonnades antiques, image que nous avons ouverte ensemble) ; le mystère réside plutôt dans l'agentivité toute particulière de la ruine et ce sera donc celui-ci que je tenterai d'élucider.

Par ailleurs, si la ruine mérite, certes, d'être replacée dans un contexte historique, je n'ai ni l'ambition ni l'intention de dresser la synthèse d'une histoire séculaire, voire millénaire³⁵. Je donnerai quelques repères factuels, identifierai quelques jalons importants de l'histoire des représentations de ruine mais ce portrait historique sera résolument orienté. Il sera, pour moi, une occasion d'argumenter que la ruine a été — et est toujours — considérée comme étant plus qu'un simple motif. Cet exercice devra être compris comme une « histoire ontologique³⁶ » de la ruine ; nous parcourrons ensemble les différentes définitions, les différents sens qui lui ont été insufflés historiquement. La résurgence de la ruine dans les œuvres picturales des XVIII^e et XIX^e siècle ne sauraient s'expliquer par des raisons esthétiques ; son rôle dans le tableau serait plutôt d'ordre conceptuel, symbolique, philosophique.

Reconnaissant la capacité de la ruine à tenir un discours qui la transcende, je crois qu'il importe de la considérer comme un symbole ou comme un *signe*, pour faire usage d'un vocabulaire plus connoté ; dans tous les cas, comme cet objet qui en désigne un autre. Je propose ici un bref détour sémiologique par lequel j'utiliserai les outils de la pensée de Charles Sanders Peirce pour traiter d'une question ontologique importante au sujet du *motif* de la ruine. À travers une œuvre cherchant à établir une typologie des signes, la seconde trichotomie de Peirce propose une

³⁴ L'article de Javier Bassas Vila, « La description des ruines et le phénomène saturé : penser les ruines à partir de Jean-Luc Marion », montre bien le problème de l'énonciation de la ruine que l'auteur explore en empruntant à Jean-Luc Marion son concept de phénomène saturé.

³⁵ Les anthologies d'Alain Schnapp et de Michel Makarius ont déjà relevé cet ambitieux défi.

³⁶ Au risque de me répéter, je précise qu'il me paraissait naturel de lier ces questions ontologiques et historiques puisque la définition de la ruine semble avoir évolué au fil du temps.

catégorisation en trois familles : d'abord, les symboles liés à leurs référents par une convention arbitraire (les mots, par exemple) ; ensuite, les icônes dont le propre est de *ressembler* à leurs référents (les images peintes, par exemple) ; et enfin, les indices qui sont marqués dans leur matérialité par leurs référents (nous pourrions penser à l'empreinte d'une main... mais aussi à une ruine qui porte la trace physique de son histoire).

La classification de Peirce nous permet de reconnaître l'étrangeté sémiologique d'une peinture de ruines qui serait quelque chose comme l'icône (la peinture) d'un indice (la ruine). Or, j'aimerais régler cette question assez rapidement : j'aimerais argumenter que les peintres modernes ayant pris la ruine comme sujet ont tenté de mettre leur contemporain·es en contact avec des indices ; l'icône qui se glisse « par-dessus » l'indice ne serait qu'une conséquence inéluctable de leur médium. Il nous faudra ainsi accepter que le tableau moderne se veuille une fenêtre ouverte sur son objet — c'est le lègue d'Alberti³⁷ : nous regardons ni le tableau ni la fenêtre pour *eux-mêmes*, nous regardons plutôt ce qu'ils nous dévoilent. Comme nous prêtons la capacité à la peinture de nous mettre en contact avec les objets qu'elle représente, nous devons considérer les ruines peintes comme des indices peirciens (même si elles n'en sont pas, à proprement parler)³⁸.

Ce discours que nous prêtons à la ruine naît d'un dialogue entre l'objet et ses spectateur·rices : la ruine fonctionne comme un véritable *punctum*³⁹, comme ce lieu au sein de l'image d'où quelque chose surgit ; elle est aussi le théâtre de projections des spectateur·rices cultivé·es. Devant ce motif que nous savons être lourdement connoté, nous tendons l'oreille : nous attendons que la ruine nous parle et l'assaillons déjà de nos propres idées. Cette mécanique, cette *agentivité* de la ruine lui ouvre un champ d'existence, bien au-delà de sa forme de sa forme physique. J'aimerais ici revenir sur la formule de Victor Hugo selon laquelle « les ruines font vivre les contes ; et les contes le leur rendent⁴⁰ », toute simple et pourtant débordante de sens. On comprend aisément la première partie, en nous replaçant dans le contexte littéraire du XIX^e siècle et nous rappelant le

³⁷ Pour une réflexion contemporaine sur la fenêtre d'Alberti, voir Gérard Wajcman (2004), *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier.

³⁸ Nous nuancerons tantôt cette idée à l'aune des possibles ouverts par l'art contemporain. Les conclusions de ce premier chapitre (aux points 3.2 et 4) reprennent ainsi cette grille sémiologique.

³⁹ Au sens où pouvait l'entendre Roland Barthes. Voir Roland Barthes (2009), *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil.

⁴⁰ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 154.

roman gothique et ses décors faits de châteaux en ruines⁴¹. Pourtant, la deuxième partie de la phrase est plus énigmatique. Hugo nous y dit, assez habilement, que les ruines *prennent vie* dans l’imaginaire de la personne qui les regarde — comme si nous portions tous·tes en nous les souvenirs de quelques « contes » qui remonteraient à notre mémoire pour venir animer les ruines dans notre regard. Mais de quels contes nous parle ici Hugo? J’estime qu’il nous faut considérer, dans ce contexte, comme des contes toutes les manifestations artistiques (littéraires, picturales, cinématographiques, etc.) qui se tapissent derrière notre inconscient, et fondent notre imaginaire pour permettre aux ruines de prendre vie. Ces prochaines pages ne viseront pas à faire état de transformation des ruines mais plutôt de transformations de notre regard qui, devant les ruines, ne cherche plus les mêmes choses... Et si ces contes qui nourrissaient les ruines en venaient à changer?

2. Le premier paradigme de la ruine : XVIII^e et XIX^e siècles

2.1 Du motif au symbole : origines et apogée de la ruine

L’histoire des représentations artistiques de ruines connaît un lent départ : elle s’ouvre au milieu du XIV^e siècle alors qu’apparaissent quelques exemples anecdotiques de peintures où l’arrière-plan se voit meublé par des ruines⁴². Le motif de la ruine connaît, toutefois, son apogée aux XVIII^e et XIX^e siècles⁴³. L’ascension de cette figure du fragment coïncide avec l’émergence du néoclassicisme, première grande mouvance artistique qui a déferlé sur la sphère artistique européenne. Caractérisé par un retour à l’antique, le néoclassicisme sera porté par les premières

⁴¹ Voir à ce sujet Élisabeth Durot-Boucé (2004), *Le lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

⁴² Michel Makarius fait remonter les représentations de ruine jusqu’au *Miracle de Saint-Sylvestre* (circa 1341) de Maso di Banco situé à Florence dans l’église Santa Croce. Nous y voyons déjà se dessiner une tendance majeure du symbolisme de la ruine pré-néoclassicisme. En effet, dans les siècles suivant la création de l’œuvre de Maso di Banco, la ruine sera souvent mobilisée en arrière-plan pour représenter la civilisation païenne déchue après l’avènement du Christianisme.

⁴³ J’ai choisi de prendre cette apogée comme point de départ pour mes recherches, cette popularité de la ruine permettant la naissance d’un paradigme unifié, d’une conceptualisation commune de la ruine chez les penseur·euses des XVIII^e et XIX^e siècles.

exhumations archéologiques⁴⁴ qui permettent de redécouvrir l'Antiquité gréco-romaine sous quelques formes fragmentaires. Et ainsi la ruine se loge confortablement au XVIII^e siècle : elle trouve une place sécuritaire dans le système académique qui la pense comme un genre autonome. S'attachant à un objet encensé pour ses lignes morcelées et les compositions dynamiques qu'il engendre, le peintre ruiniste parvient à se hisser légèrement au-dessus du simple paysagiste. Le motif de la ruine survit, enfin, à la transition artistique entre néoclassicisme et romantisme : pour s'insérer dans la seconde mouvance artistique encadrant le tournant du XIX^e siècle, la ruine se module légèrement, tronquant les formes antiques contre quelques formes gothiques.

Au-delà de cette histoire du motif de la ruine, je souhaite ici me pencher sur *ce que voient* les XVIII^e et XIX^e siècles dans la ruine. Pour toute une époque de l'histoire de l'art et de la philosophie⁴⁵, la ruine est beaucoup plus qu'un motif intéressant sur le plan formel qui viendrait meubler un vide dans une composition picturale. Ce regard posé sur la ruine semble être orienté par le contexte intellectuel qui la voit naître : pour comprendre l'agentivité de la ruine, il importe dès lors de se replonger dans le siècle des Lumières lors duquel la culture européenne se renouvelle sous le signe de la raison, du savoir, de l'esthétique. À travers ce grand ballet intellectuel, la ruine devient un objet privilégié : réceptacle de méditations philosophiques, elle s'immisce sous des formes artificielles⁴⁶ dans les grands jardins des palais européens. Pour les penseurs du XVIII^e siècle, la ruine possède un intérêt conceptuel : elle devient symbole, en ce qu'elle a la capacité de discourir au-delà d'elle-même ; et de ce discours qui s'énonce comme une « chaîne associative d'idées⁴⁷ », naît une expérience toute particulière pour celui ou celle qui la regarde.

⁴⁴ Les fouilles archéologiques commencent en 1738 et 1748, respectivement, sur les sites de Pompéii et Herculaneum qui fonderont tout un imaginaire.

⁴⁵ La ruine prend, sans doute, ce nouveau sens quelque part entre les *capricci* de Pannini et les brillantes ruines anticipées d'Hubert Robert — qui resteront sans doute les deux peintres de ruines les plus connus.

⁴⁶ C'est-à-dire que des ruines (appelées « ruines modernes » ou « ruines artificielles ») sont construites de toutes pièces pour venir meubler les jardins. Leur existence donnera lieu à un vif débat ; pour une incursion au sein de ce débat, voir Michel Paul Guy Chabanon (2018), *Épître sur la manie des jardins anglais*, Paris, Hachette.

⁴⁷ Roland Recht (2005), « 'La beauté du mort' : Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte », dans Jean Clair, *op. cit.*

2.2 L'agentivité de la ruine « classique » : du discours à l'expérience

2.2.1 Petite sémiologie de l'oubli : les implications de la perte

Pour comprendre les enjeux discursifs et phénoménologiques que sous-tend le motif de la ruine au XVIII^e siècle, je propose de commencer par ancrer notre réflexion dans ce que nous *savons* et *voyons* de la ruine. Puisqu'à bien y penser, la ruine est, avant tout, une forme. Nous attestons visuellement de son identité, nous la reconnaissons à ses lignes brisées et à sa composition morcelée. Certes, la définition de la ruine transcende sa signature visuelle ; pourtant, celle-ci n'est pas anodine. La ruine est *fragmentaire*⁴⁸ et ce, d'un double point de vue, à la fois esthétique et ontologique. Je propose d'analyser ce glissement de la forme à l'essence⁴⁹, en posant ce qui m'apparaît comme étant le problème fondamental de la ruine, celui de la perte, qu'elle communique à même sa matérialité fragmentée.

Quelque chose de la perte semble agacer l'esprit : c'est que nous ne connaissons jamais l'étendue de cette perte que la ruine exhibe. Les fragments exigent que nous nous demandions : qu'est-ce qui est perdu au juste? Qu'est-ce qui distingue la ruine au présent de son état de plénitude initial⁵⁰? C'est une première interrogation qui peut parfois se régler aisément (pensons à une ruine dont nous pourrions connaître l'état initial par des photographies d'archives). Pour d'autres

⁴⁸ La ruine est évidemment à rapprocher du fragment. Avant tout, il convient de souligner la nature asymétrique du rapport entre ruine et fragment : s'il n'existe pas de ruine sans fragment, il existe des fragments sans ruine (nous pourrions, par exemple, penser aux œuvres d'art inachevées qui apparaissent comme des fragments et qui n'ont rien à voir avec la ruine). Si le fragment implique un discours et une expérience souvent analogue à celle de la ruine, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une question plus vaste et plus tentaculaire au sein du champ des arts. C'est dire que penser le fragment implique un regard plus général qui réunit des entités diverses. Pour ces raisons, j'ai préféré limiter mon étude à la question de la ruine, plus contenue, qui me semble permettre des analyses plus précises et plus ciblées. Par ailleurs, la question du fragment a elle-même fait couler beaucoup d'encre ; nous pourrions seulement penser à Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (1978), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil qui offre une exploration théorique et formelle du fragment.

⁴⁹ Ce glissement s'opère lorsque nous prenons un temps pour réfléchir à ce que nous voyons.

⁵⁰ De cette question de la « plénitude » ou de la « complétude » naît l'un des paradoxes de la ruine. À l'aune de l'aspect fragmenté de la ruine qui semble imposer une comparaison avec une architecture initiale aux lignes droites et aux formes pleines (c'est dire : avec une architecture complète), il serait tentant d'affirmer que la ruine est incomplète... Si cette affirmation n'est complètement pas fausse, il faudra néanmoins s'armer de prudence puisque ce qui apparaît comme « incomplétude » est, en fait, la condition d'existence de la ruine. Ainsi, si la ruine se présente sous une forme fragmentaire et si elle donne à imaginer une perte, elle demeure complète quant à ce qu'elle a à montrer.

ruines, pourtant, c'est un problème absolument impossible à résoudre (pensons à cette ruine anodine, tombée dans les méandres de la grande histoire et dont la petite histoire⁵¹ ne pourra jamais être restituée). Or, au-delà de ces deux pôles, la plupart des ruines semblent porter une mémoire qui, si elle existe toujours, commence à s'éroder. Des questions devant la ruine restent sans réponse — et ici? et là? mais comment? —, les archives ne pouvant tout répertorier. Une fois que la mémoire commence à être gangrénée par l'oubli, elle pose un impossible retour, une perte inéluctable. Et ainsi la perte devient l'espèce de substrat, s'il en est un, de la ruine.

Rongé par l'oubli, l'objet de la perte que nous dit la ruine est difficile à visualiser. Je propose d'avoir ici recours à la pensée de Charles Sanders Peirce pour penser la ruine comme un indice⁵², ce qui paraît ouvrir deux lectures possibles des référents de la ruine. La première exigerait que l'on pense la ruine comme un indice du passé, du temps ou de l'histoire — autant de concepts trop larges, trop abstraits pour être appréhendés complètement ou pour assouvir notre curiosité. Devant cette première lecture, trop symbolique, désaxée du réel, il y en aurait sans doute une seconde qui voudrait que les ruines soient dépositaires d'une série d'indices, comme autant de contacts originels qui sont venus moduler la matérialité de l'objet. Or, le problème de ces référents, nous le connaissons déjà, c'est qu'ils sont non seulement *absents* mais aussi *disparus*⁵³.

Dans *La ressemblance par contact*⁵⁴, Didi-Huberman postule que le propre de l'empreinte (concept qui recoupe l'indice peircien) est de naître du retrait. Il nous offre ainsi une image très claire : il faut retirer notre pied du sable pour en constater l'empreinte. Quand il y a empreinte, il y a absence. Ainsi, si l'on pense avec Didi-Huberman, on constate que les ruines, de par leur nature indiciaire, renvoient à un absent. Pourtant, une différence immense existe entre ce pied

⁵¹ Les œuvres de Christian Boltanski offrent un très bel exemple de ces concepts de grande histoire et petite histoire. Celui-ci pense la petite histoire comme ce qui s'éteint en secret, à la mort de quelqu'un : quelques blagues que la personne aimait raconter, une boulangerie préférée...

⁵² Voir à ce sujet Charles Sanders Peirce (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil.

⁵³ Cette section de mon mémoire reprend les idées que j'ai déjà présentées dans une conférence intitulée « La ruine ou la mélancolie d'un signe brisé » et prononcée en mars 2022, dans le cadre du cycle de conférences *Hypothèses*.

⁵⁴ Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman (2008), *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit.

levé, sans doute non loin de son empreinte, et entre cette ruine médiévale dont certains des référents sont tombés dans les méandres de l'oubli. En raison de cette disparition, j'avais argumenté l'existence d'une dysfonction signalétique de la ruine : c'est dire qu'elle renvoie inlassablement à des choses qui sont disparues.

Cette perte d'un inconnu — cette perte qui n'est pas seulement absence mais qui est disparition — est au fondement d'une expérience mélancolique de la ruine. Dans *Deuil et mélancolie*⁵⁵, Sigmund Freud définit la mélancolie comme un « deuil sans objet » ; c'est dire qu'il la rapproche du deuil mais l'en distingue par son absence d'objet précis sur lequel se fixer. Cette même distinction serait à opérer avec la nostalgie, cet autre affect connexe à la mélancolie qui, à l'instar du deuil, s'accroche à un objet connu. Sur un même mode mais à degrés variables, le deuil et la nostalgie décrivent la tristesse catalysée par la perte d'un objet ou d'un être autrefois aimé et désormais soustrait à notre regard. La mélancolie recrée ainsi une expérience similaire qui diffère par le mystère de ses origines : *quelque chose* nous manque ; difficile de pointer précisément ce quelque chose.

Par delà cette mélancolie, je propose de reprendre la première lecture sémiologique que nous avons fait des référents de la ruine lors de laquelle nous avons pensé le fait, le temps ou l'histoire. Cet autre niveau de la lecture de la ruine nous plonge dans une expérience qui tiendrait du sublime, ce grand concept philosophique porté par le XVIII^e siècle⁵⁶ que nous définirons comme un « beau superlatif⁵⁷ ». En nous mettant face à notre petitesse, en nous confrontant des

⁵⁵ Sigmund Freud (2011), *Deuil et mélancolie*. Paris, Payot & Rivages.

⁵⁶ Dans son versant plus classique, le sublime a été théorisé par Emmanuel Kant ; il en existe toutefois une seconde école, autour d'Edmund Burke, qui aura eu un impact plus marqué sur les œuvres romantiques. Voir à ce sujet Emmanuel Kant (2015), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion et Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Pichon Éditeur.

⁵⁷ Du latin *sublime, is* (haut, dans les airs), le sublime porte l'idée d'un *dépassement* : il serait cette profonde rupture avec le banal, ce débordement du beau. Déjouant les attentes de celui-celle qui en fait l'expérience, le sublime aurait la capacité de proposer une nouvelle vision du monde. Voir Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime, philosophie », *Encyclopédie universalis* [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com>>, (page consultée en août 2021).

concepts trop grands pour que nous puissions réellement les appréhender, la ruine⁵⁸ parvient à faire vaciller à la fois notre perception de nous-même et notre conception du monde ; et dans le frisson de ce vacillement se loge ce que nous devons considérer comme le sublime. Nous reviendrons ensemble sur ces affects de la ruine⁵⁹ mais je crois qu'il est important de se rappeler qu'au sein de la ruine, plusieurs lectures s'entrelacent pour créer une expérience affective qui tient à la fois du sublime et de la mélancolie.

2.2.2 “Je ne veux pas mourir” : les *ekphrasis* de Diderot

Pour étoffer cette analyse du modèle théorique de la ruine qui domine les XVIII^e et XIX^e siècles, je propose d'analyser une citation particulièrement évocatrice⁶⁰ qui nous permettra d'approfondir les différents niveaux de lecture/réflexion devant la ruine. Au Salon de 1767, devant les paysages en ruines d'Hubert Robert (surnommé le « Robert des ruines »), un Diderot critique d'art se permet un aparté philosophique au sein de son *ekphrasis* :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. 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. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse [...] ? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir⁶¹.

Cette digression philosophique de Diderot semble révéler, de manière lumineuse, les mécanismes de la subjectivité humaine confrontée à la ruine : aussi convient-il de l'analyser. Le philosophe nous informe du chemin que tisse l'agentivité de la ruine : cette dernière se déploie à partir d'un discours rationnel (les « idées [réveillées] » par les ruines) et, glissant sur quelques réflexions,

⁵⁸ L'historien Frank Ankersmit a écrit un ouvrage sur le sublime ressenti devant certains objets qui, à l'instar de la ruine, nous confronte à une épaisseur de temps difficile à appréhender. Voir Frank Ankersmit (2005), *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press.

⁵⁹ Nous reprendrons ces concepts dans la partie suivante mais aussi, dans le troisième chapitre, aux points 3.1 et 3.3.

⁶⁰ J'ai commencé à travailler sur la ruine à la fin de mon baccalauréat. Pendant une session complète, j'ai travaillé avec mon ami et collègue, Florent Michaud, pour faire des recherches et pour articuler des idées éparées. Puis, nous sommes tombé-es sur cette citation magnifique... Diderot condensait en quelques lignes ce que nous expliquions en vingt pages.

⁶¹ Denis Diderot, *loc. cit.*, p. 337.

elle culmine rapidement en une véritable expérience affective (« je ne veux pas mourir »). La ruine, même peinte, semble dotée du pouvoir de déclencher quelque chose de l'ordre de l'expérience esthétique⁶². J'aimerais toutefois souligner qu'il me semble facile de passer outre l'expérience de la ruine : pour la vivre, il faut traverser toute une réflexion. Celle-ci peut se développer dans le temps, ou nous être soufflée à l'oreille par une certaine culture intellectuelle ; dans tous les cas, elle emprunte cette forme suggérée par Diderot :

I. Le temps passe ; il est infini devant et derrière nous

II. Lentement, le temps finit par broyer toute chose

III. Le temps nous conduira jusqu'à notre propre mort

Reprenons le fil de la pensée de Diderot pour en décortiquer les propositions.

