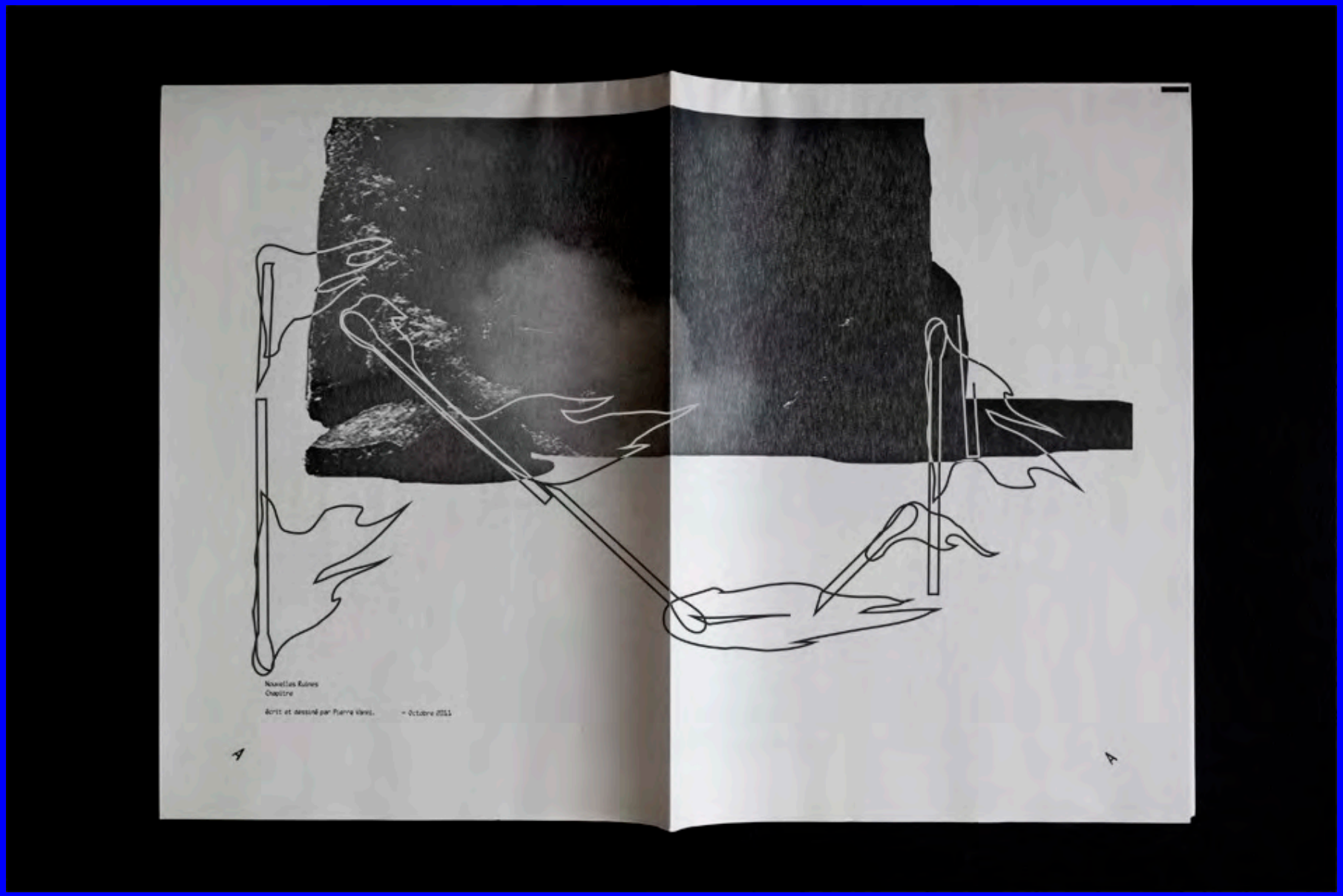
MATHIAS ZIEBA /

RUINES



2012

Ruines.

Ruines.

Master Thesis de Mathias Zieba.
Master Espace et communication.
Haute École d'Art et de Design de Genève - HEAD.
2011-2012.

Tutrice : Alexandra Midal.

Sommaire.

Merci à ... **4**

Introduction. **6**

Partie 1 / La ruine au 18ème siècle. **10**

0. Introduction d'un acte créatif. 10
1. La peinture d'un paysage imaginaire. 12
2. Le sujet de Hubert Robert. 16
3. Une valeur positive et constructive 20
4. Jardins et folies : le Désert de Retz. 24

Conclusion de la première partie. **28**

Partie 2 / La ruine au 20ème siècle. **30**

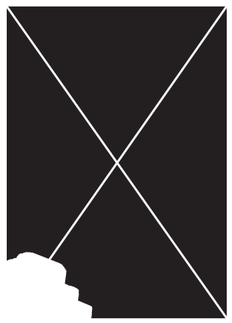
0. Les héritiers du 18ème siècle. 30
1. Un processus d'entropie. 31
2. Une fiction critique. 35
3. Architecture en «Dé-construction». 40

Conclusion. **44**
Annexe. **46**
Bibliographie **47**

Merci à ...

Alexandra Midal, pour son aide précieuse lors de la rédaction de ce mémoire.
Mais également pour ses conseils sur l'art du café.

Pierre di Sciullo, pour ses conseils et nos discussions qui sont toujours très enrichissantes. Mathieu Bassée, pour ses conseils et les références à certaines citations d'auteurs oubliés du 20ème siècle.
Catherine Guiral et Brice Domingues (Office ABC Studio), pour leur générosité à me faire partager certains textes sur le sujet de la ruine. Pierre Vanni, de m'avoir consacré du temps pour répondre à mes questions sur son travail.
Marguerite Cordelle et Mathieu Guilbaud, pour tout les moments passés dans la salle 305, lieu de rédaction de nos mémoires.
Butane Collectif et mes relectrices, Marie-Dominique Zieba et Claire Muth.



Ours.

Couverture : Rives Design 250g.
Papier : Lessebo Smouth Natural 90g.
Fontes : Adobe Caslon Pro, Sauna, Centennial Lt Std.
Imprimé le 30 janvier 2012 sur HP LaserJet 5200 et Nashuatec MP C4501A.

Introduction.

La ruine est une forme que prend l'architecture une fois détruite et qui peut être de plusieurs natures : entropique, provoquée et également contrôlée.
La ruine semble produire un effet hypnotique que certains ont qualifié de "complexe de Ozymandias"[1] qui décrit la montée en puissance puis la chute du pharaon Ramses II et par extension celui des empires et des gouvernements. En ce sens, la ruine souligne non seulement le temps qui passe mais aussi les vanités et visent à rappeler l'éphémérité de la vie sur terre.

Nombreux sont les écrivains et les artistes qui se sont penchés avec le plus grand intérêt sur la ruine, de Constantin-François Volney qui trouve dans les ruines de Palmyre un lieu de méditation[2], aux gravures de Giovanni Battista Piranesi[3]. Mais cet intérêt à également poussé d'autres écrivains et artistes à aller au-delà du simple constat et à imaginer la ruine comme le montre en 1757 Charles-Nicolas Cochin qui fait décrire par un archéologue de l'an 2355, les fouilles de l'église de Sainte Geneviève de Paris, l'actuel Panthéon commencé en 1755[4] sur quoi Gabriel Jacques de Saint-Aubin dessine une vue prophétique de la même église en l'an 3000[5]. Ainsi la ruine peut être à la fois le sujet et la matière d'une forme d'expression.