I. Par une magnifique métaphore, « Je marche entre deux éternités », Diderot nous confronte aux deux grandes infinités temporelles qu'ouvre la ruine. Il nous faut peut-être faire ici un pas de recul pour comprendre le rapport tout particulier au temps qu'entretient la ruine. Dans sa chronique « Heurs et malheurs de l'anachronisme » de ses *Histoires de peintures*, Daniel Arasse prenait acte des trois temps qu'entremêle tout objet d'art : d'abord, le moment de création de l'œuvre ; ensuite, le présent, l'ici-maintenant qui place l'objet sous notre regard ; et un troisième temps, celui de son histoire, qui comprend tout ce qui s'est joué entre ceux deux pôles⁶³. Le cas de la ruine offrirait une très belle illustration des idées d'Arasse et, pourtant, ces mêmes observations mettent à mal la singularité de la ruine⁶⁴. Si tout objet se métamorphose sous

⁶² Il ne s'agit pas « à proprement parler » d'une expérience esthétique qui devrait être catalysée par la simple vision esthétique de l'objet... Les ruines paraissent exiger un investissement du/de la spectateur.trice ; quelques réflexions avant que l'affect apparaisse. Sur la notion d'expérience esthétique : John Dewey (1958), *Art as Experience*, New York, Capricorn Books Ou encore, dans la même lignée intellectuelle, Richard Shusterman (2006), « Aesthetic Experience : From Analysis to Eros », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 64, vol 2, p. 217-229.

⁶³ Daniel Arasse (2004), « Heurs et malheurs de l'anachronisme », dans *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, p. 145-152.

⁶⁴ Dans cet ordre d'idées, Micheal Ann Holly a développé dans son très bel ouvrage *The Melancholy Art* des idées sur la mélancolie similaires à celles que nous faisons reposer sur les ruines dans cette section mais appliquées à toute œuvre d'art à laquelle nous ne pouvons avoir pleinement accès, en raison d'une certaine épaisseur de temps. Voir à ce sujet Michael Ann (2013). *The Melancholy Art*. Princeton, Princeton University Press.

l'action du temps, ce sera la fonction signalétique de la ruine qui saura la distinguer de toutes les autres formes empruntées par la matière : le propre de la ruine n'est pas d'être altérée par le temps mais de rendre visible cette altération. C'est dire que la ruine a ainsi partie liée avec un passé qu'elle porte à même sa matérialité. Ce seront ces liens manifestes avec l'histoire qui justifieront la popularité de la ruine : dans la vague néoclassique, elle permet de se saisir d'une Antiquité rêvée ; dans la contre-vague romantique, elle célèbre un héritage culturel, condensant la gloire d'un passé propre à chaque nation.

Pourtant, Diderot ne fait pas seulement grand cas du passé de la ruine mais aussi de son futur qui, ensemble, sont les deux revers éternels entre lesquels marche le penseur. Rappelant l'étymologie latine de la ruine (*ruere*, tomber, de la chute en train de s'accomplir), Murielle Hladik définit la ruine comme « un “arrêt sur image” [...], stase intermédiaire entre le bâtiment tel qu'il avait été conçu dans son entier et sa dégradation qui, à terme, mène vers une disparition totale⁶⁵ ». Ces implications ontologiques de la ruine que souligne Hladik sont pleinement mises en images⁶⁶, notamment à travers les ruines anticipées d'Hubert Robert. En 1796, celui qui est alors conservateur au Muséum central (futur musée du Louvre) confronte, par sa *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (voir figure 3), ses contemporains non pas à la mort de civilisations lointaines mais à la mort de leur propre civilisation. Chemin faisant, Robert donne à voir le revers d'une ruine qui porte l'empreinte d'un passé dont le XVIII^e est nostalgique. Il semble que ce déplacement permette de restituer la complexité de l'expérience, entre sublime et mélancolie, que catalyse la ruine : vertige sublime devant notre petitesse au sein de l'histoire ; tristesse mélancolique devant l'éphémère.

II. Ces temps infinis, situés en amont et en aval de nous, se trouvent à être articulés par un lent processus de dégradation que nomme Diderot : « Tout s'anéantit, tout périt, tout passe ». Le mécanisme qui sous-tend la ruine repose ainsi sur le dévoilement d'une vérité universelle, d'une loi naturelle et inéluctable. Cette loi, que donne à voir la ruine, serait celle de l'entropie (du grec *entrôpe*, « transformation » ou « retour »), notion développée par la physique au milieu du XIX^e

⁶⁵ Murielle Hladik, *loc. cit.*, p. 50.

⁶⁶ Pourtant, rares sont les images qui donnent réellement à voir la complexité des temps de la ruine. La plupart isolent un temps qu'elles explorent (nous le verrons à travers nombre d'autres exemples dans ce mémoire).

siècle⁶⁷ pour expliquer l'incapacité d'un milieu à conserver la chaleur. De façon plus générale, celle-ci est le principe selon lequel le temps vient graduellement métamorphoser, éroder, aplanir la matière jusqu'à son retour au désordre, à un état indistinct. Aussi l'entropie décrit-elle un procédé (la dégradation) qui tend vers une finalité (la disparition) — procédé qui se matérialise dans ces formes architecturales qui se métamorphosent jusqu'à s'effacer complètement de la face visible du monde.

III. Il faut enfin prendre la mesure de l'immense coupure qui s'opère dans le texte de Diderot, surgissant soudainement avec un « je ne veux pas mourir » inattendu⁶⁸. Jusqu'alors, nous étions dans le domaine des grandes considérations philosophiques ; mais, avec ce « je ne veux pas mourir » tout bascule. Les lois naturelles qui organisent notre monde s'appliquent aux pierres, à tout corps, *au nôtre* ; c'est une logique parfaite qui nous conduit jusqu'à la réalisation de notre propre mort. Pourtant, son constat ne peut jamais être énoncé froidement : dès que l'idée de la mort effleure l'esprit de Diderot, il écrit « je ne veux pas mourir », incursion soudaine dans le registre de l'intime, désarmante de par sa simplicité simplicité et son universalité. Cette projection anthropomorphique sur les pierres paraît être le lieu de la mélancolie de la ruine qui fonde la fascination qu'elle exerce sur les XVIII^e et XIX^e siècles. Citant indirectement Freud, Laurie Laufer écrit que « la mélancolie est un rapport à la vérité [...], vérité face à la mort que *je* ne veut pas savoir⁶⁹ ».

⁶⁷ Il faut noter, rapidement, que de nombreuses représentations de ruines développent un discours sur l'entropie avant la lettre. En ce sens, il convient de poser une nuance : la notion d'entropie qui naît au XIX^e siècle permet de jeter un nouvel éclairage sur ces œuvres picturales ayant antérieurement offert des représentations de ruines ; ce ne sont donc pas les œuvres qui s'attachent à illustrer le principe scientifique. Quoi qu'il en soit, il faut surtout s'attacher à voir que le concept et le motif semblent se répondre, se nourrir mutuellement — si bien que les considérations chronologiques ne peuvent qu'apparaître désuètes. Il faut rappeler l'évidence : l'existence de l'entropie précède son appréhension par l'humain et, surtout, sa conceptualisation scientifique au XIX^e siècle.

⁶⁸ Je prends la mesure du bouleversement de Diderot à l'aide de concepts empruntés au théoricien du cinéma, Jean-Pierre Esquenazi, le *voir* et le *se voir*. De manière assez explicite, ceux-ci théorisent deux positions du-de la spectateur-riche devant l'image : la première équivalent à un temps d'observation, d'analyse ; et la seconde qui, par le surgissement d'une conscience de soi inhabituelle, permet un temps d'introspection ou de méditation. Je crois que la puissance de l'*ekphrasis* de Diderot tient à ce qu'il retranscrit habilement ce changement de registre d'expérience. Il observait la ruine et, soudain, se voit lui-même. Voir Jean-Pierre Esquenazi (1994), *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan.

⁶⁹ Laurie Laufer, « Préface », dans Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, p. 12.

2.2.3 Les ruines gothiques de Friedrich

Il convient de faire retomber sur un exemple concret les idées que j'ai déployées à partir des *ekphrasis* de Diderot. À cette fin, nous nous pencherons ensemble sur une oeuvre phare de la ruine romantique : *l'Abbaye dans une forêt de chênes* de Caspar David Friedrich (voir figure 4). L'oeuvre dépeint les ruines de l'abbaye cistercienne d'Eldena situées à Greiswald, ville natale de l'artiste ; récurrent dans son oeuvre, ce motif deviendra le sujet de nombreux dessins et tableaux. Cette omniprésence des ruines d'Eldena dans l'oeuvre de l'artiste s'explique sans doute par ce qu'elles savent condenser. La particularité du rapport qu'entretient le peintre avec l'abbaye tient au fait qu'il ne l'a connue que sous sa forme de ruines. Dès lors, l'histoire que contiennent les pierres ne se rend qu'à l'artiste sous la forme d'échos diffus, de vagues résonances matérielles qui traversent le temps pour remonter jusqu'à lui. Cette incomplétude de la mémoire d'Eldena met Friedrich en contact avec une perte qui, dans la mouvance romantique, se lie à une certaine fascination entretenue à l'égard d'un passé national qui se manifeste à travers les formes architecturales gothiques⁷⁰.

Cette expérience fondamentalement mélancolique — découlant de la perte d'une histoire inconnue — est transposée par Friedrich dans l'ambiance de *l'Abbaye dans une forêt de chênes* où tout est plongé dans une atmosphère brunâtre et froide. Encadrées par des arbres décharnés et surplombant de minuscules pierres tombales, le portail en ruines d'une abbaye gothique perce un brouillard épais. La palette terne enveloppe la ruine dans une ambiance à la fois mélancolique et lugubre qui densifie l'expérience du discours sur l'effacement du passé que sous-entendait l'architecture blessée. Ce discours se fait, par ailleurs, le support d'un second discours sur la mort — au sens plus littéral — porté par les pierres tombales et ce qui semble être une procession funéraire. En reprenant les clefs de lecture fournies par Diderot, il semble que la ruine et les motifs connotant la mort s'alimentent mutuellement en pointant différents lieux de l'entropie (l'architecture, les corps humains). C'est dire que ces motifs soutiennent un discours univoque

⁷⁰ Là où la mouvance néoclassique était fascinée par l'Antiquité gréco-romaine, la mouvance romantique est marquée par un intérêt renouvelé pour le Moyen Âge dont les artistes tirent une certaine fierté nationale.

sur l'inéluctable passage du temps et sur ses conséquences matérielles : ils s'additionnent pour l'explicitement alors que chacun d'entre eux saurait contenir la signification de tous les autres motifs. L'œuvre de Friedrich conjugue ainsi l'étiollement de l'histoire, l'effondrement de l'architecture et la disparition de la vie humaine ; l'*Abbaye* devient le grand théâtre mélancolique de toutes fins.

Il convient également de nous arrêter pour réfléchir à la rupture d'échelle entre le portail de l'abbaye et les figures humaines. De taille microscopique et tapies dans un brouillard quasi opaque, celles-ci sont difficiles à discerner ; elles se cachent, au pied de l'abbaye, dans les zones d'ombre de la toile. Cette place ténue réservée aux figures humaines est typique de l'œuvre de Friedrich : pensons au *Moine au bord de la mer*⁷¹ (voir figure 5) qui présente un frêle personnage dans un paysage qui le transcende. Par-delà la petitesse attendue de ses figures humaines, l'*Abbaye* en souligne le caractère transitoire. Non seulement, celles-ci se dirigent-elles vers une inévitable mort imagée par celle de leur comparse et par l'assortiment de pierres tombales ; elles sont subordonnées (de par leur taille) à une architecture qui, elle aussi, se dégrade jusqu'à disparaître. Autrement dit, ces pierres dont l'agencement tient d'une entreprise colossale devraient nous survivre ; et, pourtant, elles s'érodent également. Une dernière lecture nous permet pourtant de constater que la foi des fidèles subsiste devant cette abbaye en ruines. Si les humains tombent individuellement et si le temps emporte leurs constructions, l'humanité survit. À travers une œuvre qui souligne la petitesse de l'humain face à la nature, à l'architecture et aux cycles du temps, Friedrich condense un vertige proprement *sublime*. Devant l'œuvre, la raison frissonne, vacille de se sentir constamment dépassée par un motif plus grand.

⁷¹ Il s'agit du pendant de l'*Abbaye dans une forêt de chênes* : selon les consignes de Friedrich, les œuvres auront été, pour la première fois, exposées l'une par-dessus l'autre.

3. Penser la ruine : un deuxième modèle théorique

3.1 La révolution du XX^e siècle : l'iconoclasme contre le temps

Pour progresser dans ma réflexion, il me faut ici nuancer ce que je viens d'affirmer : les ruines auxquelles étaient confrontés les XVIII^e et XIX^e siècles sont moins homogènes que je ne l'ai laissé entendre. En effet, il y aurait quelque chose comme *un second type*, un second modèle théorique de ruine que les penseur·euses avaient déjà tenté de cerner, pour l'opposer au premier type et pour le balayer du revers de la main. Ce contre-exemple possède, dès lors, une valeur rhétorique : elle permet à la ruine classique de se définir par opposition. Nous pouvons ainsi lire dans les *Elements of Critics* de Lord Kames que « [Les ruines gothiques] exposent le triomphe du temps sur la solidité⁷² ; une pensée mélancolique mais guère désagréable ; une ruine grecque suggère plutôt le triomphe de la barbarie sur le goût, une pensée sombre et décourageante⁷³. » Dans le même ordre d'idées, Auguste Rodin écrit :

Les ruines ne sont pas toutes admirables. Seules méritent le respect celles que modelèrent les siècles. Car le temps est un merveilleux statuaire. Dans les œuvres humaines, il élimine le détail, l'accessoire. Il respecte l'essentiel. [...] Les ravages des hommes sont au contraire illogiques et absurdes. L'obus épargne les plis d'une draperie ou la harpe d'un ange, mais il s'attaque au pilier fondamental. Les ruines de la guerre sont laides parce qu'elles témoignent du crime et de la déraison⁷⁴.

Chez les deux auteurs, nous retrouvons la même nécessité de catégoriser les ruines en fonction de leur origine et de l'histoire qui y en découle. Mais, plus encore, il faut prendre note d'une véritable hiérarchisation des ruines ; c'est-à-dire que Lord Kames et Rodin appréhendent tous deux les ruines à l'aune de leur processus de création pour en déterminer la validité.

⁷² Contrairement à ce qu'affirme Lord Kames, les ruines gothiques n'ont pas été engendrées par la simple action du temps. Certes. Ce n'est toutefois pas l'enjeu qui doit ici nous occuper, cette citation ne visant pas à nous renseigner sur l'histoire des ruines mais plutôt à pointer les distinctions établies entre les différents types de ruines. Il me faudra, pour les fins de ma démonstration, passer par-delà cette maladroite misconception historique qui ne saurait rien y apporter.

⁷³ Lord Kames cité dans Roland Recht, « 'La beauté du mort' Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006 ; Nationalgalerie, Berlin, 17 février au 7 mai 2006), Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard, 2005, p. 343.

⁷⁴ Auguste Rodin (27 août 1920), « Dans la Cathédrale de Reims », *La Force Française*, p. 451.

Si elle sert à établir un jugement subjectif que nous sommes bien en droit de remettre en question, la distinction que pointent Rodin et Kames est néanmoins juste, d'un point de vue théorique. Dépouillée de ce jugement de valeur, cette distinction sera reprise ou retrouvée par un XX^e siècle qui produit massivement des ruines qui correspondront au « second type » et qui, conséquemment, engendre une production artistique qui le reflète et réfléchit. Ainsi, pour plusieurs auteurs contemporains, le paradigme hérité des XVIII^e et XIX^e siècles paraît inopérant pour réfléchir les nouvelles ruines du XX^e siècle. Nous pouvons lire, dans la prémisses du numéro portant sur les ruines de la revue *Frontières*, qu'au début du XX^e siècle, les ruines se transforment « pour interroger non plus un passé disparu qu'on regretterait, mais bien un présent de guerre et de décombres, un présent-catastrophe⁷⁵ ».

Il convient dès lors de créer un modèle à deux pôles pour penser la ruine et ses représentations. Dans une volonté de simplification, je propose de colliger les informations que nous avons obtenues jusqu'à maintenant sous forme de tableau :

Le paradigme « classique » de la ruine	Le paradigme contemporain de la ruine
Associé aux XVIII ^e et XIX ^e siècles	Associé au XX ^e siècle
Produit des ruines « [modelées] par les siècles » (Rodin) « [exposant] le triomphe du temps sur la solidité » (Lord Kames)	Regroupe des ruines produites par la guerre (Rodin) « [suggérant] le triomphe de la barbarie sur le goût » (Lord Kames)
Traite d'un « passé disparu qu'on regretterait » (<i>Frontières</i>)	Parle d'un « présent de décombres et de guerre, d'un présent-catastrophe » (<i>Frontières</i>)
Crée une expérience « mélancolique mais guère désagréable » (Lord Kames)	Engendre des pensées « [sombres] et [décourageantes] » (Lord Kames)

Afin de proposer une grille d'analyse de ces deux paradigmes, j'aimerais faire intervenir la pensée de Bruno Latour. J'entends ainsi m'inspirer de l'idée que celui-ci déployait, dans son *Iconoclash*⁷⁶, quant au rôle de la main dans la fabrication des images : à travers son texte, l'auteur faisait ainsi valoir le fantasme de l'image acheiropoiete, c'est-à-dire d'une image qui ne naît pas

⁷⁵ Estelle Granbois-Bernard et *al.*, *loc. cit.*

⁷⁶ Bruno Latour (2002), « What is Iconoclash? or Is there a world beyond the image wars? », dans *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, catalogue d'exposition (ZKM, Karlsruhe, 4 mai au 1er septembre 2002), ZKM et MIT Press, p. 14-37.

de la main humaine, qu'entretenaient à la fois l'image religieuse⁷⁷ et l'image scientifique. J'aimerais avancer l'hypothèse suivante : tout un paradigme classique de la ruine (qui est une image que je qualifierais de philosophique) entretient le même fantasme d'une image intouchée par la main humaine. Voilà une hypothèse qui est contre-intuitive puisque l'objet destiné à devenir ruine est toujours construit par la main humaine — cela va de soi. L'absence espérée de la main humaine, dans le cas de la ruine, se situe *ailleurs* : elle ne se trouve pas dans le processus de création de l'objet initial, mais dans le processus de destruction de l'objet et donc, dans le processus de création de la ruine.

Pour pleinement saisir cette idée, il nous faut faire un pas de recul pour réaliser qu'il n'y a pas de destruction sans création : on ne se débarrasse jamais des images et, à vouloir les détruire, on ne parvient qu'à en créer de nouvelles⁷⁸. Un changement ontologique s'opère dans un objet lorsqu'il devient ruine : du point de vue de l'objet initial, il y a destruction ; du point de vue de la ruine, il y a création. Et, ainsi, pour en revenir au fantasme d'une ruine intouchée de la main humaine, nous devons comprendre que la création de l'architecture originelle — bien sûr — n'est jamais acheiropoiete. Pourtant, la destruction de cet objet initial qui est aussi la création de la ruine peut théoriquement se faire sans l'intervention de la main humaine, par l'action conjuguée du temps et de la nature : c'est bien de cela dont rêvaient Lord Kames et Rodin, en entretenant le mythe d'une ruine façonnée exclusivement par l'action conjuguée du temps et de la nature⁷⁹.

À cette ruine acheiropoiete s'oppose une ruine née d'un geste iconoclaste. Voyons ainsi cette main humaine qui s'abat pour réduire en poussière une image originelle et qui, à travers son entreprise de destruction, crée une ruine. Bien que les mécanismes iconoclastes puissent opérer

⁷⁷ L'histoire de la culture visuelle chrétienne est marquée par ces images : le Mandylion, le Saint-Suaire, le voile de Sainte Véronique, etc.

⁷⁸ La destruction ne parvient jamais à complètement éradiquer quoi que ce soit de la face visible du monde. En effet, brûlerait-on un monument qu'il nous en resterait toujours quelque chose — ne serait-ce que quelques cendres. Au moins depuis la querelle byzantine entre iconoclastes et iconodules, les gestes de destruction ont façonné le paysage artistique : en fracassant, en anéantissant un certain nombre d'images mais aussi, paradoxalement, en en créant de nouvelles. Voir Bruno Latour, *loc. cit.*

⁷⁹ Ce modèle à deux pôles correspond sans doute à un mirage théorique. Il est loin d'être certain que chacune des pierres de ces ruines détruites « par le temps » ont été protégées de la main humaine — comme ces ruines « de la guerre » ont traversé un certain temps (dont elles portent sans doute la marque) pour remonter jusqu'à nous. Concrètement, les ruines se situent sans doute à quelque part entre ces deux grands pôles théoriques.

selon diverses modalités, ils semblent surtout être exercés, en ce qui concerne la ruine contemporaine, dans un contexte de guerre (c'est ce que soulignaient les penseur·euses à partir desquel·les nous avons théorisé ce deuxième type de ruine). Les ruines contemporaines sont ainsi *empreintes* de divers conflits armés ; aussi, réfèrent-elles inévitablement à ces moments de destruction violents qui leur ont donné naissance. Autrefois objet philosophique manifestant un passé disparu, la ruine semble devenir résolument politique au XX^e siècle : par le biais d'un regard horizontal sur l'époque qui la voit naître, ce deuxième modèle analyse quelques fragments éminemment politiques du présent.

3.1.2 Les représentations contemporaines de la ruine : le cas des photographies de Simon Norfolk

Pour ne pas perdre de vue les objectifs théoriques de ce chapitre, il conviendra de glisser rapidement sur les représentations artistiques de la ruine au XX^e siècle. Il paraît toutefois juste de fournir au·à la lecteur·rice un exemple concret. À cet effet, nous explorerons les photographies de Simon Norfolk ; plus précisément, son projet *Afghanistan Chronotopia* (voir figure 6). Photographe anglais travaillant dans une approche près du photojournalisme⁸⁰, Norfolk documente les conflits armés par le biais de stratégies alternatives. Sans montrer directement les horreurs de la guerre, il parvient à les suggérer, en montrant les conséquences sur le paysage.

La série photographique *Afghanistan Chronotopia* (2001-2002), cataloguée dans un livre éponyme⁸¹, présente des paysages afghans déformés par la guerre : un avion écrasé, une explosion lointaine et des ruines, nombreuses. L'œuvre de Norfolk renvoie au concept de chronotope développé par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine⁸². Néologisme amalgamant les racines étymologiques du temps (χρόνος) et du lieu (τόπος), le chronotope propose un lieu capable de pointer un temps stratifié. Norfolk rappelle ainsi les implications

⁸⁰ Il s'agit, en fait, du premier métier de Norfolk (jusqu'au milieu des années 1990).

⁸¹ Simon Norfolk (2003), *Afghanistan Chronotopia*, Stockport, Dewi Lewis Publishing.

⁸² Voir Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 235-398.

d'une guerre *longue* en Afghanistan : les paysages afghans qu'il photographie seraient façonnés par différentes couches de destruction.

Comparant son projet avec les ruines telles que conçues par les XVIII^e et XIX^e siècles, le photographe écrit : “the feelings of dread and insignificance are not related to the power of God but to the power of modern weaponry⁸³.” Alors que l'antagoniste des ruines « classiques » prenait les traits du temps, de la puissance divine ou des lois naturelles pour gruger lentement ses sujets, celui des ruines contemporaines détient un possède destructif d'une intensité incomparable. C'est dire que les nouvelles technologies, en matière d'armement, nous font entrer dans le registre d'une destruction instantanée d'une violence inouïe. Contrairement au processus d'érosion du temps, invisible à l'oeil nu, les conséquences des déflagrations des bombes sont tangibles ; les photographies de Norfolk nous permettent d'en prendre la mesure. Les ruines qui résultent de ces moments iconoclastes témoignent de véritables catastrophes humaines et condensent ainsi un nouveau pouvoir affectif. À la douce mélancolie « guère désagréable⁸⁴ » se substitue un sentiment d'abattement et d'impuissance devant les horreurs que permettent les « avancées » du présent.

Ce bref cas d'étude — qui se fera ici porte-parole de la photographie de ruines⁸⁵ — doit, enfin, nous renseigner sur ce qui apparaît comme une avancée sémiologique au sein des représentations de la ruine. Plus tôt, à partir de la pensée de Peirce, nous avons réfléchi les ruines peintes comme des indices. Pour ce faire, nous avons dû suspendre l'espace d'un instant ce que nous savons quant à l'opacité de la peinture : nous avons accepté de « regarder par la fenêtre » qu'ouvre l'œuvre peinte et d'ignorer que le médium se place entre nous et les ruines représentées. C'est

⁸³ « Les sentiments d'horreur et d'impuissance ne sont pas liés à la puissance divine mais à celle de l'armement moderne » (traduction libre). Voir Simon Norfolk, « Afghanistan Chronotopia », *Simon Norfolk* [En ligne], <<http://simonnorfolk.com>>, (page consultée en juin 2022).

⁸⁴ Lord Kames, *op. cit.*

⁸⁵ Il faut sans doute mentionner que les photographies de ruines existent avant le XX^e siècle ; celles-ci accompagnent notamment un certain nombre de récits de voyage. Nous pourrions, par exemple, penser au corpus que Maxime du Camp a réalisé en Égypte vers 1852. Toutefois, elles ont constitué une tendance relativement marginale au sein des représentations artistiques de la ruine avant le XX^e siècle et ce, pour des raisons qui appartiennent sans doute à l'histoire de la photographie. Cette dernière a longtemps été tenue à l'écart du champ artistique ; c'est durant la période contemporaine qu'elle a réellement réussi à faire concurrence à la peinture.

dire que, par un espèce de pacte rendu nécessaire par les limites de la représentation aux XVIII^e et XIX^e siècles, nous avons tenter d'oublier qu'un icône peircien (la peinture) se superposait à un icône (la ruine).

À l'aune de cette logique, la photographie présente un avantage considérable par rapport à la peinture : elle n'a pas à s'effacer. Alors que la peinture attachait un icône superflu à son sujet indiciel, la photographie ajoute plutôt un deuxième indice dans l'équation. En effet, celle-ci enchâsse deux empreintes : dans un premier temps, celle du sujet représenté (la ruine) et dans un deuxième temps, celle du médium photographique en lui-même (c'est-à-dire : l'empreinte de la lumière sur une surface photosensible⁸⁶). C'est dire que la photographie de ruines se caractérise par une formidable cohérence sémiologique, en ce que le discours du médium parvient à prolonger celui du sujet. Contrairement à la peinture, la photographie devient une véritable valeur ajoutée, en étoffant l'expérience de la ruine ; c'est sans doute ce qui explique que la photographie prédomine très largement sur la peinture dans le champ contemporain et actuel de la ruine.

4. Sur la coexistence des paradigmes

Souhaitant dresser un portrait fidèle des paradigmes qui découpent l'histoire de la ruine, il m'importe d'apporter une dernière précision. Les deux modèles de la ruine que nous avons traversés appartiennent à deux temps de la ruine qui ne sont pas étanches. Comme Lord Kames et Rodin reconnaissaient (et décriaient) une ruine de la guerre, née de gestes iconoclastes, dès les XVIII^e et XIX^e siècles, il existe assurément une *survivance* des enjeux qui occupaient la ruine classique au sein du XX^e siècle. C'est dire que si la notion de paradigme permet de penser ce qui domine une époque donnée, elle ne permet pas de découper des frontières temporelles imperméables. Autrement dit, le paradigme s'attache à une époque sans toutefois s'y cantonner. Sur ces questions de temporalité, je m'accorde ainsi avec Heinich qui souligne qu'il « est

⁸⁶ La nature indiciaire de la photographie a largement été commentée. D'ailleurs, c'est elle qui aura permis à Barthes d'affirmer que « ça a été ». Voir à ce sujet Roland Barthes, *op. cit.*

important de comprendre la nature non pas chronologique mais catégorielle⁸⁷ » de l'art contemporain (et donc, de la notion de paradigme⁸⁸).

J'ai longtemps voulu aborder la ruine contemporaine par le biais d'une survivance : voir ce qui par-delà Norfolk résistait de la pensée de Diderot, d'Hubert Robert et de Friedrich ; c'est-à-dire comment les XVIII^e et XIX^e savaient se prolonger dans un XX^e siècle marqué par une nouvelle conception de la ruine. Par intégrité intellectuelle, je préfère exposer cette nuance dans ma pensée — je serai toutefois brève puisqu'elle se situe sans doute à côté des idées qui nous occupent. J'ai ainsi pour hypothèse que si le motif de la ruine est, en art contemporain, largement habité par des préoccupations tournant autour d'entreprises de destruction menées au présent, les véritables héritières de la ruine « classique » des XVIII^e et XIX^e se trouvent ailleurs. À déplacer légèrement notre regard, nous retrouvons toute une lignée d'œuvres contemporaines⁸⁹ — prenant essentiellement racines sous la bannière du post-minimalisme — qui reconduisent le discours et reproduisent l'expérience qui caractérisaient notre premier paradigme de la ruine.

L'exemple de cas le plus probant se trouve probablement dans la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (voir figure 7)⁹⁰, cette immense spirale rocheuse longue d'un demi kilomètre qui se révèle et se tapit dans les eaux rosées du Salt Lake en Utah depuis 1970⁹¹. Caractéristique du mouvement du *Land Art* qui a délaissé les espaces muséaux pour s'établir dans des sites naturels,

⁸⁷ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁸ Par le fait-même, Heinich reconnaît l'existence de pratiques artistiques à l'époque contemporaine qui ne s'inscrivent pas dans le paradigme de l'art contemporain.

⁸⁹ Nous nous explorerons un seul exemple artistique (*Spiral Jetty*) qui apparaît comme incontournable, en raison déjà de son importance dans le champ de l'art contemporain et, surtout, des écrits théoriques de son créateur, Robert Smithson. Pourtant, tout ce que nous écrivons sur *Spiral Jetty* pourrait s'appliquer à la grande majorité des autres œuvres issues du *Land Art* et, plus largement, à plusieurs autres œuvres contemporaines. Autrement dit, *Spiral Jetty* parvient à condenser une tendance qui paraît se distiller dans nombre d'œuvres marquant le tournant entre art moderne et art contemporain. Alors que les artistes contemporains se positionnent contre la pensée capitaliste qui gangrène le marché de l'art, ils et elles rivalisent d'ingéniosité pour créer des œuvres éphémères et, donc, impossibles à commercialiser (à première vue). Au-delà des installations *in situ* du *Land Art*, nous pouvons également penser aux matériaux vivants de l'*arte povera* et à l'art performance...

⁹⁰ Dans les derniers chapitres de son histoire des ruines, axés sur la question de la ruine contemporaine, Michel Makarius ouvrait — à juste titre — la conception de la ruine.

⁹¹ Ces prochains paragraphes sont une adaptation d'un article que j'avais écrit pour *ex-situ*, la revue des étudiant-es en histoire de l'art de l'UQAM. Voir Anne-Julie Richard (2020), « L'érosion par le temps : histoire, discours et expérience des ruines en art », *ex-situ*, no 27, p. 49-54.

Spiral Jetty témoigne d'un geste d'abdication de son créateur : l'artiste cède à la nature son rôle de « maître » du destin de l'œuvre. À travers le temps, ce seront le vent, les marées qui déplacent, modulent lentement l'installation *in situ* et les tempêtes qui finiront de l'effacer. Le devenir de l'œuvre est ainsi tracé par les lois de l'entropie qui la métamorphoseront graduellement jusqu'à sa disparition. Nous pouvons, par ailleurs, tenir Smithson responsable de l'intervention dans le champ artistique de cette notion empruntée à la physique⁹².

Ce discours porté par *Spiral Jetty* sur la lente disparition des choses est étrangement similaire à celui de la ruine « classique » des XVIII^e et XIX^e siècles. À bien y penser, la différence paraît tenir à son expression : les ruines peintes et statiques sont troquées, en art contemporain, pour des formes fluides appelées à devenir ruines. La nuance tient ici à un déplacement du registre de la *représentation* à celui de la *présentation*. Alors que la peinture s'attachait à représenter des ruines, l'art présente désormais des œuvres destinées devenir ruines. L'art contemporain permet de renouveler la conception de l'œuvre d'art : celle-ci ne tient plus, avec *Spiral Jetty*, à un objet immuable que nous devons restaurer pour en préserver l'aspect originel mais bien à un *processus* de « ruïnification » de l'œuvre.

Alors que la peinture et la photographie proposaient conséquemment des œuvres stratifiées d'un point de vue sémiologique, les nouveaux médiums contemporains ne transigent plus par la représentation et permettent de créer quelque chose comme un indice pur, un indice qui nous parvient sans interférences. À défaut de *montrer* une ruine, la spirale rocheuse de Smithson *est* une ruine (qui se crée sous nos yeux). Cette avancée sémiologique — qui permet sans doute une expérience plus intense et plus directe — ne trahit pourtant pas l'essence du discours de la ruine « classique ». De Caspar David Friedrich à Robert Smithson, celui-ci paraît inchangée ; il survit, ne s'adapte qu'en intégrant les nouveaux possibles auxquels ouvre l'art contemporain.

⁹² Voir Robert Smithson (1996), « Entropy and the New Monuments », dans Jack Flam (ed.), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, p. 10-23.

Chapitre 2 : La ruine au XXI^e siècle

« On s’empêche de regarder au-delà et de voir vers quel gouffre nous avançons de plus en plus sûrement. »

— Annie LeBrun, *Ce qui n’a pas de prix*⁹³.

1. Genèse d’une idée

En septembre 2021, je suis invitée par Benoit Solbes à la Galerie AVE. À l’occasion de la dernière journée de l’exposition *Qui s’effrite et pourtant vit* de Gabrielle Carrère qui ré-explore le motif de la ruine, il aimerait que je sois présente en galerie pour discuter avec les visteur·euse·s de l’histoire de la ruine. Il me propose même d’écrire un petit compte-rendu de l’exposition — ce que je ferai, par ailleurs, avec mon collègue et ami Florent Michaud et que je publierai dans *Inter, art actuel*⁹⁴. Je viens alors à la rencontre de Gabrielle Carrère et de ses œuvres, armée de quelques idées sur les ruines que je crois relativement originales et d’un bagage théorique (que vous connaissez désormais) à partir duquel j’ai écrit toutes les pages précédentes. Avec l’aide de plusieurs penseur·euses, j’ai déjà identifié *deux modèles théoriques* de la ruine ; je sais les utiliser pour mettre les œuvres dans un ou l’autre des paniers. Je crois qu’il sera important de nuancer la lecture chronologique de ces deux paradigmes de la ruine et espère faire de *Spiral Jetty* le symbole d’une survivance contemporaine du modèle classique des XVIII^e et XIX^e siècles. Pourtant, je réalise devant les œuvres de Carrère qu’il me manque toujours quelques outils. D’emblée, je vois en ses œuvres la critique d’un présent marqué par une culture de l’instantanéité et de la destruction rapide (ce que le·la lecteur·rice attentif·ve reconnaîtra comme le deuxième modèle de la ruine)... Mais l’artiste me parle plutôt du futur. Et des changements climatiques. Je reconnais l’éco-anxiété qui, moi aussi, m’habite et qui ne contamine pourtant jamais ma pratique de l’histoire de l’art.

⁹³ Annie LeBrun (2018), *Ce qui n’a pas de prix. Beauté, laidéur et politique*, Stock, Paris.

⁹⁴ Florent Michaud et Anne-Julie Richard (2021), « Qui s’effrite et pourtant vit : la ruine comme lieu de conversation », *Inter, art actuel*, no 139, p. 118-123.

En discutant avec Gabrielle Carrère, Benoit Solbes et Florent Michaud, j'ai eu un pressentiment : est-ce que la ruine ne serait pas appelée à devenir le symptôme d'une génération anxieuse face à un futur qui s'annonce déjà sombre? Pour rendre hommage à ces œuvres catalysatrices de questions⁹⁵ et de réflexions, j'aimerais, dans ce chapitre, restituer le fil de ma pensée : il s'agira donc de laisser parler les artistes⁹⁶ et les œuvres avant de tirer les ficelles de leurs discours. J'aimerais noter ici que les œuvres que je présenterai, toutes trois québécoises⁹⁷ et très actuelles, sont peu documentées ; dans les trois cas, il existe pourtant de la documentation (surtout en ligne) à travers laquelle les artistes ont pu expliquer leurs propres œuvres. Je n'ai pas jugé problématique cette rareté de la documentation ; au contraire, elle m'a permis d'aller au plus près de la pensée des artistes, libérée des analyses de l'histoire de l'art. Selon cette méthode, nous passerons ensemble à travers trois brèves études de cas : *Les châteaux de sable* (2016) de Michel de Broin, *Les paysages déplacés* (2021) d'Aïda Vosoughi et *Ce qui s'effrite et pourtant vit* (2021) de Gabrielle Carrère.

2. Que devient la ruine? Trois cas de figures

2.1 *Les châteaux de sable* de Michel de Broin

Dans une salle blanche, aseptisée se déploie une machinerie complexe, lourde. Celle-ci porte un tapis roulant dont le long défilement encadre la vie des *Châteaux de sable* de Michel de Broin (voir figure 8). Cette machine démiurge définit une pièce de théâtre en plusieurs actes s'échelonnant sur une douzaine d'heures et mettant en scène la naissance, la vie et la mort de

⁹⁵ Il s'agit d'une « vraie » question que je me suis posée à la rencontre des œuvres. Ceux et celles qui ont pour travail de penser savent bien qu'il existe de fausses questions : des questions que nous faisons mine de poser, dans un texte, mais qui ne servent qu'à présenter une démonstration déjà toute construite dans notre tête. Ce n'est pas le cas, ici.

⁹⁶ J'aimerais noter que si j'ai laissé, dans ce chapitre, une place importante à la parole des artistes au sujet de leurs œuvres, je n'ai nullement l'intention de tomber dans une histoire de l'art biographique. Je souhaite mettre les œuvres à l'avant-plan de ce chapitre et ce, en faisant de leurs créateur-rices les détenteur-rices d'un savoir privilégié à leur égard. Pourtant, je souhaite conserver une hiérarchie stricte à travers laquelle les artistes se rangent derrière leurs œuvres. Pour cette raison, j'ai choisi de ne pas faire intervenir d'éléments extérieurs aux œuvres étudiées (autres œuvres du corpus des artistes ou éléments biographiques) dans mes analyses.

⁹⁷ Je suis heureuse de traiter d'œuvres qui me sont proches ; ceci étant dit, nous savons bien que ces œuvres n'ont pas eu la portée d'œuvres américaines défendues par quelques galeries internationales.

châteaux de sable. À l'une des deux extrémités du tapis, un tuyau déverse un monticule de sable (voir figure 9) : alors informe, celui-ci avance jusqu'au milieu du tapis où un moule, le compressant de part et d'autre, le transforme en château. Une lente progression, comme une vie dirigée vers une inéluctable agonie, entraîne la structure de sable jusqu'au bout du tapis qui s'érige comme un précipice. En l'espace d'un instant, le château perd sa forme, redevient sable (voir figure 10) et termine sa course dans un réceptacle qui l'emmène jusqu'au tuyau à la source du premier acte. Puis, le cycle recommence, inlassablement⁹⁸.

Le château de sable apparaît, chez Michel de Broin, comme un objet déporté. Il faut s'y arrêter pour y penser : le château de sable appartient à la plage, aux vacances et aux jeux d'enfants. Il n'y est plus et il contraste désormais vivement avec son nouvel environnement, avec cette salle d'une blancheur chirurgicale située au sommet d'un espace de bureau, au centre-ville de Toronto. Je propose ici une brève analyse de l'œuvre de De Broin qui prendra pour point de départ ce déplacement qui nous donnera les premières clefs de lecture de l'œuvre. Nous commencerons ainsi par réfléchir au contexte « naturel » des châteaux de sable pour ensuite penser les conséquences de leur dépaysement.

Le contexte particulier des châteaux de sable, situé quelque part entre la plage et l'enfance, semble en définir la fragilité dans l'imaginaire collectif. Constructions éphémères dont la durée de vie est sujette aux impulsions des vents, des marées ou des jeux d'enfants, les châteaux de sable offrent un plaisir ponctuel, transitoire. Nous savons bien que cette après-midi passée à ériger une véritable forteresse ne peut nous promettre qu'elle tiendra toujours lorsque demain, nous retournerons à la plage ; cet abandon au gré des forces de la nature fait partie du jeu. Le château de sable offre sans doute une première expérience de la ruine : cette architecture miniature, née du jeu d'enfants, sera livrée à un processus d'entropie accéléré par la fragilité de ses matériaux et par la présence d'intempéries. Devant ce destin déjà scellé, le château de sable n'offre aucune résistance.

⁹⁸ Les informations factuelles entourant l'œuvre de De Broin ont été récoltées sur son site personnel (« Les châteaux de sable [2015] », [En ligne], *Michel de Broin*, <<http://www.micheldebroyin.org>>, (page consultée en août 2022)) et dans l'article qu'il signe dans le numéro Apocalypse d'*Inter, art actuel* : Michel de Broin (2018), « Les châteaux de sable », *Inter, art actuel*, no 130, p. 15.

Pourtant, ce n'est qu'en vieillissant que nous prenons conscience de la double fragilité des châteaux de sable. S'ils étaient autrefois précieux puisqu'éphémères entre nos mains, nous réalisons aujourd'hui que le regard que nous posons, enfants, sur eux était lui aussi précieux puisqu'éphémère. Ce temps « assassin [qui] emporte avec lui les rires des enfants⁹⁹ » aura vite eu raison de ce regard naïf qui couvrait de magie quelques constructions de sable... Trop rapidement, il arrive un été où le château de sable cesse d'être ce lieu hétérotopique¹⁰⁰ modulé par une imagination débordante pour redevenir une simple construction sur la plage. Il faudra sans doute emprunter le regard d'un·e enfant pour pouvoir refaire l'expérience de cette magie. Motif fragile que le château de sable ; et motif lié à une époque tout aussi fugitive.

C'est un univers de connotations, autour de la fragilité et de l'éphémère, que les châteaux de sable transportent dans leur nouveau milieu d'accueil. Située au 68^e étage de la tour de la banque BMO à Toronto, dans le *BMO Project Space*, la machine à construire des châteaux de sable de Michel de Broin se situe dans le prolongement d'une grande fenêtre qui offre une vue imparable sur le centre-ville de la métropole, grand théâtre de l'économie canadienne (voir figure 11). Le château de sable de Michel de Broin détonne, il fait tache sur ce temple des finances ; ce motif incongru, déplacé, permet de jeter un nouvel éclairage sur ce lieu qui l'abrite désormais. Cette rencontre dissonante permet l'émergence d'un discours original : et, s'il fallait regarder ce haut-lieu de l'économie canadienne, sous l'angle de la fragilité? Cette métaphore du château de sable comme haut lieu de l'économie est confirmée par de Broin qui note, dans le court article qu'il écrit dans *Inter*¹⁰¹, que les tours du centre-ville sont faites de béton et de verre, matériaux dérivés du sable.