En octobre 2010 est publié par la Galerie Delko le premier chapitre d'un travail de recherche entrepris par le graphiste Pierre Vanni intitulé ***Nouvelles ruines*** qui traite du rapport qu'entretiennent aujourd'hui la carte et son territoire à travers le prisme de la ruine. Ce constat est relayé par un deuxième chapitre en 2011 qui se présente sous la forme d'une bande dessinée qui aurait été écrite en 1975, annonçant les changements qu'occasionneraient les nouvelles technologies sur la perception du monde, notamment par l'anticipation de Google Earth. Dans une interview[6] Pierre Vanni nous explique que pour communiquer à ses lecteurs l'étrangeté qu'il perçoit dans ces "nouvelles ruines", il utilise une iconographie de l'ordre du conte et de la fiction. Il ajoute que pour énoncer une réalité, mais aussi des principes de lecture ou encore des systèmes typographiques, il lui semble qu'il faille parfois avoir recours à l'imaginaire qui met à distance autant qu'il implique le lecteur.

1. Christopher Woodward, *In Ruins*, New edition, Vintage bocks, Londres, 2002.

2. Constantin-François Volney, *Ruines ou méditation sur les révolutions des Empires*, Bossange Frères Libraires, Paris, *1822.*

3. Pour exemple *Vue du Campo Vaccino*, Florence , Musée des Offices, 1748. gravure de Piranèse qui représente le forum romain à l'époque où il était envahi de boue et de terre recouvrant en partie certains monuments.

4. Cité par André Corboz dans, *Peinture militante et architecture révolutionnaire, à propos du thème du tunnel chez Hubert Robert.* Birhauser Verlag Basel, 1978. p47.
Édition original, Charles Nicolas Cochin, *Mercure du mois de juin de l'année 2355*, Mercure de France, juillet 1755, pp. 159-177.

5. Gabriel Jacques de Saint-Aubin, *Vue prophétique de l'église Sainte-Geneviève pour l'an 3000.* Paris, musée du Louvre, 1773.

6. Interview disponible en page 46.

Étant donné que ce projet est le seul exemple d'un graphiste qui se penche sur le sujet, ce mémoire ne traitera donc pas de possibles formalisations graphiques qui pourraient être associées à la ruine, mais tentera de comprendre quand et comment la ruine a suscité un intérêt, au point de devenir le sujet d'une conception artistique valide aussi bien en art qu'en architecture.

Mais pour entreprendre ces recherches, et pouvoir librement les interpréter, il faut éviter de se perdre à trouver des liens entre la ruine et les guerres. Bien qu'il soit tentant par exemple de comprendre des théories comme la "Ruinenwerttheorie", en français "Théorie de la valeur des ruines", initié par Albert Speer et proposant de construire des bâtiments en fonction de leurs futurs états de ruine, cette motivation se rattache aux ambitions morbides et démesurées du régime nazi, qui ne peuvent en aucun cas faire référence.

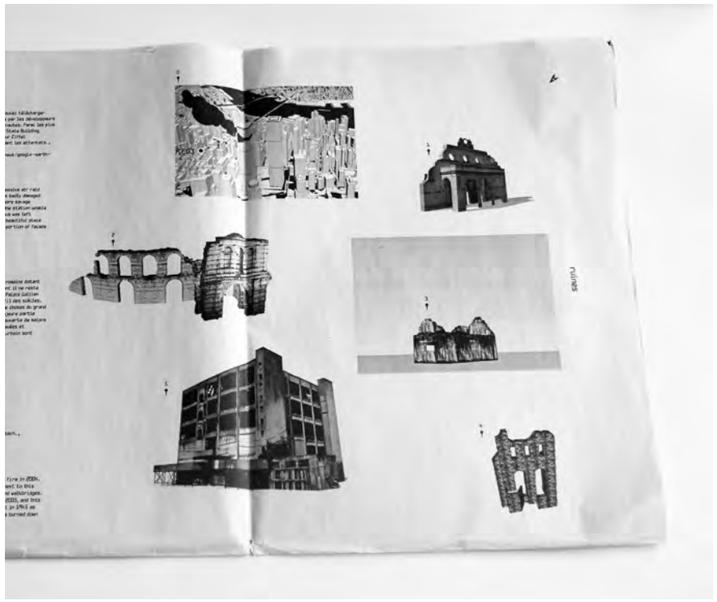
Cela étant dit, prévaudront les folies[1] et fantasmes qui empruntent au réel sa forme et son esthétique afin de permettre à l'artiste d'entreprendre une narration où la ruine est poétique, dystopique ou encore critique, par les exemples de Hubert Robert jusqu'à Cyprien Gaillard, de l'art à l'architecture, en confrontant le 18ème siècle au 20ème siècle.