Pourtant, c'est bien connu : l'économie a horreur de tout ce qui est fragile. Il suffit de regarder l'architecture des banques pour réaliser qu'elles nous vendent le mythe de la sécurité, de la solidité ; devant les immenses colonnes, il convient de croire à la stabilité et à l'éternel¹⁰². L'économie craint le doute, l'hésitation qui peut faire basculer la bourse et qui peut, sur son

⁹⁹ Pour reprendre l'expression du chanteur Renaud dans sa très belle chanson « Mistral gagnant » qui illustre le caractère fugitif des souvenirs d'enfance.

¹⁰⁰ Sur cette notion d'hétérotopie, voir Michel Foucault, (1966). « Les hétérotopies ». *France Culture*.

¹⁰¹ Michel de Broin, *loc. cit.*, p. 15.

¹⁰² *ibid.*

passage, entraîner des conséquences désastreuses. Le système économique repose sur une confiance absolue, sur une croyance inébranlable. Entrent en scène nombre de politicien·nes qui tentent de nous vendre le mythe du capitalisme, esquivant sans cesse le paradoxe d'une croissance illimitée dans un monde aux ressources limitées. C'est ici que Michel de Broin voit juste : le monde économique, derrière l'image de solidité qu'il s'évertue à projeter, peut s'écrouler aussi rapidement qu'un château de sable sous les marées. Si l'histoire du dernier siècle nous a prouvé que notre système économique ne peut empêcher ses crises, l'on s'inquiètera sans doute d'une crise *bien pire* à venir lorsque nous aurons épuisé trop de ressources naturelles.

Commentaire sur le capitalisme et sur ses méthodes de production à la chaîne, Michel de Broin déploie un engrenage robotisé capable de remplacer la main humaine. Alors que ces technologies sont souvent utilisées dans des contextes de production dans un but d'augmentation de la vitesse et d'élimination de l'erreur humaine, la machinerie que met en œuvre de Broin s'immisce dans un contexte jusqu'ici réservé à l'humain. C'est dire que le robot est capable ici de se substituer à l'humain dans ses activités les plus enfantines, les plus ludiques et les plus insouciantes. Une certaine tristesse émane de ce remplacement : il est difficile de voir nos créations exister *sans nous*, de voir un château de sable érigé sans plaisirs et sans cris d'enfants. L'œuvre pose ainsi une question terrifiante : jusqu'où les robots pourront-ils nous remplacer? Elle pointe ainsi une possibilité — dont s'est emparé le cinéma de science-fiction — selon laquelle le monde pourrait continuer sans nous sans pour autant perdre en rendement.

Cette machinerie lourde déployée par de Broin produit inlassablement et, pourtant, elle ne crée que du vide. La vie de ces châteaux de sable est brève, elle s'éteint brusquement lorsque ceux-ci arrivent à la fin du tapis roulant. Cette vie transitoire n'est pas sans rappeler le règne de l'obsolescence programmée sous lequel nous vivons, entouré·es d'appareils électroniques qui — comme les ruines — portent en eux les germes de leur propre destruction. Sous le capitalisme, le « tout périt, tout s'anéantit, tout passe » de Diderot prend un tout autre sens : il résonne sans doute désormais avec la culture du jetable dans laquelle notre époque se voit plongée¹⁰³. Au XXI^e siècle, la notion d'éphémère évoque sans doute les technologies que la publicité qualifie rapidement de désuète, les appareils électroniques programmés pour s'autodétruire dans l'espace

¹⁰³ Voir à ce sujet Annie LeBrun, *op. cit.*

de quelques années, la masse de déchets que nous produisons chaque année et dont nous ne savons que faire.

Les châteaux de sable de Michel de Broin nous tendent sans doute un miroir dans lequel il nous faudra reconnaître la métaphore d'un système caduque qui ne produit que du bancal, que de l'éphémère. Si nous tentons de cerner ce qui se cache derrière ce discours résolument critique de l'artiste, nous reconnaissons quelque chose comme une hésitation entre pessimisme et optimisme. À tenter de lire de façon linéaire l'œuvre de Michel de Broin, nous réalisons que la pièce de théâtre n'a pas de fin (sitôt les châteaux de sable évanouis, ils renaissent). Pourtant, l'aboutissement du discours de l'artiste semble tenir dans cette « fin » qui n'en est pas une, dans cette fin qui ouvre un temps cyclique du château de sable.

S'il faut penser le château de sable comme une ruine, nous savons bien que de Broin n'est pas le premier à en avoir évoquer la temporalité cyclique. C'est déjà ce que Hubert Robert nous donnait à voir avec ses ruines anticipées au XVIII^e siècle ; c'est aussi devant ce cycle que s'enthousiasmait plus récemment un Anselm Kiefer : « À quatre ans, [...] je jouais à construire des maisons avec les briques que je ramassais dans les décombres. C'est pour cela que j'aime les ruines. Je suis né au milieu d'elles. Et je sais qu'elles peuvent être le socle d'un nouveau départ¹⁰⁴. » À l'aune de cette conception du cycle des ruines¹⁰⁵, il convient de se demander : l'heureuse possibilité du renouveau que permet la destruction opère-t-elle chez de Broin?

J'annonçais tantôt une position mitigée de l'artiste, oscillant entre optimisme et pessimisme ; voici donc une réponse en deux temps à la question que je feins de me poser (c'est un exercice didactique). Certes, il y a une *renaissance* dans l'œuvre ; qui, plus est, les châteaux de sable sont reconstruits toujours à partir du même sable et donc, d'un matériau recyclé — perspective réjouissante, sans aucun doute. Toutefois, le raisonnement optimiste de Kiefer présupposait que l'emboîtement mort-naissance permettrait l'existence de *quelque chose de nouveau*. C'est bien à l'aune de cette prémisse que ressort le caractère stérile du travail acharné de la machine à

¹⁰⁴ Anselm Kiefer cité dans Sabine Gignoux (2006), « Rencontre avec Anselm Kiefer... le bâtisseur de mémoire », *La Croix*, [En ligne], <<http://www.lacroix.fr>>, (page consultée en mars 2018).

¹⁰⁵ Nous reconnâtrons, bien sûr, dans cette position intellectuelle sur la ruine la reconduction d'une croyance en un « cycle de la vie » à travers lequel la mort ouvre la possibilité d'une nouvelle naissance.

construire des châteaux de sable : à travers un acharnement dérisoire, celle-ci s'évertue à créer une architecture dont la forme et le destin seront identiques à celles de son prédécesseur. L'œuvre de de Broin nous confronte ainsi à un combat que nous savons perdu d'avance : la scène commence que nous en connaissons déjà la fin.

Illustrant la précarité des constructions de notre civilisation, *Les châteaux de sable* sont érigés par un dispositif technologique créé par la main de l'artiste. Malgré son statut de créateur, de Broin délaisse son autorité quant à la temporalité du dispositif : l'enclenchement des cycles est ainsi calqué sur la force gravitationnelle des planètes. Une horloge lunaire veille ainsi à ce qu'un nouveau cycle soit créé à chaque 12 heures 25 minutes et 14 secondes, au moment où, à l'extérieur de la tour BMO, l'impact de la lune se ressent le plus fortement sur les marées. *Les châteaux de sable* de Michel de Broin comme les châteaux de sable qui se dressent sur des plages quelconques sont ainsi détruits au rythme des marées. Aussi semble-t-il possible de lire, dans cette volonté de l'artiste d'orchestrer la destruction des châteaux de sable à partir du pouvoir de la lune, l'idée selon laquelle les forces de la nature auront raison des constructions humaines.

2.2 Les paysages déplacés d'Aïda Vosoughi

À l'occasion du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, à l'été 2021, Aïda Vosoughi a créé son installation, *Les paysages déplacés*. Celle-ci regroupe plus de 200 images de paysages de petit format, peintes à l'acrylique dilué à l'eau sur du papier semi-transparent. Les œuvres sont suspendues au plafond par des fils à pêche ; légères, elles ne s'immobilisent jamais complètement. L'installation de Vosoughi se reçoit, d'abord, comme une large masse de paysages valsant doucement, au gré des brises d'air (voir figure 12). Au début de l'automne 2021, l'artiste a proposé une seconde mouture de son œuvre (*Les paysages déplacés II*, voir figure 13) lors d'une résidence-crédation chez Adélar d à Frelighsbourg¹⁰⁶. La deuxième

¹⁰⁶ Ces deux contextes de création auront permis la mise en ligne de ressources sur *Les paysages déplacés*, notamment cette entrevue d'Aïda Vosoughi avec Sylvie Lacerte (commissaire de l'édition 2021 du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul) mise en ligne par Adélar d : Sylvie Lacerte et Aïda Vosoughi (2021), « Les épilogues — épisode 2 », *YouTube* [En ligne], <<http://www.youtube.com>>, (page consultée en août 2022). Voir également : « Aïda Vosoughi : la légèreté qui pèse lourd », *Adélar d* [En ligne], <<http://www.adelard.org>>, (page consultée en août 2022).

version se distingue essentiellement de la première par l'ajout de fragments de miroirs cassés, disposés au sol sous les paysages, dans une forme de demi-cercle.

La démarche artistique d'Aïda Vosoughi implique un travail d'archives à travers lequel elle compile des images de paysages altérés ou effacés par l'intervention humaine. Fascinée par les relations entre histoire, nature et culture que matérialisent les paysages, l'artiste répertorie autant les lieux naturels transformés par des guerres et des conflits que par des catastrophes écologiques. Ces paysages recensés par Vosoughi se concentrent avant tout au Moyen-Orient, région d'origine de l'artiste iranienne ; malgré cette préférence géographique, ils se dispersent à travers le globe. *Les paysages déplacés* examinent quelque chose comme le revers de la ruine classique : alors que celle-ci s'intéressait aux formes architecturales rongées par les forces de la nature, Aïda Vosoughi se penche sur les paysages naturels qui sont transformés par l'action humaine. C'est dire que *Les paysages déplacés* invitent à penser toute construction humaine comme une mise en ruines de la nature. Ce déplacement du regard — sans doute motivé par une époque qui développe de nouvelles technologies pour lutter contre les forces de la nature et qui semble de plus en plus prompte à détruire des paysages — permet toutefois de continuer à penser les relations mouvantes entre l'humanité et son environnement. Dans les deux cas, dans celui de la ruine « classique » comme dans celui des *Paysages déplacés*, l'on se penche sur le produit de l'action conjuguée de la nature et de la main humaine.

Lorsqu'interrogée sur son rapport au paysage par Sylvie Lacerte, Aïda Vosoughi raconte une histoire des relations entre paysage et humanité qui commence autour de la question des ressources : ce sont elles qui ont motivé les premières civilisations à s'installer à un endroit donné et elles qui ont été l'objet des premiers conflits entre peuples¹⁰⁷. Cette question des ressources s'incarne à travers la deuxième version de l'œuvre, présentée chez Adélar, dans laquelle Vosoughi dispose une série de fragments de miroirs cassés sur le sol. Reflétant des parcelles de paysages et des éclats de lumière, les miroirs rappellent l'effet d'une masse d'eau placée devant un paysage. Le motif de l'eau permet de croiser les préoccupations politiques et environnementales qui sous-tendent le geste de création d'Aïda Vosoughi. Ressource limitée et *surtout*, ressource vitale — s'il en est une —, l'eau sera appelée à être l'objet de guerres que nous

¹⁰⁷ Sylvie Lacerte et Aïda Vosoughi, *loc. cit.*

ne pouvons encore imaginer. Il faut croire que dans un futur, plus ou moins éloigné, ce sera à travers une grande quête de l'eau que les paysages continueront à être déplacés.

Bien qu'il ne tienne ni de la fiction ni de l'imaginaire, le travail que mène Vosoughi n'est pas pour autant *documentaire*. Ainsi, celle-ci n'identifie jamais les paysages qu'elle transpose en peinture : impossible, donc, pour le-la spectateur·rice d'en retracer les origines. L'oubli est au cœur des *Paysages déplacés*. Si les images peintes par Vosoughi sont densifiées par leur ancrage dans le réel, celles-ci matérialisent autant de lieux tombés dans les limbes de l'oubli. J'aimerais ici poser l'hypothèse que les mécanismes discursifs et l'impact phénoménologique de l'œuvre sont pratiquement identiques à ceux que nous avons observés avec la ruine classique : tel un signe dysfonctionnel, celle-ci était incapable de nous informer de ces référents et catalysait une mélancolie, comme un deuil impossible à régler sans connaissance précise de l'objet perdu dans les gouffres de l'oubli.

Suivant cette logique, Aïda Vosoughi nous met en contact avec une histoire déjà oubliée ; avec des paysages qui ont été, qui ne sont plus et qui, dans tous les sens, sont impossibles à retrouver. Cet oubli se cristallise dans la matérialité de l'œuvre : les paysages sont fixés sur du papier semi-transparent, avec une peinture diluée à l'eau. En résultent des formes imprécises aux couleurs estompées qui se dissolvent les unes dans les autres ; c'est dire que les images elles-mêmes semblent être en train de s'évanouir. Autant sur le plan formel que sur le plan conceptuel, il est impossible de se saisir des paysages d'Aïda Vosoughi : *quelque chose* nous échappe, sans cesse, et c'est ce quelque chose qui crée l'expérience mélancolique de l'œuvre.

Les temporalités de l'œuvre de Vosoughi sont multiples. Plus que chez de Broin et Carrère (comme nous le verrons), *Les paysages déplacés* permettent un regard teinté de mélancolie sur le passé et ce, grâce à l'utilisation d'archives. Pourtant, l'œuvre « documente » un phénomène qui s'amorce actuellement sous nos yeux et qui sera appelé à s'accélérer, s'aggraver dans le futur. Si Vosoughi paraît faire une synthèse des deux modèles de la ruine que nous avons explorés ensemble, elle sort néanmoins de ces deux paradigmes. Les fragments de miroir se font ainsi le vecteur de cette sortie : symbolisant l'eau, ceux-ci rappellent la crise environnementale, politique

et sociale vers laquelle avance notre civilisation. Ces ombres de papier sur l'eau-miroir semblent vouées à se démultiplier à l'infini, conséquence inévitable d'une crise exponentielle.

Ces éclats de miroir qui renvoient à une ressource de plus en plus politisée portent le discours d'un drame au futur. Leur matérialité n'est pas anodine¹⁰⁸ : leur aspect fragmentaire, traduit par une série de lignes brisées, renvoie aux formes morcelées de la ruine et, chemin faisant, à tout ce qui disparaît pour ne plus revenir. Qui plus est, les miroirs brisés — impossibles à réparer — rappellent le caractère irréversible de la perte montrée par les paysages déplacés. Le bris du miroir, comme un mauvais présage, s'il faut en croire les superstitions populaires, semble se faire annonciateur d'une catastrophe à venir. Ainsi, leurs reflets, comme autant d'échos, permettent de démultiplier les paysages disparus et d'accentuer la portée de la crise, nous incitant à croire que celle-ci sera appelée à s'aggraver.

Pour densifier cette lecture, il sera intéressant pour nous de nous pencher sur l'histoire en deux temps du projet artistique : il faut ainsi se rappeler que les premiers *Paysages déplacés*, produits dans le cadre du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, présentaient seulement les œuvres peintes. La deuxième version de l'œuvre, chez Adélar, inclut non seulement les miroirs mais aussi un nouvel éclairage ; ces ajouts ayant été faits de pairs, il paraît pertinent de les interpréter comme étant en résonance l'un avec l'autre. De fait, la nouvelle obscurité brisée par l'ajout d'une lumière violette permet d'envelopper *Les paysages déplacés* d'une lumière dramatique, voire inquiétante (voir figure 14), renforçant le discours que soutendaient les miroirs. Ces paysages qui nous paraissaient enfantins de par leurs coloris pastel adoptent désormais un caractère beaucoup plus lugubre, alors que leurs ombres étirées, quasi spectrales, se projettent sur les murs.

Ce regard tourné vers le futur paraît se cristalliser dans une vision plus globale de l'œuvre : c'est en prenant un pas de recul que l'attention se détache de chaque paysage individuel pour faire l'expérience d'un ensemble. Aïda Vosoughi note ainsi qu'à l'aune des avancées technologiques, le paysage global créé par la réunion des petites œuvres prend des airs de « pixel art »¹⁰⁹. Chacun

¹⁰⁸ Aïda Vosoughi raconte avoir disposé des petits miroirs carrés sur le sol pour avoir ensuite réalisé que les miroirs devaient être brisés.

¹⁰⁹ Sylvie Lacerte et Aïda Vosoughi, *loc. cit.*

des petits paysages devient ainsi un pixel qui perpétue l'expansion d'une forme abstraite. Cette transformation vers le numérique accentue encore davantage la dénaturalisation des paysages qui est en cours : alors que tous les paysages étaient exploités, détériorés, ils ne sont désormais qu'intelligibles dans un monde artificiel qui échappe à la nature. Ce clin d'œil à l'art numérique vise à pousser le-la spectateur-riche à s'interroger sur le devenir du paysage. Si les paysages sont ici déplacés dans un monde numérique qui leur arrache tout leur *sens*, cette nouvelle localisation absurde semble faire écho au choix auquel est confronté notre civilisation : celui du progrès technologique ou celui de la protection de l'environnement. Cette question collective paraît pourtant se poser de manière individuelle, alors que les miroirs brisés au sol nous renvoient notre propre image et nous incluent conséquemment dans cette grande discussion.

2.3 *Qui s'effrite et pourtant vit* de Gabrielle Carrère

Ma troisième et dernière étude de cas prendra pour objet l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit*, présentée par Gabrielle Carrère à la Galerie AVE à l'automne 2021. Alors que les propositions de Michel de Broin et d'Aïda Vosoughi s'ancraient au sein d'œuvres uniques, Gabrielle Carrère nous offre une réflexion qui prend pour cœur la ruine et à partir de laquelle se déploie une série d'œuvres, ici réunies à l'occasion de *Qui s'effrite et pourtant vit*. En ce sens, il convient de souligner que je ne souhaite pas multiplier les analyses très courtes sur chacune des œuvres de l'exposition mais plutôt penser l'exposition comme un tout cohérent. Complémentaires, les œuvres se présentent comme autant de pièces qui permettent de reconstituer un casse-tête. Autrement dit, *Qui s'effrite et pourtant vit* nous livre des parcelles de sens qui doivent impérativement être mises en relation pour retracer le narratif englobant de l'exposition.

Par ailleurs, contrairement à Michel de Broin et Aïda Vosoughi qui travaillaient des motifs adjacents à la ruine, Gabrielle Carrère en appelle directement à celle-ci dans son exposition *Qui s'effrite et pourtant vit*. Chemin faisant, l'artiste ouvre un dialogue avec toute une tradition de

l'histoire de l'art dont il convient sans doute de prendre la mesure¹¹⁰. Je propose donc de croiser une présentation des œuvres contenues dans l'exposition avec une analyse de la façon dont le travail de Carrère réactualise, réinterprète le motif séculaire qui nous occupe. Concrètement, il m'apparaît que toutes les œuvres de l'exposition entretiennent des liens plus ou moins évidents avec la ruine¹¹¹ : alors que certaines œuvres n'explorent qu'une seule facette de la ruine, l'ensemble de l'exposition parvient à recréer un portrait kaléidoscopique de la ruine.

Tenant de la sculpture ou du dessin, les œuvres présentées dans le cadre de *Qui s'effrite et pourtant vit* s'incarnent à travers l'argile et le graphite, deux matériaux qui se distinguent par leur caractère friable. Ainsi, les lignes poreuses du graphite tracent des esquisses évanescentes auxquelles répondent les formes déjà morcelées de l'argile crue. Dès l'entrée de l'exposition, le spectateur·rice est accueilli·e par *Soif*, un paysage d'argile crue qui rassemble un escalier et quelques frêles figures humaines. Celles-ci sont entourées de débris — dont la taille varie entre l'éclat et la poussière d'argile — et sont posées sur un socle du même matériau, lézardé par longues brèche (voir figure 15). Cette matérialité cassante, éphémère donne lieu à une série de lignes brisées et de formes fragmentées qui rappellent le motif classique de la ruine. Un premier hommage à la ruine s'impose donc sur le plan formel de l'exposition : comme les ruines le faisaient avant elles, les fragiles œuvres d'art de Gabrielle Carrère brandissent les promesses de leur destruction.

Or, les œuvres de Carrère ne déclinent pas la ruine tant qu'elles s'en font métaphores. Si le motif est repris de façon littérale par quelques dessins (une femme au milieu de décombres ; la façade morcelée de ce qui semble avoir été une église, partiellement cachée par un système d'échafaudage — voir figure 16), d'autres dessins ne reprennent de la ruine que sa nature

¹¹⁰ L'analyse que je mènerai ici est, sur certains points, assez proche de celle que j'ai consignée dans un compte-rendu de l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit*, publié dans la revue *Inter, art actuel* et rédigé à quatre mains avec mon collègue Florent Michaud. Cet article était né de discussions avec l'artiste et avec le commissaire de l'exposition, Benoit Solbes. Voir à ce sujet, Florent Michaud et Anne-Julie Richard (2021), « Qui s'effrite et pourtant vit : la ruine comme lieu de conversation », *Inter, art actuel*, no 139, p. 118-123. Pour une autre source, voir Benoit Solbes, « Rencontre avec l'artiste : Gabrielle Carrère », [En ligne], *Galerie AVE*, <[http:// www.galerieave.com](http://www.galerieave.com)>, copyright 2021.

¹¹¹ Prises individuellement, plusieurs œuvres de l'exposition paraissent entretenir un lien assez mince avec la ruine. Ce sera ainsi la superposition de ces liens qui nous permettront de comprendre la complexité de la relation de l'exposition à la ruine.

fragmentaire. Au milieu de grandes pages blanches, des éléments qui semblent avoir été arrachés à une composition plus large s'érigent seuls (voir figure 17). Cernés de vide et automatiquement prolongé par notre imaginaire, les dessins sans titre de Carrère font écho à l'incomplétude caractéristique de la ruine. Cette logique du fragment se voit par ailleurs transposée en sculpture, médium de prédilection de l'artiste. On remarque ainsi à travers l'exposition la récurrence de figures humaines morcelées, de mains ou de têtes sans corps — que ce soit dans *Soif*, ce microcosme d'argile crue qui ouvrait l'exposition ou dans *Mon jardin de terre II*, sculpture représentant une femme agenouillée serrant une main, surplombée par une tête à l'envers rongée par la végétation (voir figure 18).

Par-delà cette question du fragment, Carrère multiplie les métaphores de la ruine. Parmi celles-ci, nous retrouvons le *Troisième cavalier*, sculpture offrant une vision saisissante de la chute : un cheval se présente à nous, dos arqué, sabots tournés vers le ciel, visage tordu dans une expression de détresse (voir figure 19). Cette oeuvre résonne fortement avec l'étymologie latine de la ruine qui, comme nous le rappelait Murielle Hladik¹¹², désigne la chute, le mouvement en train de s'accomplir ; pour cette raison, l'autrice faisait de la ruine un « arrêt sur image ». Le *Troisième cavalier* matérialise cet arrêt : la sculpture dynamique semble insuffler un mouvement au cheval, malgré l'immobilité du médium dans lequel il est figé. Nous devinons qu'il représente un minuscule fragment temporel dans un processus de chute — nous sentons le mouvement qui se dessine derrière et devant l'image fixée sous nos yeux.

Il est sans doute, toutefois, une question de vitesse liée à la ruine qui nous incite souvent à choisir le vocable de « déclin » au détriment de celui de « chute ». Certes, nous savons que la ruine est fluide sous l'action du temps ; mais il s'agit d'une réalité imperceptible à notre œil et conséquemment difficile à appréhender pleinement. Bien que la chute et le déclin ne se distinguent pas autrement que par leur vitesse, le parallèle entre la ruine et la chute du *Troisième cavalier*, trop rapide, est peut-être difficile à comprendre de manière intuitive. Par une seconde oeuvre de l'exposition, Carrère reprend pourtant la question de la chute, cette fois davantage sur le mode du déclin et donc dans une version plus près de la ruine.

¹¹² Murielle Hladik, *loc. cit.*, p. 50.

Explorant le nouveau champ de possibilités ouvert par l'art contemporain, l'artiste donne à voir le processus de création d'une ruine, avec son oeuvre *Cet endroit où je vis*, cette installation sculpturale qui révèle un large cube d'argile crue trônant dans un grand bassin d'eau (voir figure 20). Si cette proximité avec l'eau empêche l'argile de sécher, elle vient aussi gruger la structure même du cube : diluée par l'eau à un rythme qui nous est inconnu, l'architecture d'argile est appelée à s'effondrer. C'est donc dans le sillage des artistes du postminimalisme que Carrère présente une œuvre destinée à se détruire durant l'exposition. Rejetant le dogme classique d'une œuvre devant perdurer dans le temps, l'artiste expose un processus de dégradation qui, nous le savons, mènera l'objet jusqu'à son écroulement. Pourtant, l'œuvre de Carrère n'est pas un commentaire sur l'entropie, comme l'a été *Spiral Jetty* avant elle ; elle n'est pas non plus une simple démonstration des possibles de l'art contemporain. Le titre — *Cet endroit où je vis* — doit ici nous donner une importante clef d'interprétation ; sur les parois du cube, on distingue les reliefs de portes et de fenêtres qui confirment cette association entre l'œuvre et une maison. Cet amalgame semble sous-entendre que l'endroit où vit l'artiste risque, lui aussi, de s'étioler jusqu'à sa disparition.

Le discours de Carrère est univoque quant aux éléments de contexte sociologique qu'il faut utiliser pour éclairer ses œuvres : celles-ci naissent d'une réflexion sur les changements climatiques¹¹³. Cette clef de lecture semble déplacer la signification d'un certain nombre de motifs dans l'œuvre : le grand bassin d'eau qui ronge la structure d'argile de *Cet endroit où je vis*, par exemple, paraît désormais renvoyer à la hausse du niveau des mers ou encore à l'érosion qui désagrège les zones insulaires. L'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit* traduit ainsi le regard inquiet d'une jeune artiste qui fait partie d'une génération dont le destin n'est pas encore complètement scellé. Comme Hubert Robert avant elle, Gabrielle Carrère propose une réflexion visuelle sur le déclin de sa civilisation. Ce discours se voit toutefois modulé par le contexte très particulier du XXI^e siècle (entre études scientifiques alarmantes et signes toujours plus perceptibles du réchauffement climatique) : alors qu'Hubert Robert s'adonnait à un exercice de pensée, Gabrielle Carrère livre une réflexion teintée d'une inquiétude bien réelle.

¹¹³ Voir Benoit Solbes, *loc. cit.*

Cette incertitude face au futur permet à l'exposition de déployer à la fois des œuvres pessimistes et optimistes ; ainsi, il semble y avoir dans *Qui s'effrite et pourtant vit*, comme dans *Les châteaux de sable* de Michel de Broin, une hésitation face à la posture à adopter devant le futur. Certaines œuvres permettent d'entrevoir un destin catastrophique, voire apocalyptique, pour notre civilisation alors que d'autres ouvrent une brèche dans cette vision, à travers laquelle s'immisce un certain espoir. Le premier versant du regard de Carrère, désabusé et défaitiste, se manifeste à travers des œuvres comme *Cet endroit où je vis* ou encore *La survivance des vaincus* (voir figure 21) qui présente deux figures canines (il s'agit peut-être de loups), l'une d'entre elles suspendue par-dessus l'autre. Alerte, voire inquiète, la figure du bas paraît aux aguets alors que celle du haut se tient en position d'attaque : figée en plein saut, elle laisse entrevoir ses crocs dans une gestuelle menaçante. À travers une certaine esthétique du terrible, Carrère paraît faire de ces figures canines une métaphore du danger qui guette notre civilisation.

Dans une logique inverse, Gabrielle Carrère propose des œuvres comme *Mon jardin de terre II* qui marque la fin de l'exposition. Énigmatique, la sculpture présente une femme agenouillée qui attrape une main sans corps, tendue devant elle ; la scène est complétée par une tête, colonisée par des fleurs, qui surplombe la protagoniste. Si l'œuvre est difficile à lire, elle présente néanmoins une série de symboles — comme autant de clefs de lecture — qui sont associés à la fécondité : la femme, d'une part, et la végétation, d'autre part. Le recours à la nature paraît ici significatif ; celle-ci a partie liée avec la ruine sur laquelle elle vient inlassablement reprendre ses droits. Ce poids de l'histoire que nous ressentons devant la ruine s'incarne, certes, par l'absence de fragments de pierres mais aussi par la végétation qui s'installe, tirant l'architecture vers le monde naturel. Alors que la femme et les fleurs paraissent se lier dans *Mon jardin de terre II* pour proposer la possibilité d'une nouvelle naissance — et donc, d'un nouveau départ pour la ruine, un dernier symbole paraît donner sens à l'œuvre. Il s'agit de cette main que tend la femme agenouillée pour accepter la main qui s'offre à elle.

3. Un troisième modèle de la ruine : question de temporalité

La méthodologie de ce chapitre est simple ; aussi, je n’y reviendrai qu’en quelques mots. Je cherche à y explorer, de manière empirique, quelque chose comme un troisième modèle théorique de la ruine ; j’ai ainsi présenté trois cas d’études dont il me faudra désormais repérer les dénominateurs communs. Pour l’annoncer déjà, je souhaiterai argumenter que les œuvres de Michel de Broin, d’Aïda Vosoughi et de Gabrielle Carrère ont en commun de permettre de penser *différemment* les rapports entre la ruine et le temps. Orientée vers le futur, et se distinguant donc des ruines issues des siècles précédents qui se faisaient commentaires du passé ou du présent, cette nouvelle ruine paraît capable d’induire un sentiment inédit d’anxiété. Ces prochaines pages viseront à attester de la naissance d’un troisième paradigme de la ruine ; il faudra toutefois attendre le troisième chapitre avant de plonger au cœur de l’expérience de ces nouvelles ruines. Je dois toutefois commencer par poser deux petites précisions.

1. La ruine, comme un processus qui se déploie dans le temps, noue plusieurs temporalités : nous le savons, pour en avoir vu plusieurs exemples¹¹⁴. Les artistes qui travaillent ce motif et les spectateur·rices avisé·es devant les œuvres sont au courant de cette particularité ontologique de la ruine qui implique à la fois à un regard sur le passé et le futur, en aménageant une promenade « entre deux éternités¹¹⁵ », pour reprendre l’expression de Diderot. Pourtant, il semble qu’il y ait souvent une temporalité *principale* sur laquelle se penche la ruine : le passé chez Friedrich, le présent chez Norfolk... Si j’insisterai dans les prochaines pages sur l’apparition de relations *plus serrées* entre la ruine et le futur, je ne cherche ni à réduire les trois œuvres de mon corpus à une temporalité unique ni à prétendre que les artistes de la modernité n’ont jamais pensé la ruine hors de ses rapports avec le passé et le présent. J’appelle donc ici à la bonne foi du ou de la lecteur·rice grâce à laquelle je pourrai éviter de me placer dans une posture visant sans cesse à relativiser cette idée d’une temporalité principale (qui ne ferait qu’alourdir ce texte).

¹¹⁴ C’était le cas des trois œuvres survolées dans ce chapitre. Michel de Broin présentait une œuvre se déployant dans le temps (à tout moment, nous pouvions prédire le passé et le futur de ses châteaux sur le tapis-roulant) ; Aïda Vosoughi utilisait des archives pour renvoyer à un phénomène politique et environnemental qui se joue à l’heure actuelle ; Gabrielle Carrère dialoguait avec une tradition en l’histoire de l’art enracinée dans les XVIII^e et XIX^e siècles.

¹¹⁵ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 337.

2. Je n'essaie pas, dans le cadre de ce mémoire, de prouver l'existence d'un troisième paradigme de la ruine ; ce serait une affirmation trop grande et il est encore trop tôt pour la poser. Le caractère très actuel des œuvres sur lesquels nous nous sommes penchées incitant à la plus grande prudence, il ne s'agira pas même d'essayer d'anticiper ou de prédire quoi que ce soit. Nous ne pourrions pas savoir si de Broin, Vosoughi et Carrère sont les précurseur-es d'une tendance ; il faudra accepter de laisser passer un peu de temps avant d'obtenir une réponse à cette question. Non, l'objectif de ce mémoire est bien plus modeste : il tentera simplement de *noter* ce qui semble être l'apparition de quelque chose de nouveau dans l'histoire des représentations de la ruine. Les trois œuvres que nous avons survolées ensemble se distinguent ainsi des représentations modernes et contemporaines de la ruine, en ce qu'elles font apparaître le futur comme une nouvelle temporalité évaluée sous le prisme d'une crise imminente. L'objectif de mon mémoire sera ainsi de prendre acte de cette innovation dans l'histoire des représentations artistiques de la ruine ; aussi, en proposerai-je une brève analyse.

* * *

Il faut se rendre à l'évidence : nous constatons aisément, en prenant un pas de recul, que l'anticipation de la fin n'est pas chose nouvelle pour l'art. Pour s'en convaincre, il suffit de réfléchir à ces images religieuses qui, au moins depuis le Moyen-Âge, s'articulent autour d'un discours eschatologique. Celles-ci donnent à voir, depuis plusieurs siècles, un imaginaire de la fin des temps calqué sur les écrits bibliques. Les œuvres d'art que nous avons choisies témoignent toutefois d'un changement dans la conception de l'Apocalypse. En effet, alors que celle-ci était étroitement liée à une vision mythologique ou religieuse du monde, elle s'érige désormais à partir de considérations scientifiques¹¹⁶ — à partir de faits observables, de données quantifiables et vérifiables. Contrairement aux représentations « classiques » de l'Apocalypse, les œuvres de Gabrielle Carrère, Michel de Broin et Aïda Vosoughi ne jouent pas sur des croyances : à l'écoute des prévisions scientifiques, portées par des signes tangibles, les trois œuvres sont fortement ancrées dans le réel.

¹¹⁶ Puisque les œuvres ouvrent un dialogue avec une certaine littérature scientifique, celle-ci occupera une place l'analyse que je ferai dans le prochain chapitre.

Un regard rapide sur nos trois œuvres nous permet de constater qu'ils décrivent trois lieux de la crise à venir : l'économie (dans le cas des *Châteaux de sable* de Michel de Broin qui se faisaient métaphore de la précarité de notre système économique), le politique (alors que *Les paysages déplacés* d'Aïda Vosoughi se centraient sur la question des ressources naturelles comme objets de conflits) et l'environnement (comme en témoignait l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit* de Gabrielle Carrère qui dépeignait un imaginaire de la fin sous-tendu par des inquiétudes écologiques). J'aimerais toutefois soutenir que, des trois œuvres, *Qui s'effrite et pourtant vit* est celle qui offre la perspective la plus frontale sur la chute potentielle de notre civilisation en mettant au premier plan les questions environnementales.

Les œuvres de Michel de Broin et d'Aïda Vosoughi, quant à elles, permettent un léger déplacement dans le regard du-de la spectateur-riche, les référents des deux œuvres paraissant se situer à côté des enjeux écologiques qui occupaient Gabrielle Carrère. C'est dire que les inquiétudes que soulèvent *Les châteaux de sable* et *Les paysages déplacés* ne peuvent être isolées de considérations écologiques plus larges : dans les deux cas, les artistes craignent les conséquences d'un épuisement des ressources naturelles qui pourrait mener à un effondrement de notre système économique (chez de Broin) et à des conflits politiques (chez Vosoughi). Il semble ainsi qu'en dépit de leurs regards plus pointus, les lieux qu'explorent de Broin et Vosoughi sont placés sous l'égide des bouleversements environnementaux.

À croiser les préoccupations environnementales et le futur comme temporalité, les nouvelles représentations de la ruine contenues dans nos trois œuvres posent une question claire : comment la crise climatique modulera-t-elle l'avenir de notre civilisation? La question de l'environnement, adressée au futur, n'est guère originale : de Broin, Vosoughi et Carrère explorent une inquiétude qui ne cesse de résonner en dehors de la sphère artistique (nous y reviendrons). Et, pourtant, en dépit de cette omniprésence des préoccupations écologiques qui absorbe notre époque toute entière, il n'y a pas de réponse claire à la question que nous adressent de Broin, Vosoughi et Carrère. Il faudra se rendre à l'évidence : le problème auquel réfléchissent les trois artistes est loin d'être résolu.

Les trois artistes, comme la grande majorité de la population, se voient ainsi soumis·es aux informations relayées par les médias. Nous lisons, entendons sans cesse que « les scientifiques prédisent [...] », « si la tendance se maintient [...] ». Entre diagnostics évaluant la distance de l'Apocalypse et plaidoyers nous implorant de changer nos habitudes pour renverser notre futur, il est difficile de savoir si la tendance peut encore être renversée. Sans surprise, ce mémoire n'offrira pas de réponse à cette question ; je me contenterai de noter que nos trois œuvres, oscillant entre espoir et désespoir, témoignent de cette confusion. Les trois artistes adressent au futur une question qui devra, encore pour un moment, demeurer sans réponse.

Chapitre 3 : Le troisième temps de la ruine

« Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. »

— Arthur Rimbaud¹¹⁷.

1. Petit recadrage méthodologique : une approche sociologique de l'art

À l'aune des œuvres de Gabrielle Carrère, Aïda Vosoughi et Michel de Broin, j'ai identifié un bouleversement dans les représentations actuelles de la ruine qui proposent désormais un discours de l'œuvre (et des artistes) prenant pour objet le futur auquel correspond une expérience anxieuse. Ce nouveau chapitre entendra mettre en résonance cette nouvelle proposition des ruines avec certains phénomènes sociaux propres à l'époque actuelle (ou, disons-le d'emblée, avec l'inquiétude à l'égard du futur qui gangrène notre époque). L'entreprise n'est pas nouvelle : nombre d'auteur·rices ont tenté d'accorder une valeur sociologique aux images, en faisant la démonstration d'une adéquation entre une œuvre d'art et l'époque l'ayant produite. Par-delà les croisements serrés entre les méthodes de la sociologie et de l'histoire de l'art¹¹⁸, il est communément admis¹¹⁹ qu'une certaine influence d'une époque soit visible à même l'œuvre d'art.

Si nombreux sont les textes qui approchent l'art par le biais de la sociologie, j'entends plus précisément m'inspirer de l'approche préconisée par l'historien de l'art Maxime Coulombe dans son livre *Petite philosophie du zombie*¹²⁰. Dans un projet très près de celui que je mène ici, Coulombe plongeait au cœur de la popularité du zombie qui a déferlé sur les années 2010,

¹¹⁷ Arthur Rimbaud (1946), *Illuminations. Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 170.

¹¹⁸ La figure-phare de ces croisements art/sociologie demeure encore aujourd'hui Pierre Bourdieu qui, à partir d'une méthode quantitative, avait utilisé le capital culturel/économique pour expliquer le goût. Voir Pierre Bourdieu (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

¹¹⁹ Pensons à certains textes « classiques » de notre discipline qui ne font plus l'objet de discussions et qui ont fait école. Parmi ceux-ci, il convient de citer deux exemples explicites sur les relations entre art et sociologie : Erwin Panofsky (1969), *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard. Et Arnold Hauser (2004), *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France.

¹²⁰ Maxime Coulombe (2012), *Petite philosophie du zombie. Ou comment penser par l'horreur*, Paris, Presses universitaires de France.

utilisant cette figure pour en faire le *révélateur* d'une époque. Depuis le cinéma des années 1970, l'essai retrace l'histoire du zombie, en liant les transformations de cette figure populaire à celles des époques et des cultures l'ayant portée. Le projet de Coulombe repose sur une croyance selon laquelle l'image peut se faire symptôme d'une époque ; pour l'auteur, le zombie se ferait donc véritable « produit psychique » non pas de quelques créateurs¹²¹ mais d'une culture toute entière. C'est dire que comme cette chose que nous mettons au monde presque malgré nous, l'image saurait révéler *quelque chose* de nous. Il faut sans doute déjà se demander ce que l'image, le zombie ou la ruine peuvent révéler, au juste? Pour Coulombe, ce sont les ombres de notre époque que le zombie parvient à mettre en lumière ; faisant presque retour du refoulé dans une société aseptisée, pudique de la mort et de la chair, le zombie témoignerait de ce qui taraude les consciences. Au-delà de cette similitude post-apocalyptique du zombie et de la ruine, j'aimerais croire, avec Coulombe, que la ruine permet de montrer, de manière saisissante, les inquiétudes du XXI^e siècle.

À partir de sujets encore plus près du nôtre, l'adéquation entre notre siècle et l'art qu'il produit a déjà été commentée. Dans son récent article « L'éco-anxiété au temps de la résilience », l'historien de l'art Paul Ardenne montre bien comment le champ artistique nous renvoie les préoccupations écologiques qui hantent notre présent et notre futur. Il écrit ainsi :

L'enfer environnemental, donc – notre réel, notre destin. Comment le champ de l'art [...] ne serait-il pas concerné, comment ne serait-il pas impliqué ? Si l'art est un miroir du monde, s'il est, par effet de transfusion, la substance du réel refondue et remise en formes, transformée en récits visuels, sonores ou littéraires, alors nul doute : des artistes, par phalanges entières, sont au travail, et des créations, en bout de chaîne, fleurissent en abondance¹²².

¹²¹ C'était, sans doute, déjà ce que postulait Barthes avec son concept de mort de l'auteur... Voir à ce sujet Roland Barthes (1984), « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.

¹²² Paul Ardenne, (2021). « De l'éco-anxiété au temps de la résilience ». *Critique d'art* [En ligne], no 56.

2. Prendre le pouls du siècle : sur la solastalgie et l'éco-anxiété

2.1 Présentation des notions de solastalgie et d'éco-anxiété

Je propose ainsi de faire une lecture de notre époque, à l'aune des croisements entre la crise climatique et la santé mentale¹²³. Pour explorer ces rapports qui s'érigent sur la base d'un déclin synchrone, nous utiliserons comme notions-clefs la solastalgie et l'éco-anxiété. Il importe toutefois de poser d'emblée une petite précision quant à la nomenclature utilisée dans le cadre de ce mémoire. La littérature scientifique récente a fait couler beaucoup d'encre quant aux rapports étroits entre la santé mentale et la crise écologique, autour des notions de solastalgie¹²⁴ et d'éco-anxiété¹²⁵. Il apparaît important de prendre note d'un débat¹²⁶ : un certain nombre de chercheur·es utilisent les concepts de solastalgie et d'éco-anxiété indifféremment¹²⁷ ; d'autres tiennent toutefois à les distinguer¹²⁸. Une chose est sûre : les nuances entre les deux concepts — si elles existent — sont subtiles. J'aurai toutefois recours autant à la solastalgie qu'à l'éco-anxiété d'une part, pour ne pas déformer le discours des sources consultées et, d'autre part, pour restituer le portrait le plus large possible des rapports entre l'environnement et la santé mentale.

Il nous faut, enfin, noter l'existence d'autres concepts connexes : le deuil écologique, le trauma climatique, l'éco-paralyse, l'éco-nostalgie (on tourne peut-être en rond?). Si loin de moi l'idée de cloisonner l'expérience affective des changements climatiques en fixant une série d'archétypes rigides (ne serait-ce que parce que cela impliquerait de réduire des expériences complexes),

¹²³ Si elle à distinguer de la santé physique, j'entends ici « santé mentale » au sens large, comme recoupant également la santé émotionnelle et spirituelle.