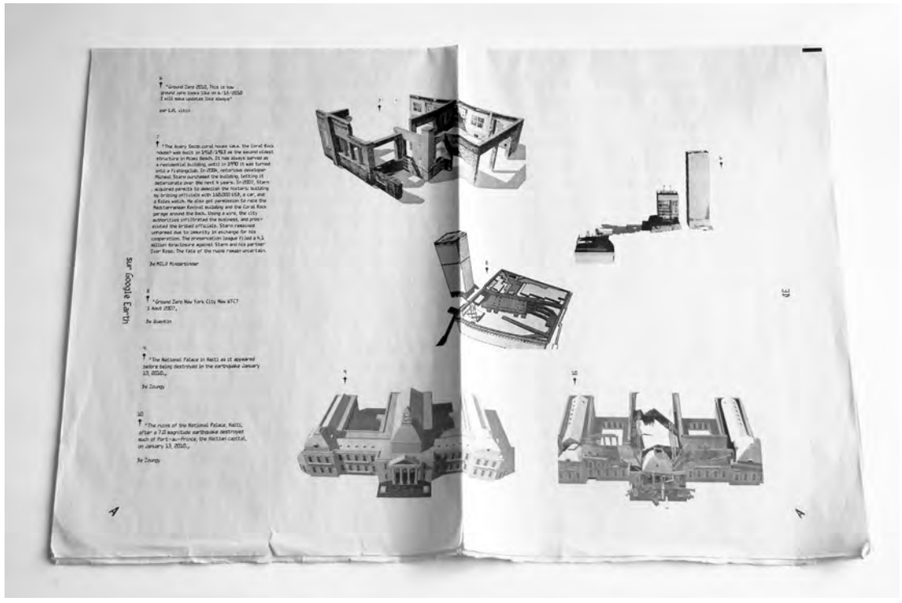
1. Terme utilisé pour parler des "fausses ruines" dans l'exposition, *Visions of Ruins*, Sir Soane's Museum, Londres, 1999.