¹²⁴ Pour un tour d'horizon de la littérature récente sur la solastalgie, voir Lindsay Galway et al. (2019), « Mapping the Solastalgia Literature : A Scoping Review Study », *International Journal of Environmental Research and Public Health*, [En ligne].

¹²⁵ Dans une même logique de « tour d'horizon », cette fois autour de l'éco-anxiété, voir Anne-Sophie Gousse-Lessard et Félix Lebrun-Paré (2022), « Regards croisés sur le phénomène “d'éco-anxiété” : perspectives psychologique, sociale et éducationnelle », *Éducation relative à l'environnement*, vol 17-1, [En ligne].

¹²⁶ Ce débat se tenant loin de ma discipline d'attache, je n'ai pas cru bon prendre position. J'ai simplement tenu à le relater ici, par rigueur intellectuelle.

¹²⁷ C'est le cas, par exemple, d'Alice Desbiolles : voir Alice Desbiolles (2020), *L'éco-anxiété : vivre sereinement dans un monde abîmé*, Paris, Fayard (Documents).

¹²⁸ Notons, par exemple, l'article de Lindsay Galway et al. (2019), « Mapping the Solastalgia Literature : A Scoping Review Study », *loc. cit.*

j'aimerais pourtant souligner un travail typologique intéressant menée dans le champ de la psychologie par Csilla Ágoston et son équipe¹²⁹. À partir d'entrevues, ces chercheur-euses ont tenté d'identifier les principales émotions, pensées et comportements reliés à la conscience des changements climatiques. Les conclusions de la recherche dessinent le portrait suivant : six composantes de l'éco-anxiété, huit types d'éco-culpabilité et deux types d'éco-deuil. Si cette perspective demeure loin de la nôtre, il m'apparaît important de prendre note de la « nature multifactorielle » du phénomène dont elle a permis de faire état. J'aimerais que nous gardions en tête, pour la suite des choses, cette complexité des expériences solastalgiques et éco-anxieuses ; j'en présenterai ainsi des définitions de base qu'il conviendra de penser comme flexibles.

* * *

Si le terme solastalgie est utilisé pour la première fois par le philosophe de l'environnement Glenn Albrecht dans une conférence à Montréal en 2003, c'est en 2005 qu'il signe son premier article autour de ce concept : « Solastalgia : A New Concept in Health and Identity¹³⁰ ». Le néologisme est calqué autour du vocable de nostalgie dont Albrecht fait valoir les racines étymologiques (du grec *nostos*, νόστος : le retour à la maison ; du latin *algia*, hérité du grec ἄλγος : la douleur). La nostalgie serait, dans son sens le plus strict, cette douleur ressentie par rapport à une certaine distance (temporelle ou géographique) avec un « chez soi » — Albrecht et les anglophones diront *homesickness*. Si cette conception de la nostalgie comme un « mal du pays » est évidemment aujourd'hui élargie pour être étendue à d'autres objets, le penseur la retient toutefois en raison de ses origines qui expriment clairement un lien douloureux avec l'habitat.

Alors que ses recherches sur l'environnement le mettent en contact avec la détresse de personnes voyant leur « chez soi¹³¹ » disparaître, Albrecht souhaite inventer un concept capable de faire état

¹²⁹ Csilla Ágoston et al. (2022), « Identifying Types of Eco-Anxiety, Eco-Guilt, Eco-Grief, and Eco-Coping in a Climate-Sensitive Population: A Qualitative Study », *International Journal of Environmental Research and Public Health*, no 19, [En ligne].

¹³⁰ Glenn Albrecht (2005), « Solastalgia : A New Concept in Health and Identity », *PAN Partners*, no 3, p. 41-55.

¹³¹ Cette notion de « chez soi » est relative. Elle peut autant signifier la maison qu'une ville, une région ou un pays d'origine ; elle peut éventuellement s'étendre à la Terre entière.

de cette expérience qui lui est relatée. Au plus près de la nostalgie, l'expérience qu'Albrecht dira solastalgique s'en distingue par une variable importante : il n'est aucune distance prise avec le « chez soi ». On y est toujours et, pourtant, voilà qu'il s'efface sans qu'on ne puisse rien y faire. Le néologisme de solastalgie ajoute ainsi au -algie, le début de *solace* (en anglais, réconfort ; du latin *solacium*, le soulagement). À partir de la structure de la nostalgie, la solastalgie souhaite dire la rupture entre le « chez soi » et le confort ; il est la douleur de ne plus pouvoir ressentir de confort par rapport à un lieu habité. Il exprime ainsi un changement d'affect, du confort à la douleur, vécu par rapport à un « chez soi » qui se désagrège sous l'action des changements climatiques.

Pour sa part, la notion d'éco-anxiété — peut-être grâce à son étymologie limpide — semble mieux intégrée au vocabulaire courant que la solastalgie. Bien qu'il s'agisse d'une notion aux origines plus diffuses et au retentissement plus large, l'éco-anxiété semble avoir été clarifiée par le biais d'une démarche d'« officialisation » menée en 2017 par la prestigieuse American Psychological Association¹³². De fait, celle-ci a fourni une définition de l'éco-anxiété qui semble, depuis, faire consensus au sein de la recherche : « une peur chronique d'un effondrement environnemental¹³³ ».

Il m'apparaît ainsi juste de distinguer l'éco-anxiété et la solastalgie sur trois points :

- I. Le rapport au « chez soi »
- II. La nature de l'expérience affective
- III. La temporalité

I. Le premier point m'apparaît comme étant le plus simple à résumer : il ne sert qu'à pointer une dimension importante de la solastalgie qui est le rapport au « chez soi » et à souligner que celle-ci a été occultée de l'équation de l'éco-anxiété. Évidemment, le futur du « chez moi » constitue un lieu privilégié pouvant être investi par l'éco-anxiété ; toutefois, il ne s'agit pas d'une composante inhérente de l'éco-anxiété.

¹³² Susan Clayton et al. (2017), « Mental Health and our Changing Climate : Impacts, Implications, and Guidance », *American Psychological Association* et *ecoAmerica*, [En ligne].

¹³³ Traduction libre : « a chronic fear of environmental doom ». *ibid.*, p. 68.

II. La nature des émotions convoquées, bien que près l'une de l'autre, semble aussi différente. Dans le cas de la solastalgie, nous nous trouvons dans un registre de la douleur qui est semblable à celui de la nostalgie ; nous naviguons en plein territoire de la perte, de l'absence, du deuil. L'expérience affective s'articule autour de ce qui est disparu et de ce qui disparaîtra sous l'effet de la crise climatique. Dans le cas de l'éco-anxiété, toutefois, nous jouons autour d'une gamme d'affects qui se déploie autour de la peur.

III. Le terme de solastalgie, contrairement à celui d'éco-anxiété, permet de réfléchir non pas une destruction à venir mais une destruction *en cours*. Dans le cadre de ce projet de recherche, il paraît important d'explorer la question de la temporalité solastalgique. La solastalgie s'érige, d'abord, dans un rapport avec le présent dont les objets sont observables et quantifiables. Pourtant, la question du futur s'immisce rapidement au sein de cette équation — à la fois, au sein de l'expérience individuelle de la solastalgie et au sein de la compréhension théorique et collective du phénomène. Si l'expérience solastalgique prend pour objet une destruction en cours, elle se penche à la fois sur un constat de ce qui est au présent mais également de ce qui sera au futur. Je suis déjà solastalgique de savoir que l'archipel où je suis née s'érode ; je le ressens quand j'apprends que la plage de mon enfance a été altérée par les marées et, tout à la fois, je suis capable de projeter mon sentiment dans un futur rapproché, sachant que l'érosion aura vite raison de la plage.

Cette expérience individuelle de la solastalgie *au futur* se double d'une appréhension théorique du phénomène collectif. Les recherches sur la solastalgie, comme celles sur l'éco-anxiété, semblent toujours trouver leurs lettres de légitimité dans le caractère grandissant du phénomène dont elles prennent la mesure. Forts de statistiques, ces textes nous expliquent l'ascension fulgurante de ces affects au cours des dernières années ; et, sur cette base, ils nous informent que dans le futur, de plus en plus de personnes seront touchées par l'éco-anxiété ou par la solastalgie alors que la crise socioécologique gagnera du terrain.

Enfin, ces trois lieux de distinction relevés entre solastalgie et éco-anxiété n'ont pas pour but de cloisonner ces deux concepts dans la suite de notre démonstration. Il est effectivement difficile d'imaginer la solastalgie et l'éco-anxiété comme deux entités indépendantes l'une de l'autre — j'avancerai déjà qu'elles semblent étroitement imbriquées dans l'expérience des œuvres étudiées. Ainsi, ce portrait de la solastalgie et l'éco-anxiété dressé par opposition doit être compris comme une tentative de rendre justice à la pluralité des expériences de la détresse devant les changements climatiques qui se jouent au présent et au futur.

2.2 L'histoire de l'art et la crise socioécologique

Les notions d'éco-anxiété et de solastalgie sont apparues aux confins des sciences naturelles et des sciences humaines ; et c'est sur cette frontière qu'elles paraissent fleurir. Nous aurons ainsi remarqué dans la présentation ci-haut que les deux notions sont largement alimentées par des disciplines qui, si elles appartiennent au champ des sciences humaines, n'entretiennent que peu de liens avec l'histoire de l'art. Il apparaît pourtant juste de prendre un moment dans ce survol de la littérature pour ramener la question d'une crise socioécologique plus près de nous.

Il m'apparaît juste de remonter l'histoire de l'art pour penser trois niveaux des rapports art et écologie (en ce qui nous concerne). Situé bien en amont de la période contemporaine, le premier niveau regrouperait des œuvres d'art prenant pour objet la nature ; nous pourrions ici penser à n'importe quel paysage classique ou — encore mieux — aux peintures de ruines des XVIII^e et XIX^e siècles. Le second niveau de lecture, caractéristique de l'art contemporain et surtout actuel, tisserait des relations entre art, environnement et apocalypse : autrement dit, il traiterait les œuvres d'art à partir d'un discours sur la crise climatique à venir. Notons que les composantes de cette triade sont parfois détachées ; certaines pratiques artistiques traitent d'une apocalypse qui ne serait pas écologique ou encore de l'environnement sans traiter d'une crise à venir. Toutefois, je crois qu'il serait possible d'argumenter que même dans la *résonance* actuelle de ces œuvres, la dynamique de triade est à l'œuvre. Enfin, le troisième et dernier niveau de lecture intégrerait une dernière composante dans l'équation art-environnement-apocalypse : la solastalgie ou l'éco-anxiété, comme manifestations de la réaction psychologique devant la crise climatique.

Il semble utile de noter que l'histoire de l'art paraît, à ce sujet, suivre le pas des arts visuels. Alors que les liens entre l'art, la crise climatique et la santé mentale se resserrent et s'approfondissent, notre discipline paraît se pencher de plus en plus sérieusement sur ces sujets. Nombreux·ses sont ainsi les historien·nes de l'art qui, depuis le tournant du nouveau millénaire, ont commenté les pratiques écologiques¹³⁴. Parmi ceux-ci, une figure se démarque ; s'il ne joue pas un rôle de précurseur, Paul Ardenne se penche sur ces questions depuis plusieurs années et a offert des contributions substantielles à la recherche. Son travail sur l'art écologique s'est notamment concrétisé à travers la direction d'un numéro de la revue *Inter, art actuel* sous la thématique « Apocalypse » (2018), la publication d'un ouvrage *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*¹³⁵ (2018) et le commissariat d'une exposition *Créer pour l'environnement : « Courants verts »* (2020-2021) à la Fondation EDF à Paris.

2.3 La solastalgie et l'éco-anxiété à l'œuvre

Maintenant informé·es de ce qui inquiète la psyché en ce début de XXI^e siècle (et du traitement réservé à ces inquiétudes dans le champ de l'art), nous voilà prêt·es à retourner à nos trois œuvres d'art. Je ferai ici retomber les notions de solastalgie et d'éco-anxiété sur les *Châteaux de sable* (Michel de Broin), les *Paysages déplacés* (Aïda Vosoughi) et *Qui s'effrite et pourtant vit* (Gabrielle Carrère). Il s'agira de reprendre les points saillants des trois analyses, menées lors du second chapitre de ce mémoire, et de les réinvestir à l'aune des rapports affectifs aux changements climatiques. En mettant les trois œuvres d'art en résonance, je tenterai de retracer les multiples avatars de la détresse que leurs expériences convoquent.

Avant de commencer, une petite note, sur les relations art/affects : évidemment, les œuvres d'art ne sont jamais solastalgiques, éco-anxieuses ou mélancoliques en elles-mêmes. Les affects que nous lions volontiers aux œuvres d'art appartiennent parfois à l'artiste (toute une tradition intellectuelle croit que la mélancolie motive le geste de création) parfois au·à la spectateur·rice

¹³⁴ Pensons, entre autres, à Heike Strelow, ed. (2004), *Aesthetics Of Ecology. Art in Environmental Design. Theory and Practice*, Basel, Birkhauser ou à Linda Wintraub (2012), *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley, University of California Press.

¹³⁵ Paul Ardenne (2018), *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau (La Murette).

(l'œuvre saurait *soulever* une émotion). Il est des cas où l'œuvre se fait vectrice : elle permet un passage affectif entre créateur·rices et spectateur·rices. L'artiste exprime quelques affects que nous ressentons par empathie. Dans les cas qui nous occupent, il est toutefois utile de noter que les artistes jouent sur des affects que le·la spectateur·rice risque de partager avant la rencontre avec l'œuvre. Alors que les trois œuvres d'art étudiées proposent des discours sur la crise socioéconomique qui nous guette, il m'apparaît que ce soit la capacité de ces discours à *résonner* avec des affects que nous portons *déjà* en nous qui assurent une « pleine » expérience de l'œuvre.

De Broin, Carrère et Vosoughi explorent tou·tes trois une tristesse associée à un sentiment de perte. Du côté des *Châteaux de sable*, l'expérience de la perte n'est pas solastalgique à proprement parler ; elle incarne plutôt une certaine nostalgie — entendue ici au sens large — à l'égard de jeux connotant l'enfance, période d'oisiveté passagère, impossible à retrouver depuis la distance temporelle qu'impose l'âge adulte. L'expérience similaire que suggèrent *Les paysages déplacés* et *Qui s'effrite et pourtant vit* est, quant à elle, résolument solastalgique puisque liée directement à la question d'un « chez soi », en forme de maison ou de paysage, qui s'étiolé.

Dans le cas de *Qui s'effrite et pourtant vit*, une œuvre particulière, *Cet endroit où je vis*, condense à elle seule toute l'épaisseur de l'expérience solastalgique. De fait, Carrère nous présente une maison, formée d'un grand cube d'argile, dont la base est plongée dans un grand bassin d'eau. Durant la durée de l'exposition, l'eau doit ainsi venir ronger petit à petit la structure de la maison. Une forme d'hésitation quant au processus d'érosion densifie, par ailleurs, l'expérience : alors que la détérioration de la structure est invisible à l'œil nu, ni l'artiste, ni le·la spectateur·rice ne sait *quand* la maison s'effondrera. Recréant l'incertitude qui entoure les changements climatiques, Carrère place le·la spectateur·rice dans une position d'*attente* d'une catastrophe.

Pourtant, c'est sans doute dans les *Paysages déplacés* de Vosoughi que l'expérience solastalgique atteint son paroxysme. Alors que les œuvres de Carrère et de Broin reposent essentiellement sur un mécanisme de projection vers le futur, l'œuvre de Vosoughi joue sur plusieurs temporalités. À partir d'archives, l'artiste retrace certains lieux qui *ont été* ; en retranscrivant ces images par le biais de la peinture sans fournir de détails pour les identifier, elle orchestre autour de ces paysages

un véritable sentiment de perte. Il convient, surtout, de noter que ces lieux disparus constituent le véritable « chez soi » de l'artiste iranienne.

Les trois œuvres d'art résonnent également avec une peur à l'égard de notre futur tel que modelé par les changements climatiques que nous devons ranger du côté de l'éco-anxiété. Les trois œuvres d'art nous parlent ainsi d'un destin qui n'est pas scellé ; placées dans une posture d'attente, il ne nous reste plus qu'à craindre pour notre futur. Et ainsi, les œuvres pointent inlassablement vers ce qui n'est pas encore mais qui *viendra*. Nous retrouvons donc, avec le *Troisième cavalier* de Carrère, ce cheval en train de tomber, l'idée d'une chute qui s'accomplit sous nos yeux et dont la fin est malheureusement prévisible. Si elle paraît désincarnée, cette métaphore de la chute doit être mise en relation avec les autres œuvres de l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit*. Ce sera ainsi, par exemple, la maison d'argile grugée par le bassin d'eau de *Cet endroit où je vis* qui permettra d'éclairer la nature de la chute du *Troisième cavalier*, à l'aide de son discours plus concret et plus transparent portant sur la hausse du niveau des eaux et, plus généralement, sur la crise climatique à venir. En croisant métaphores de la chute et exemples concrets de conséquences de la crise climatique, *Qui s'effrite et pourtant vit* insiste sur un possible point de bascule vers lequel nous mènerait les changements climatiques.

Suivant la même logique, les oeuvres de Michel de Broin et d'Aïda Vosoughi nous rappellent ce qu'il est — de plus en plus — raisonnable de craindre. Transigeant par une comparaison entre la figure du château de sable et nos institutions financières, l'œuvre de Michel de Broin nous confronte au caractère précaire de notre système économique : comme une bombe à retardement, le postulat capitaliste d'une croyance infinie dans un monde où les ressources sont finies pourrait nous mener jusqu'à notre effondrement. Du côté d'Aïda Vosoughi, la seconde mouture des *Paysages déplacés* place une série de miroirs brisés au sol qui, par son chatoiement, espère rappeler une étendue d'eau. Au sein du discours de l'œuvre, ces miroirs constituent l'exemple d'une ressource non renouvelable qui sera appelée à être fortement politisée ; au nom de laquelle, les conflits armés détruiront des paysages. Carrère, de Broin et Vosoughi s'attachent ainsi à illustrer l'effondrement de notre civilisation que nous pouvons raisonnablement attendre dans un futur proche.

Par-delà cette chute à venir, les propositions artistiques de Vosoughi et Carrère intègrent une certaine esthétique du terrible qui crée une ambiance anxieuse ; par un jeu de lumière chez Vosoughi et par des figures torturées chez Carrère. Il convient ainsi de rappeler ce loup aux crocs acérés dans *La survivance des vaincus* : figure effrayante, celui-ci se fait métaphore de ce qui nous guette. Par ailleurs, la question de la peur est alimentée chez de Broin et Vosoughi par la présence de technologies qui jouent sur la crainte associée à un imaginaire dystopique popularisé par un certain cinéma post-apocalyptique. Nous retrouvons ainsi, dans les *Châteaux de sable*, un immense robot qui remplace l'humain dans des activités qui paraissent, pourtant, en être le propre. Chez Vosoughi, la multiplication de paysages juxtaposés crée un effet semblable à du pixel art. L'œuvre pose ainsi une question terrifiante : et si, dans le futur, l'existence des paysages était réduite à nos appareils technologiques ? Il faut noter ici que ces peurs n'ont pas de réel fondement scientifique — contrairement, à celle de la crise socioécologique. En ce sens, il semble qu'elles n'aient d'autres fonctions au sein du dispositif de l'œuvre d'art que d'alimenter une ambiance anxieuse qui doit résonner avec l'éco-anxiété qui nous habite hors de notre rapport à l'œuvre.

3. Recevoir la ruine : les inflexions de l'expérience

Dans le premier chapitre de ce mémoire, j'avais fait de la ruine un objet qui s'offrait à la compréhension à l'aune de son agentivité, en argumentant que c'était dans celle-ci que la ruine puisait sa spécificité. Pour retracer le chemin de cette agentivité, j'avais pris pour point de départ le discours des œuvres d'art pour essayer d'en faire ressortir les implications phénoménologiques ; chemin faisant, j'avais pensé l'expérience de la ruine classique à travers les concepts de mélancolie et de sublime. Si nous avons déjà traversé plusieurs analyses, individuelles et conjointes, de la ruine actuelle à travers nos trois cas d'étude, je n'ai pas (directement) reconduit cette conception de la ruine. Il s'agira ainsi de réinvestir nos œuvres, une dernière fois, en réintégrant la question de la ruine par le biais de la mélancolie et du sublime. J'utiliserai ainsi la ruine « classique » comme un levier de comparaison pour faire ressortir les spécificités de la ruine actuelle. Pour ce faire, nous entrerons plus profondément dans ces notions de sublime et de mélancolie pour trouver, dans leur histoire intellectuelle, des définitions qui collent mieux à l'expérience de la ruine actuelle.

3.1 Les nouvelles coordonnées de la mélancolie

Objet dont nous croyons avoir une connaissance intuitive, la mélancolie décrit un large continent de la tristesse. À être replacée dans le cadre de son histoire millénaire, elle apparaît comme un concept fluide qui a servi à pointer différents troubles de l'humeur. Un exercice facile consisterait ainsi à ouvrir le dictionnaire pour prendre le pouls de cette polysémie. Le Larousse en ligne nous offre ainsi deux définitions qui tentent de circonscrire l'affect défini comme mélancolie : la première¹³⁶ traite de « tristesse vague », de « propension habituelle au pessimisme » (nous retrouvons parmi les synonymes : « rêverie », « spleen », « vague à l'âme ») alors que la seconde se penche sur une « dépression intense » qu'elle associe aux idées suicidaires et au trouble bipolaire (synonymes : « dépression », « neurasthénie¹³⁷ »). De la rêverie au trouble bipolaire, de la douceur à la détresse, le Larousse pointe une réalité : la définition de la mélancolie est flottante. L'histoire de la mélancolie nous informe d'aller-retours entre ces deux définitions ; et d'arrêts connexes, quelque part sur le chemin entre la tristesse douce et la détresse psychologique.