A

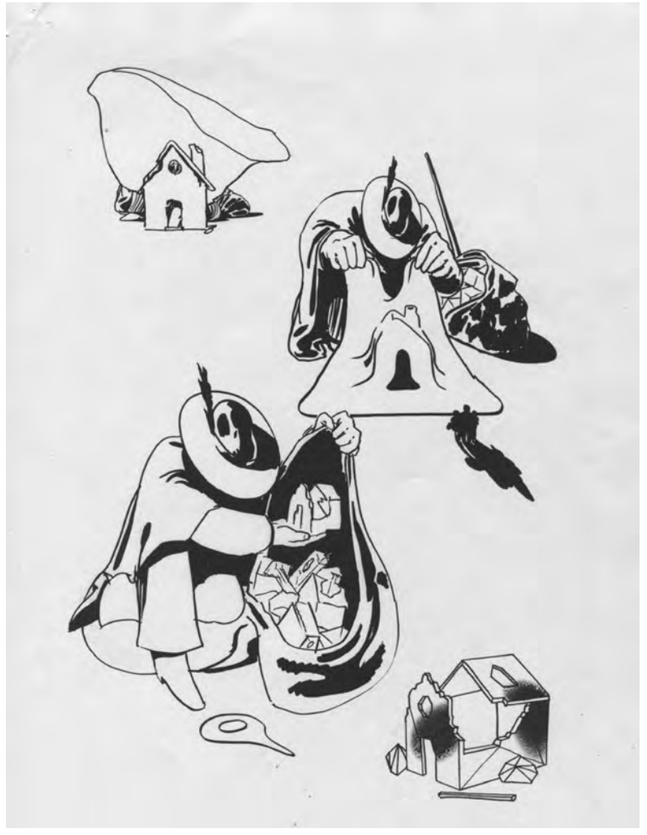
B

C





D



A Gabriel Jacques de Saint-Aubin.
Vue prophétique de l'église Sainte-Geneviève pour l'an 3000 (1773).
Paris, musée du Louvre.
Aquarelle, encre brune et noir, lavis gris, plume, 11,5 X 15,6cm.
© RMN (musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

B Giovanni Battista Piranesi.
Veduta di Campo Vaccino de la série *Vedute di Roma (1772)*.
Florance, Musée de Florance.
Gravure, 45,7 x 70,5 cm.
© www.atlantedellarteitaliana.it

C Pierre Vanni.
Nouvelles Ruines. Chapitre 1 - "chiasme".
Édité par Galerie Delko.
Octobre 2010.

D Pierre Vanni.
Nouvelles Ruines. Chapitre 2 - "Maping et autres légendes...".
Édité par l'Espace Croix-Baragnon.
Octobre 2011.

Partie 1 / La ruine au 18ème siècle.

0. Introduction d'un acte créatif.

"Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt.[1]"

Cette affirmation de Denis Diderot, extraite de son essai intitulé, ***Ruine et paysages. Salon 1767***, rend explicite le tournant pris au 18e siècle par une nouvelle conscience empreinte de romantisme qui redéfinit entièrement la notion de ruine et son esthétique.

Fréquemment la ruine est définie comme une architecture nécrosée ou détruite, une construction qui aurait subi les affres du temps, ou des événements venus précipiter sa destruction, comme une guerre ou un accident. Aujourd'hui encore, persiste l'idée qu'il est impossible de concevoir une ruine sans la relier à un effet d'entropie. Elle est envisagée comme le fragment d'une architecture du passé dépourvue de toute présence humaine dans ses diverses représentations, comme pour insister sur la désertion qu'évoque l'état d'une telle construction. Cependant cette définition conventionnelle de la ruine entendue comme "Un processus de dégradation, écroulement d'une construction, pouvant aboutir à sa destruction complète, état d'un bâtiment qui se délabre, s'écroule[2]", ne correspond pas exactement à la définition proposée par l'affirmation de Diderot.

En effet, Diderot insiste sur la nécessité d'opérer une transformation à partir d'une architecture fastueuse, censée être un aboutissement, mais qui est inintéressante en l'état : elle devient supérieure au prestige du palais en devenant une ruine.

La définition issue de ***L'Encyclopédie*** de Diderot et d'Alembert de 1765 éclaire la citation et son évocation d'une architecture royale pour la ruine. Diderot conçoit cette dernière en relation avec la structure politique et sociale du pays. Seuls les palais peuvent devenir des ruines, toutes les autres maisons d'habitation sont des «bâtiments ruinés.»[3]. Diderot envisage donc la ruine comme un état noble, devenu enfin objet d'intérêt et comme un achèvement auquel peu d'architectures peuvent prétendre.

Le 18ème siècle est construit autour d'une opposition dans le champ de la peinture qui traduit une conception paradoxale propre au siècle des Lumières. La ruine condense ces préoccupations et les expose dans toutes ses complexités. D'un côté la ruine congédiée comme un genre mineur, au sein du genre du paysage, s'oppose à la grandeur de la peinture historique et religieuse.

Et de l'autre, la peinture de genre parmi laquelle la reconstitution chimérique de ruine par des artistes comme Le Piranèse et Hubert Robert. Pour ces derniers la ruine qu'ils élisent comme le sujet majeur de leurs œuvres traduit l'impossible habitation du monde par l'homme et donc la fin de la promesse d'une éventuelle réconciliation entre ce dernier et la nature.