La conceptualisation de la mélancolie remonte ainsi à la médecine hippocratique. Le mot (μελανχολία) apparaît ainsi en Grèce antique pour désigner la bile noire, substance mythique qui serait responsable d'un tempérament mélancolique¹³⁸ : formé à partir des mots « noir » (μέλας, mélas) et « bile » (χολή, kholé), il passera au latin *melancholia* pour devenir le vocable français mélancolie. Depuis cet usage (proto)-scientifique, la mélancolie a désigné toute une gamme d'émotions sur le spectre de la tristesse¹³⁹. Nous la retrouvons, au Moyen Âge, sous le nom d'acédie (*acedia*)¹⁴⁰ ; considérée comme le huitième pêché capital, celle-ci hante les monastères.

¹³⁶ J'aurais tendance à argumenter que cette définition sied à l'usage courant du mot « mélancolie ».

¹³⁷ « Mélancolie », *Larousse* [En ligne], <<http://www.larousse.fr>>, (page consultée en septembre 2022). Il est à noter que j'ai évidemment choisi de me reposer sur le Larousse non pas en raison de sa qualité scientifique mais dans une tentative de retrouver le « sens commun » du concept de mélancolie.

¹³⁸ L'apparition du concept de mélancolie repose sur la théorie humorale de la médecine de la Grèce antique : le corps humain serait constitué de quatre humeurs — le sang, la bile noire, la bile jaune, le flegme — dont le déséquilibre serait à l'origine de pathologies.

¹³⁹ Pour une traversée de l'histoire de la mélancolie, je recommande le petit précis historique d'Hélène Prigent devant accompagner le projet de Jean Clair, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Voir Hélène Prigent (2005), *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard.

¹⁴⁰ Voir à ce sujet Giorgio Agamben (2015), *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris, Rivages poche.

Plongeant ses sujets dans une forme d'ennui ou de paresse qui rend les moines inaptes au travail, elle s'apparente à une forme de léthargie. Dans une logique inverse, la psychiatrie clinique de la fin-de-siècle et la psychanalyse¹⁴¹, son héritière du début du XX^e siècle, ont pensé la mélancolie comme une tristesse pathologique qui engouffre le sujet corps et âme.

En ce qui concerne la ruine « classique » qui connaît son apogée lors des XVIII^e et XIX^e siècles, je crois qu'il nous faudra penser à un versant très doux — « guère désagréable », pour reprendre l'expression de Lord Kames — de la mélancolie. Cette mélancolie de l'œuvre d'art se développe entre un discours qui se fait rappel de la finitude de la condition humaine et entre la confrontation à la perte irrévocable d'une mémoire historique¹⁴². À partir de ces deux composantes de la mélancolie de la ruine, nous pouvons distinguer les ruines classiques de celles qui paraissent naître aux abords du XXI^e siècle. Dans un premier temps, il faut noter que le mécanisme de *memento mori* est toujours à l'œuvre dans les ruines actuelles, à la différence qu'il n'évoque plus une dégradation naturelle des corps mais pointe plutôt la possibilité d'une mort hâtive et douloureuse qui prendrait pour cadre la fin de l'humanité toute entière. La mélancolie de la ruine, autrefois douce, semble désormais contenir une douleur incommensurable qui tient à la perspective de la disparition de notre civilisation, non pas sous l'action du temps mais sous notre propre action.

Dans un deuxième temps, il convient de nous pencher sur cette question de la perte qui fonde partiellement le rapport mélancolique à la ruine classique. Pour rappel, j'avais argumenté que la singularité de la ruine était de présenter une double perte, en ce que la mémoire de ce qui était perdu était elle-même perdue ; sans objet auquel attacher notre tristesse, nous nous retrouvions, avec la ruine classique, dans une mélancolie proprement freudienne. L'expérience de la perte est largement différente avec la ruine actuelle : Aïda Vosoughi, en se basant sur des photographies d'archives de paysages disparus, sait très bien ce que nous avons perdu. La douleur en est d'autant plus vive, d'autant plus tangible, en ce qu'elle s'attache à des objets que nous pouvons identifier concrètement.

¹⁴¹ Je me suis basée sur son texte paradigmatique : Sigmund Freud (2011), *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages.

¹⁴² Je ne referai pas ces démonstrations que l'on retrouve, pour rappel, aux points 2.2 et 2.1 (respectivement) du chapitre 1.

La ruine actuelle nous confronte à un deuil qui semble impossible à résoudre et ce, de par sa temporalité. En effet, celui-ci se joue au présent et au futur à la fois ; même si nous réussissions à penser les plaies actuelles, nous savons que celles-ci sont appelées à se démultiplier dans le futur. Enfin, en dépit du caractère tangible des objets disparus, j'aimerais argumenter que le deuil que nous sommes appelés à vivre les transcende complètement : la personne solastalgique vit plus qu'une perte matérielle ; c'est le concept même de « chez moi » qui s'écroule. De la même façon que j'avais soutenu que la mélancolie de la ruine actuelle était difficile à résoudre puisque complexe à appréhender (trop abstraite, trop noueuse), je crois qu'il en va de même pour la solastalgie. Si nous savons *ce que* nous avons perdu concrètement, il est difficile d'en connaître l'ampleur des conséquences identitaires et émotionnelles¹⁴³.

3.2 Le sublime : entre l'infini et le danger

La notion de sublime paraît largement plus contenue que celle de mélancolie. Cette impression s'explique sans doute par le fait que notre conception du sublime s'ancre essentiellement¹⁴⁴ dans les écrits de Kant¹⁴⁵. En dépit de cette domination que paraît exercer la pensée kantienne sur le champ de sublime, la littérature sur la ruine convoque généralement deux théories du sublime : celle élaborée par Kant, certes, mais également celle d'Edmund Burke¹⁴⁶. Ce recours à cette pensée moins connue s'explique peut-être déjà par des raisons historiques : la *Critique de la faculté de juger* de Kant paraît en 1790 alors que la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées de sublime et du beau* de Burke paraît en 1757. Si ces trois décennies d'écart semblent ouvrir une fenêtre historique plutôt ténue, ce sont elles qui permettront à Diderot, lecteur de Burke, d'élaborer une poétique des ruines¹⁴⁷.

¹⁴³ Je calque ici une idée Freud, sur le deuil pathologique : « Le malade sait, à vrai dire, *qui* il a perdu, mais pas ce qu'il a perdu dans cette personne. » Voir Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁴ Il convient de rappeler que le concept précède largement les écrits de Kant. Comme la mélancolie, le sublime trouve son berceau dans l'Antiquité gréco-romaine, notamment chez Plin et Quintilien.

¹⁴⁵ Emmanuel Kant (1965), *Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin.

¹⁴⁶ Edmund Burke (1958), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, Routledge.

¹⁴⁷ Katalin Bartha-Kovacs (2013), « Philosophie du sublime, poétique des ruines : la critique d'art de Diderot », dans Pascale Hummel (ed.), *Entre érudition et création*, Paris, Editions Philologicum, p. 77-90. Voir également, Gita May (1960), « Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity », *Publications of the Modern Language Association of America*, no 75, vol 5, p. 527- 539.

Peu importe les allégeances kantienne ou burkiennes des auteur·rices, la ruine a traditionnellement été liée au sublime, en raison du vertige historique qu'elle provoque. Pour lire la ruine à l'aune de la mécanique kantienne, il nous faut considérer que celle-ci, en ouvrant des plages temporelles qui s'étirent à l'infini de part et d'autre du présent, excède la capacité d'imagination du·de la spectateur·rice. Le sublime naît, dès lors, de la raison qui est capable d'appréhender le dépassement de l'imagination. Et voilà, le vertige. Cette expérience du sublime paraît, toutefois, être celle d'un·e spectateur·rice disposé·e aux méditations philosophiques devant la ruine et, conséquemment, ouvert·e à éprouver cette expérience. En effet, il convient de rappeler que le sublime est, avant tout, une question de posture. Kant explique ainsi que le sublime n'est pas intrinsèque à l'océan en furie ; l'océan en furie est, plutôt, une occasion de le ressentir — bien sûr, cette occasion peut être saisie ou non. Et ainsi, nous imaginons bien que le marin pris au milieu de la tempête n'est pas disposé à vivre une expérience philosophique, de même que les lavandières italiennes qui accrochent leurs vêtements sur des ruines qui encadrent ne s'arrêtent pas au milieu de leurs tâches quotidiennes pour méditer sur le sublime.

J'aimerais ici poser une hypothèse : il m'apparaît que les œuvres de Michel de Broin, Aïda Vosoughi et Gabrielle Carrère ne cultivent pas cette posture propre à éprouver le sublime, le·la spectateur·rice étant happé par des considérations pragmatiques avant de déployer une réflexion d'ordre philosophique¹⁴⁸. Serait-ce une façon de dire que la question du sublime est expiée de la ruine actuelle? En dépit de ce changement de posture, j'aimerais avancer que le sublime se lie toujours aux trois œuvres mais que, pour le comprendre, il nous faut sans doute changer de prise sur le concept. À défaut d'y entrer par la porte de l'infini temporel, il faut y entrer par la peur et par le danger. C'est déjà dire que nous devons nous replier sur la pensée de Burke qui écrit :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Je précise : la réflexion proposée par ces trois interprétations contemporaines de la ruine n'est pas tant de nature philosophique qu'elle est politique. En ce qu'elle touche à des enjeux particulièrement poignants, il me semble que ceux-ci ne peuvent pas ouvrir à quelque chose de « plus grand ». Par-delà le déclin et la mort de notre civilisation, il n'y a pas de réflexion à mener : notre propre mort constitue un cul-de-sac de la réflexion dont il apparaît difficile de se sortir.

¹⁴⁹ Edmund Burke, *op. cit.*

Toutes les représentations de la ruine ont en commun, je crois, de nous forcer à sortir de l'image pour nous rappeler un « danger » qui se joue dans le monde réel. Dans le cas de la ruine classique, ce danger prend les traits d'une longue décrépitude qui attend nos corps et d'une mort naturelle placée à la fin de cette trajectoire. Toutefois, ce danger auquel nous confronte la ruine classique, qui s'exprime selon les mécanismes de l'entropie, appartient aux lois naturelles qui organisent notre monde. S'il semble difficile — impossible, pour certain·es — de faire le deuil de notre propre fin, la ruine nous place devant ce que nous savons être inéluctable, devant ce que nous passerons une vie à accepter. Il y a, je crois, quelque chose comme un frisson mélancolique de se savoir transitoire mais aussi une forme de résignation — voire de réconfort — à travers ce sublime de la ruine classique qui nous replace, infiniment petit·e, dans l'histoire du monde et qui nous force à appréhender un cycle de la vie qui nous englobe et nous transcende. Ainsi, il me semble que la mort que dit la ruine classique force un constat mélancolique qui s'il porte atteinte à notre vie n'est pas pour autant un danger.

Dans le cas de la ruine contemporaine, comme dans celui de la ruine actuelle, la nature du danger change ; il apparaît à la fois beaucoup plus concret et beaucoup plus urgent. Si nous nous penchons, par exemple, sur le cas des photographies de ruines de Simon Norfolk, force est de constater que celles-ci expriment un danger à la fois terrible et tangible : elles nous informent des conséquences matérielles de la guerre et, par le fait même, en suggèrent toutes les atrocités humaines. Pourtant, je crois qu'il est juste d'argumenter que ce danger posé par la guerre et présenté par les ruines contemporaines ne menace pas personnellement le·la spectateur·rice occidental·e¹⁵⁰. Et en regardant l'image, celui·celle-ci est bien conscient·e de la distance du danger. Un danger bien réel mais, malgré tout, un danger *pour l'autre*¹⁵¹ : c'est ce que donnent à voir les ruines contemporaines.

En ce qui concerne notre troisième cas de la ruine, celui que dessinent Michel de Broin, Aïda Vosoughi et Gabrielle Carrère, nous devons considérer que la nature du danger est concrète. En

¹⁵⁰ Susan Sontag argumentait que la prolifération d'images dramatiques en venait à user notre capacité à s'émouvoir. Je crois que sa posture permet de comprendre une certaine indifférence à l'égard d'un travail comme celui de Simon Norfolk. Susan Sontag (2008), *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgeois.

¹⁵¹ Je n'ai pas utilisé ce terme, « l'autre », de manière anodine ici. J'entends qu'une indifférence naît lorsque le sujet du danger n'est pas moi mais aussi lorsqu'il ne me ressemble pas.

ce sens, la ruine actuelle se distingue de la ruine classique et se rapproche de la ruine contemporaine : les deux modèles présentent la possibilité terrible d'une mort qui n'est pas prévue par les lois de la nature, une mort qui vient faucher trop vite et dans des circonstances cruelles. Et donc, impossible de s'y résigner ou d'y trouver une quelconque forme de confort. L'expérience de la ruine actuelle trouve toutefois sa spécificité dans le fait que le danger présenté concerne directement le·la spectateur·rice. Désormais, la ruine ne témoigne plus d'un risque qui gronde par-delà l'océan et qui menace un *autre* lointain et anonyme ; elle révèle plutôt un danger qui guette l'humanité toute entière. À travers ce péril généralisé s'insinue une pensée, une crainte qui se formule nécessairement au « je » : c'est *moi*, c'est ma vie qui est en danger. Il est à la fois une mélancolie toute particulière dans le fait d'entrevoir notre propre mort et un vertige sublime, au sens burkien, dans l'image de l'Apocalypse qui déferle sur notre civilisation toute entière. Les trois œuvres ouvrent ainsi à un imaginaire aux contours tracés par les prévisions scientifiques qui condense le terrible spectacle de notre agonie.

3.3 Conclusions sur l'agentivité de la ruine au XXI^e siècle

Pour faciliter la présentation de l'expérience affective complexe de la ruine, j'ai décidé de la séparer en deux composantes, la mélancolie et le sublime : si je les ai présentées isolément, il importe de comprendre qu'elles s'imbriquent étroitement l'une dans l'autre dans l'expérience réelle de la ruine. Cette analyse distincte de concepts « simultanés » m'a toutefois permis de situer la ruine classique et la ruine actuelle dans leur histoire intellectuelle respective. Il convient toutefois de remarquer que dans les deux cas, j'ai fait ressortir deux éléments différentiels — l'urgence et le tangible — qui permettent à la fois d'expliquer les inflexions de la mélancolie et du sublime et de déterminer l'expérience globale de la ruine. J'aimerais ainsi utiliser cette courte section pour tirer les ficelles de mes deux présentations précédentes pour réfléchir l'agentivité générale de la ruine actuelle.

Je crois que la différence d'expérience entre les modèles classiques et actuels de la ruine est en, avant tout, une de *lieu* : alors que la ruine classique nous emmurait dans les champs de l'art et de la philosophie, la ruine actuelle nous pousse activement à sortir de la représentation pour réfléchir et éprouver le réel. Autrement dit, si l'expérience que proposait la ruine classique était éprouvée

dans un cadre artistique et philosophique, la ruine actuelle délaisse ces méditations théoriques pour nous plonger dans un champ de réflexions beaucoup plus concret et intimement lié à des enjeux concrets qui nous occupent par-delà l'art. À résonner aussi fortement avec le réel, je crois que la ruine actuelle soulève des émotions beaucoup plus vives parce que directement liées à un futur qui apparaît comme de plus en plus tangible.

Dans le cas de la mélancolie comme dans celui du sublime, il me semble que l'expérience de la ruine transige par une urgence bien réelle. Alors que la mélancolie et le sublime se déployaient essentiellement à partir d'un discours théorique dans le cas de la ruine classique, ceux-ci s'ancrent désormais dans des réflexions concrètes sur le destin de notre civilisation. Alors qu'elle risque de connaître une fin prématurée et cruelle, il faut croire que nous sommes déjà en train de nous diriger vers celle-ci ; et que nous assisterons à une lente et déchirante érosion de toutes nos structures sociales. Ce spectacle, aussi effrayant qu'accablant, évoque un sublime terrible et une mélancolie anxiogène qui naissent alors que les évocations actuelles de la ruine nous donnent à réfléchir à notre réalité, pathétique au présent et apocalyptique au futur. Plus que jamais, la mélancolie et le sublime se lient dans l'expérience de la ruine pour alimenter une *douleur* qui est à la fois tristesse et terreur, une douleur que nous nommons aujourd'hui solastalgie et éco-anxiété.

4. Ce que peut l'art pour le futur : réflexion sur la finalité des œuvres

Ressassant l'idée d'une Apocalypse écologique à venir et catalysant une détresse qui se ramifie entre, d'une part, peur, éco-anxiété, sublime et, d'autre part, tristesse, solastalgie et mélancolie, les œuvres de Michel de Broin, Aïda Vosoughi et Gabrielle Carrère paraissent entrevoir le futur sous le filtre déformant d'un certain pessimisme. J'avais, pourtant, pointé quelques manifestations de l'espoir dans les œuvres que nous avons traversées : ce moment où renaissent les châteaux de de Broin ou encore les quelques symboles de la fécondité chez Carrère (femme, végétation). Certes, ces incursions de l'espoir ouvrent des sillages d'optimisme qui paraissent bien ténus à travers des œuvres condensant, avant tout, des affects négatifs... Et, pourtant, ces relents d'espoir sont là. Ils résistent.

Je crois qu'il nous faut prendre un pas de recul pour considérer la part d'espoir qui est à l'œuvre chez de Broin, Vosoughi et Carrère. Si nous la cherchions *dans* l'œuvre, il m'apparaît plus juste de la chercher *derrière* l'œuvre. Oscillant entre les discours interprétatifs des artistes et l'expérience du·de la spectateur·rice, ce mémoire a passé sous silence une question fondamentale : qu'est-ce qui motive le geste de création de nos trois artistes? Cette question recoupe sans doute une première interrogation plus générale et une seconde, plus spécifique aux cas qui nous occupent. Et, ainsi, dans un premier temps : pourquoi faire de l'art? Et, dans un second temps : pourquoi ressasser l'inévitable¹⁵²?

Si les raisons menant à la création sont multiples, je crois qu'il faudra considérer le geste de création de nos trois artistes comme une forme d'activisme¹⁵³. À bien y penser, la chose est curieuse : Michel de Broin, Aïda Vosoughi ou Gabrielle Carrère pourraient manifester leur engagement autrement. Ils pourraient choisir les voies classiques de l'activisme, descendre dans les rues ou lutter depuis les grandes instances politiques ; et pourtant, ils font le choix actif de mener une lutte par le biais de l'art. C'est dire qu'il existe une croyance qui sous-tend les œuvres d'art : l'art, comme un outil pour susciter la réflexion et travailler les consciences, offre une tribune efficace pour les discours militants ; et, en ce sens, l'art pourrait se faire vecteur de changements sociaux.

Une lutte par l'art, donc. Il nous reste un deuxième problème à régler : pourquoi s'informer de l'inéluctable? C'est ici que j'aimerais proposer une hypothèse. Il m'apparaît que malgré le caractère sombre, disons-le ainsi, des *Châteaux de sable*, des *Paysages déplacés* et des œuvres de *Qui s'effrite et pourtant*, celles-ci ne sont pas purement pessimistes. Nous croirions prévisible le dénouement de la crise climatique, et pourtant... Il est sans doute une part de nous qui résiste à

¹⁵² C'est la question que posait Maxime Coulombe dans son texte pour le Mois de la photo. Maxime Coulombe (2011), « Épiphanie et modernité : note sur le pessimisme », dans Anne-Marie Ninacs (dir.), *Lucidité. Vues de l'intérieur*, catalogue d'exposition (8 septembre au 9 octobre 2011), Montréal, Mois de la photo à Montréal.

¹⁵³ L'idée est loin d'être nouvelle. Nombre d'historien·nes de l'art ont pensé les liens étroits entre art et activisme. Voir, par exemple, Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi (2010), *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives ; ou encore Jean Marc Lachaud et Olivier Neveux (2012), dir., *Une esthétique de l'outrage?*, Paris, L'Harmattan.

s'y résoudre. Une part de nous qui espère activement et qui se révèle dans nos actes de résistance. Il convient sans doute, à cette fin de rappeler la formule célèbre de Romain Rolland : « Même sans espoir, la lutte est encore un espoir¹⁵⁴. »

Il faut croire que l'artiste tenterait de transmettre au·à la spectateur·rice¹⁵⁵ l'expérience d'une tristesse mêlée d'espoir. Ces conditions, il faut l'espérer, sensibiliseraient notre regard sur une situation critique — en nous confrontant à une gamme d'émotions négatives — et à la fois, nous redonneraient la force de lutter. La présence de certains motifs au sein des œuvres semblent soutenir cette lecture. Considérons à ce sujet le symbolisme de la main tendue qu'accepte la femme agenouillée dans *Mon jardin de terre II* qui semble dire l'urgence de faire front commun. Ou encore, nous pourrions penser aux miroirs qui jonchent le sol des *Paysages déplacés II* et qui nous renvoient notre propre reflet : véritable porte d'entrée, ces miroirs nous incluent directement dans la problématique de l'œuvre — comme s'ils nous disaient qu'Aïda Vosoughi ne traitait pas simplement d'elle mais de nous et de notre réalité. Nous inclure dans le problème (et à la fois comme acteurs et comme victimes), c'est déjà demander : que comptons-nous faire?

¹⁵⁴ Romain Rolland (1933), *L'âme enchantée*, Paris, Albin Michel.

¹⁵⁵ Sur le dialogue artiste-spectateur·rice qui transige par l'œuvre d'art engagée, voir Jacques Rancière (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.

Conclusion

Il est difficile de mettre un point sur une histoire qui s'écrit encore. Et, pourtant, même au-delà des exigences rhétoriques liées à l'écriture de ce mémoire, je dois tracer une fin : il faut bien laisser à l'histoire le temps de s'écrire. Cette fin est peut-être moins une conclusion qu'une pause : aussi sera-t-elle à la fois le lieu de constats et d'hypothèses. Ce mémoire de maîtrise a tenté de repérer les premiers signes d'un bouleversement dans l'utilisation du motif et du concept de la ruine dans le champ de l'art (très) actuel. Cette entreprise a été menée en trois chapitres, comme trois temps, que je résumerai ainsi : l'histoire ontologique du motif de la ruine, la présentation de trois œuvres d'art annonciatrices d'un changement dans la représentation de la ruine et, enfin, l'esquisse d'un troisième modèle théorique de la ruine largement dominé par les récents concepts de solastalgie et d'éco-anxiété.

Le premier chapitre s'est ainsi attaché à une présentation de l'histoire des représentations artistiques qui nous a permis, d'une part, d'agir comme levier de comparaison et, d'autre part, d'étoffer une conception historiographique permettant de faire sens des ruptures et des survivances au sein de la représentation d'un motif. En tentant de comprendre la ruine non pas comme une forme mais comme un discours et une expérience, nous avons retrouvé deux modèles théoriques distincts de la ruine. Le premier, attaché aux XVIII^e et XIX^e siècle, discutait d'un passé perdu et de la fragilité de la condition humaine soumise aux lois de l'entropie, proposant une expérience qui tenait à la fois de la mélancolie et du sublime. Propulsé par le XX^e siècle, le second paradigme de la ruine proposait un discours sur les catastrophes de la guerre qui s'écrivent au présent, catalysant une expérience affective beaucoup plus sombre.

Une fois ces bases théoriques posées, j'ai présenté dans le deuxième chapitre trois récentes manifestations artistiques québécoises : les *Châteaux de sable* (2016) de Michel de Broin, les *Paysages déplacés* (2021) d'Aïda Vosoughi et enfin, l'exposition *Qui s'effrite et pourtant vit* (2021) de Gabrielle Carrère. J'en ai proposé trois analyses distinctes que nous pourrions résumer ainsi : les *Châteaux de sable* établissaient une comparaison entre nos institutions bancaires et des

châteaux de sable, montrant la précarité de notre système économique ; les *Paysages déplacés* transposaient en peinture des paysages ayant été altérés par des conflits politiques ou par une exploitation industrielle ; et *Qui s'effrite et pourtant vit* déclinait le motif de la ruine pour penser la crise climatique à venir. Enfin, j'ai proposé une lecture commune de ces trois œuvres à partir de laquelle j'ai repéré deux dénominateurs communs : d'une part, celles-ci redirigent le regard du·de la spectateur·rice vers le futur ; d'autre part, elles traitent toutes trois d'une crise à venir, plus ou moins directement liée aux bouleversements climatiques.

Le dernier chapitre, posant comme prémisse l'existence d'un lien entre une œuvre d'art et l'époque qui la produit, nous a permis de penser les discours des trois œuvres comme étant symptomatiques de la pensée éco-anxieuse et solastalgique, ces concepts récents qui permettent d'exprimer la détresse psychologique liée à la crise socioécologique actuelle et future. À l'aune de ce constat et en utilisant le modèle de la ruine classique comme levier de comparaison, nous avons constaté un déplacement de coordonnées de l'expérience actuelle de la ruine. Ainsi, les formes empruntées par les deux composantes traditionnelles de la réception de la ruine, la mélancolie et le sublime, se modulent, en raison de l'urgence et du caractère « réel » de la menace. Pour conclure et ouvrir à la fois ce chapitre, j'ai proposé une réflexion sur la notion d'espoir et sur la finalité de ces œuvres d'art actuelles. À travers celle-ci, j'ai avancé l'idée qu'en dépit de l'expérience essentiellement négative à laquelle nous confrontent les œuvres, le geste de création qui les sous-tend est mû par un certain espoir.

La proximité de notre objet nous empêche d'y voir clair, certes ; pourtant, s'il faut tenter d'interpréter ce que nous avons vu ensemble, j'aimerais proposer une hypothèse que seul le temps pourra valider. Et si cette nouvelle forme de la ruine proposée simultanément par de Broin, Carrère et Vosoughi était le signe annonciateur de l'aube d'un troisième paradigme de la ruine? Cela va de soi, ce paradigme n'est pas encore construit, établi, reconnu. Pourtant, j'ai l'impression que les trois œuvres que nous avons traversé ont jeté des *fondations* ; il ne nous restera plus qu'à attendre de voir si quelque chose de plus grand s'érige sur celles-ci. Quoi qu'il en soit, je crois que la résonance saisissante entre les discours de ces trois œuvres très actuelles

n'est ni le fruit du hasard ni d'un système d'influence qui unirait les trois artistes. En effet, cette résonance semble plutôt nous permettre de retrouver ce qui inquiète de plus en plus les consciences au XXI^e siècle.

Bibliographie

« Afghanistan Chronotopia », *Simon Norfolk* [En ligne], <<http://simonnorfolk.com>>, (page consultée en juin 2022).

« Les châteaux de sable [2015] », *Michel de Broin* [En ligne], <<http://www.micheldebroyin.org>>, (page consultée en août 2022).

« Les paysages déplacés » et « Les paysages déplacés II », *Aïda Vosoughi* [En ligne], <<http://www.aidavosoughi.com>>, (page consultée en août 2022).

AGAMBEN, Giorgio (2015). *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris, Rivages poche.

ÁGOSTON, Csilla et al. (2022), « Identifying Types of Eco-Anxiety, Eco-Guilt, Eco-Grief, and Eco-Coping in a Climate-Sensitive Population: A Qualitative Study », *International Journal of Environmental Research and Public Health*, no 19, [En ligne].

ALBRECHT, Glenn (2005). « Solastalgia : A New Concept in Health and Identity », *PAN Partners*, no 3, p. 41-55.

ANKERSMIT, Frank (2005). *Sublime Historical Experience*. Standford, Standford University Press.

ARASSE, Daniel (2004). « Heurs et malheurs de l'anachronisme ». Dans *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, p. 145-152.

ARDENNE, Paul (2018). « Présenter une fin du monde contemporaine ». *Inter, art actuel*, no 130, p. 2-5.

ARDENNE, Paul (2018). *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*. Lormont, Éditions Le bord de l'eau (La Mulette).

ARDENNE, Paul (2021). « De l'éco-anxiété au temps de la résilience ». *Critique d'art* [En ligne], no 56.

AUGÉ, Marc (2003). *Le temps en ruines*. Paris, Galilée.

BAKTHINE, Mikhail (1978). « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». Dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 235-398.

BARTHES, Roland (2009). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil.

BARTHES, Roland (1984). « La mort de l'auteur ». Dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.

BARTHA-KOVACS, Katalin (2013). « Philosophie du sublime, poétique des ruines : la critique d'art de Diderot ». Dans Pascale Hummel (ed.), *Entre érudition et création*, Paris, Editions Philologicum, p. 77-90.

BASSAS VILA, Javier (2007). « La description des ruines et le phénomène saturé : penser les ruines à partir de Jean-Luc Marion ». *Protée*, vol 35, no 2 [En ligne].

BÉGIN, Richard (2005). « L'époque de la survivance : de la mémoire des ruines dans *À l'ouest des rails de Wang Bing* », *Cinémas*, vol 15, no 2-3, p. 87-106.

BOUCHER, Martine (2016). « Le moment politique des ruines ». *Frontières*, vol 28, no 1, [En ligne].

BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Éditions de Minuit.

BREL, Jacques (2018). *Jacques Brel chanteur : l'intégrale de ses chansons*. Bruxelles, Fondation Jacques Brel.

De BROIN, Michel (2018). « Les châteaux de sable ». *Inter, art actuel*, no 130, p. 15.

BURKE, Edmund (1958). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres, Routledge.

CHABANON, Michel Paul Guy (2018). *Épître sur la manie des jardins anglais*. Paris, Hachette.

CHAPIN, F.S. et al. (2000). « Consequences of changing biodiversity », *Nature*, no 405, p. 234-242.

CLAIR, Jean (2005). « La mélancolie des ruines ». Dans *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006 ; Nationalgalerie, Berlin, 17 février au 7 mai 2006), Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard, p. 350-353.

CLAVEL, Joanne (2012). « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation? ». *Natures sciences sociétés*, vol. 20, p. 437-447.

CLAYTON, Susan et al. (2017). « Mental Health and our Changing Climate : Impacts, Implications, and Guidance ». *American Psychological Association et ecoAmerica*, [En ligne].

COULOMBE, Maxime (2011). « Épiphanie et modernité : note sur le pessimisme ». Dans Anne-Marie Ninacs (dir.), *Lucidité. Vues de l'intérieur*, catalogue d'exposition (8 septembre au 9 octobre 2011), Montréal, Mois de la photo à Montréal.

COULOMBE, Maxime (2012). *Petite philosophie du zombie. Ou comment penser par l'horreur*. Paris, Presses universitaires de France.

COULOMBE, Maxime (2014). « “Cela aussi était” : du noir chez Nicolas Baier ». *esse arts + opinion*, no 81, p. 12-21.

CROTT, Emma (2020). « Anachronism and Unfixing the Event of War in the Photography of Simon Norfolk ». Dans Mor Presiado et Frank Jacob, *War and Art. The Portrayal of Destruction and Mass Violence*.

DESBIOLLES, Alice (2020). *L'éco-anxiété : vivre sereinement dans un monde abîmé*. Paris, Fayard (Documents).

DEWEY, John (1958). *Art as Experience*. New York, Capricorn Books.

DIDEROT, Denis (1995). *Ruines et paysages. Salons de 1767*. Paris, Hermann.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris, Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2016). *Soulèvements*. Catalogue d'exposition (Jeu de Paume, Paris, 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017). Paris, Gallimard.

DUROT-BOUCÉ, Elizabeth (2004). *Le lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

FÉDIDA, Pierre (1978). *L'absence*. Paris, Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1966). « Les hétérotopies ». *France Culture*, [En ligne].

FREUD, Sigmund (2011). *Deuil et mélancolie*. Paris, Payot & Rivages.

GALWAY, Lindsay et al (2019). « Mapping the Solastalgia Literature : A Scoping Review Study ». *International Journal of Environmental Research and Public Health*, [En ligne].

GIGNOUX, Sabine (2006). « Rencontre avec Anselm Kiefer... le bâtisseur de mémoire », *La Croix*, [En ligne].

GOUSSE-LESSARD, Anne-Sophie et Félix LEBRUN-PARÉ (2022). « Regards croisés sur le phénomène d'écoanxiété : perspectives psychologique, sociale et éducationnelle ». *Éducation relative à l'environnement*, vol 17-1, [En ligne].

GRANBOIS-BERNARD, Estelle et al (2016). « Dans les ruines de la ville postindustrielle, de la friche à la revitalisation urbaine ». *Frontières*, vol 28, no 1, [En ligne].

HABIB, André (2011). *L'attrait de la ruine*. Crisnée, Yellow Now, 2011.

HABIB, André (2007). « Le temps décomposé : ruines et cinéma ». *Protée*, vol 35, no 2 [En ligne].

HAUSER, Arnold (2004). *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Paris, Presses universitaires de France.

HÉBERT, Isabelle (2021). « Aïda Vosoughi : la légèreté qui pèse lourd », *Adélard* [En ligne], <<http://www.adelard.org>>, (page consultée en août 2022).

HEINICH, Nathalie (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).

HLADIK, Murielle (2000). « Figure(s) de la ruine ». *L'architecture aujourd'hui*, no 331, p. 50-57.

HOLLY, Michael Ann (2013). *The Melancholy Art*. Princeton, Princeton University Press.

HUGO, Victor (1987). « Le Rhin ». Dans *Voyages*, Paris, Robert Laffont.

JALIN, Helene et al. « Appréhender l'éco-anxiété : une approche clinique et phénoménologique ». *Psychologie française* [En ligne].

KANT, Emmanuel (1965). *Critique de la faculté de juger*. Paris, J. Vrin.

KUHN, Thomas S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press.

LACERTE, Sylvie et Aïda VOSOUGHI (2021). « Les épilogues — épisode 2 ». Entrevue disponible sur *YouTube* [En ligne], <<http://www.youtube.com>>, (page consultée en août 2022).

LACHAUD, Jean Marc et Olivier NEVEUX (2012), dir. *Une esthétique de l'outrage ?* Paris, L'Harmattan.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. « Sublime, philosophie ». *Encyclopédie universalis* [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com>>, (page consultée en août 2021).

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc NANCY (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Éditions du Seuil

LACROIX, Sophie (2007). *Ce que nous disent les ruines*. Paris, L'Harmattan.

LAMBOTTE, Marie-Claude (2009). « La mélancolie, névrose ou psychose? La “déception essentielle” », *Psychanalyse*, vol 3, no 16, p. 5-18.

LAMOUREUX, Johanne (1999). « De la peinture de ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre ». *L'imaginaire de la fin*, vol 27, no 3, p. 57-69.

LATOUR, Bruno (2002). « What is Iconoclasm? or Is there a world beyond the image wars? », dans *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, catalogue d'exposition (ZKM, Karlsruhe, 4 mai au 1er septembre 2002), ZKM et MIT Press, p. 14-37.

LAUFER, Laurie (2011). « Préface ». Dans Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, p. 7-39.

LE BLANC, Antoine (2010). « La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine », *L'espace géographique*, vol 39, p. 253-266.

LE BRUN, Annie (2018). *Ce qui n'a pas de prix. Beauté, laideur et politique*. Paris, Stock.

LEMOINE, Stéphanie et Samira OUARDI (2010), dir. *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*. Paris, Alternatives.

MAKARIUS, Michel (2011). *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion.

MAY, Gita (1960). « Diderot and Burke : A Study in Aesthetic Affinity ». *Publications of the Modern Language Association of America*, no 75, vol 5, p. 527- 539.

MICHAUD, Florent et Anne-Julie RICHARD (2021). « Qui s'effrite et pourtant vit : la ruine comme lieu de conversation ». *Inter, art actuel*, no 139, p. 118-123.

NORFOLK, Simon (2003). *Afghanistan Chronotopia*. Stockport, Dewi Lewis Publishing.

DE PAIVA, Joshua (2002). « Vers une esthétique du vivant en temps d'extinction : le rôle de l'art ou l'art de faire connaissance ». *Marges*, no 35, p. 18-29.

PANOFSKY, Erwin (1969). *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard.

- PEIRCE, Charles Sanders (1978). *Écrits sur le signe*. Paris, Éditions du Seuil.
- PRIGENT, Hélène (2005). *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.
- RICHARD, Anne-Julie (2020). « L'érosion par le temps : histoire, discours et expérience de la ruine ». *ex-situ*, no 27, p. 49-54.
- RIMBAUD, Arthur (1946). *Illuminations. Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- RECHT, Roland (2005). « 'La beauté du mort' Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte ». Dans Jean Clair, dir., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006 ; Nationalgalerie, Berlin, 17 février au 7 mai 2006), Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard, p. 343-349.
- ROLLAND, Romain (1933). *L'âme enchantée*. Paris, Albin Michel.
- SCHNAPP, Alain (2020). *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*. Paris, Seuil.
- SONTAG, Susan (2008). *Sur la photographie*. Paris, C. Bourgeois.
- SHUSTERMAN, Richard (2006). « Aesthetic Experience : From Analysis to Eros ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 64, vol 2, p. 217-229.
- SIMMEL, Georg (1998). « Les ruines. Un essai d'esthétique ». Dans *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 111-118.
- SMITHSON, Robert (1996). « Entropy and the New Monuments ». Dans Jack Flam (ed.), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, p. 10-23.
- STRELOW, Heike, ed. (2004). *Aesthetics Of Ecology. Art in Environmental Design. Theory and Practice*. Basel, Birkhauser.
- SOLBES, Benoît (2021). « Rencontre avec l'artiste : Gabrielle Carrère », *Galerie AVE* [En ligne], <[http:// www.galerieave.com](http://www.galerieave.com)>, (page consultée en septembre 2021).
- THOMAS-FOGIEL, Isabelle (2000). *Critique de la représentation. Étude sur Fichte*. Paris, Vrin.
- WACJMAN, Gérard. (2004), *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier.

WADBLED, Nathanaël (2020). « L'imaginaire écologique du tourisme de ruine : faire l'expérience d'une présence de la nature plutôt que de l'histoire ». *Téoros*, no 2, vol 39.

WINTRAUB, Linda (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley, University of California Press.

Figure 1. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (exemple de planche), 1921-1929.



Figure 2. Georges Didi-Huberman, *Soulèvements* (vue de l'exposition), 2017. Galerie de l'UQAM, Montréal.



Figure 3. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796. Musée du Louvre, Paris.



Figure 4. Caspar David Friedrich, *L'Abbaye dans une forêt de chênes*, 1809-1810. Alte Nationalgalerie, Berlin.



Figure 5. Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la mer*, 1808-1810. Alte Nationalgalerie, Berlin.



Figure 6. Simon Norfolk, *Afghanistan Chronotopia*, 2000-2001, photographie.



Figure 7. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Rozel Point, Utah.



Figure 8. Michel de Broin, *Les châteaux de sable*, 2015. BMO Project Space, Toronto.



Figure 9. Michel de Broin, *Les châteaux de sable — détail 1*, 2015. BMO Project Space, Toronto.



Figure 10. Michel de Broin, *Les châteaux de sable — détail 2*, 2015. BMO Project Space, Toronto.



Figure 11. Michel de Broin, *Les châteaux de sable* — détail 3, 2015. BMO Project Space, Toronto.



Figure 12. Aïda Vosoughi, *Les paysages déplacés I*, 2021. *Symposium d'art contemporain Baie-Saint-Paul*, Baie-Saint-Paul.



Figure 13. Aïda Vosoughi, *Les paysages déplacés II — détail 1*, 2021. Espace Adélar, Frelighsburg.



Figure 14. Aïda Vosoughi, *Les paysages déplacés II — détail 2*, 2021. Espace Adélar, Frelighsburg.



Figure 15. Gabrielle Carrère, *Soif*, 2021, argile crue. Galerie AVE, Montréal.



Figure 16. Gabrielle Carrère, *Sans titre*, 2021, graphite sur papier. Galerie AVE, Montréal.



Figure 17. Gabrielle Carrère, *Sans titre*, 2021, graphite sur papier. Galerie AVE, Montréal.



Figure 18. Gabrielle Carrère, *Mon jardin de terre II*, 2021, argile crue. Galerie AVE, Montréal.



Figure 19. Gabrielle Carrère, *Le troisième cavalier*, 2021. Galerie AVE, Montréal.

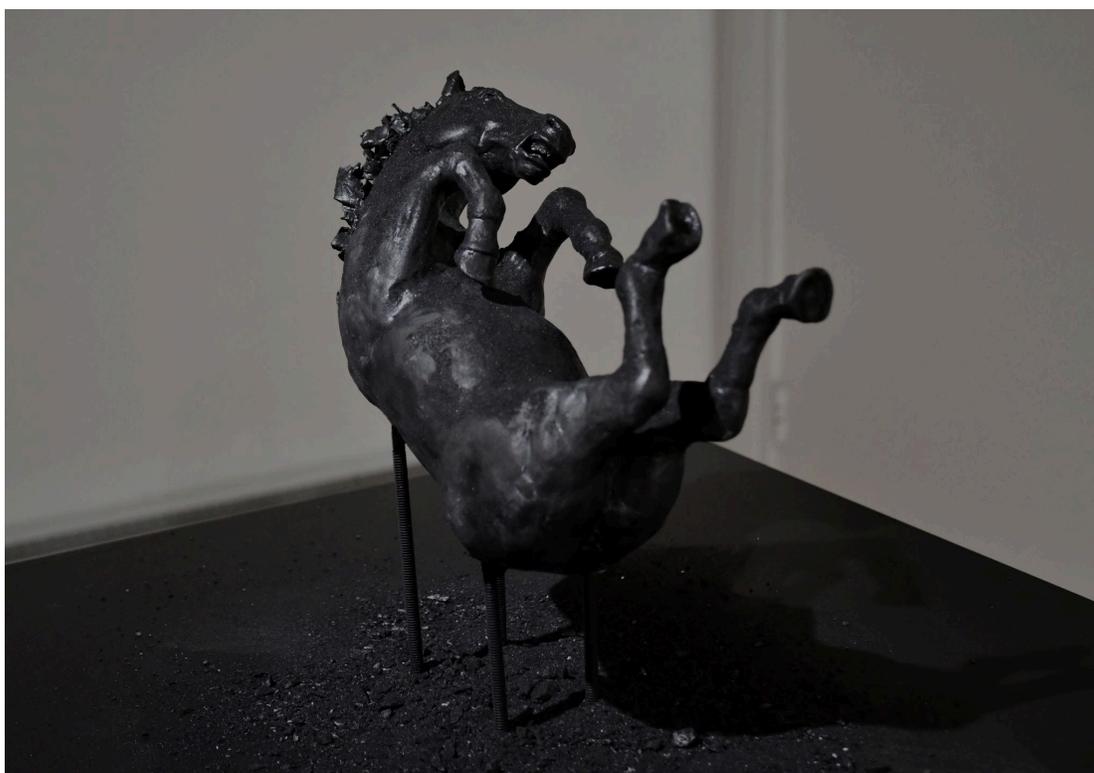


Figure 20. Gabrielle Carrère, *Cet endroit où je vis*, 2021. Galerie AVE, Montréal.



Figure 21. Gabrielle Carrère, *La survivance des vaincus*, 2021, argile crue. Galerie AVE, Montréal.