Cette dimension critique exalte "l'utopie négative[1]", caractéristique dominante chez les philosophes des Lumières qui déplorent la gloire perdue, l'effondrement des valeurs fréquemment associées à la montée en puissance, notamment dans l'architecture révolutionnaire, de l'idée du colossal.

À cette mélancolie répond une utilisation de la ruine encore plus subversive qui consiste à montrer la prise de conscience de l'inhospitalité du monde et la fragilité de l'œuvre. Face à l'érection d'une architecture intemporelle glorieuse et victorieuse, la ruine dévoile la menace d'un effondrement et d'une fragilité. Une telle dualité incarnée par la ruine, montre bien qu'au-delà d'une peinture de genre, la ruine est un acte politique de prise de conscience.

De la même manière que Diderot a noblement transformé la notion et la définition de la ruine, celui auquel il a consacré une analyse dans ***Ruine et paysages. Salon 1767***, le peintre français Hubert Robert, opère un autre changement significatif. Il n'envisage plus la ruine comme ses prédécesseurs et ses contemporains, mais tout autrement.

1. Diderot Denis, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, collection savoir : lettres, 1995 p.348.

2. "Ruine" dans *Dictionnaire Larousse 2011*.

3. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, 1765, article ruine, p. 433.
"Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics.
On ne diroit point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ;
on diroit alors bâtiments ruinés."

1. Terme emprunté à Sophie Lacroix dans son livre, Ce que nous disent les ruines, l'Harmattan, Paris, 2007, chapitre II. p 32.

1. La peinture d'un paysage imaginaire.

La peinture d'Hubert Robert repense entièrement la ruine en lui octroyant une nouvelle signification. Elle n'est plus seulement l'expression du pittoresque mais elle traduit une forme renouvelée. Le terme pittoresque traduit de l'italien "pittoresco" insiste sur l'idée d'une valeur voire même d'une nécessité pour le peintre puisqu'il peut être traduit en français par "mérite d'être peint". La ruine dans l'œuvre d'Hubert Robert se détache de ces acceptations dans la mesure où l'artiste ne se contente plus de reproduire des ruines existantes, mais peint des édifices comme s'ils étaient déjà en ruine.
Ce rapport à l'imaginaire rompt avec la tradition précédente : la ruine n'est plus liée à une amputation produite au cours du temps que l'on peut trouver par exemple dans le Temple de Castor[1], mais elle est une projection dans le futur voir même dans un monde parallèle.

Durant onze ans, l'artiste français séjourne à Rome, il y étudie la peinture en plusieurs étapes et c'est cette analyse partitionnée qui est à l'origine de la révolution du genre de la ruine. Dans un premier temps il réalise ce qu'il convient en termes d'atelier d'appeler des "caprices" de l'italien "capricci". Les caprices de Robert évoquent un paysage irréel, qui s'oppose aux "vedute", ces vues de Rome conventionnellement utilisées comme le genre du paysage romain. L'artiste le plus représentatif à Rome au 18ème siècle, est Giovanni Paolo Panini, le bien nommé "cappricio". Sa reconnaissance dépasse les frontières italiennes[2] et il enseigne les lois de la perspective en peinture aux pensionnaires de l'académie de France.

Arrivé en 1754, Hubert Robert réussit à intégrer l'Académie[3] malgré le fait qu'il n'ait pas remporté le Prix de Rome, une condition à remplir pour prétendre à l'une des douze places que compte une promotion composée de six peintres, trois sculpteurs et trois architectes. À la condition de payer sa pension au cuisinier de la Villa, il y réside et suit ainsi les enseignements de Panini réalisant ses premiers Caprices.

L'imaginaire prévaut déjà dans les caprices. Dans un même paysage, de nombreux monuments de style et d'époques variés, qui dans la réalité sont distants de plusieurs kilomètres ou extraits de villes et de pays différents, se retrouvent accolés les uns aux autres, pour former un paysage invraisemblable. Il en est ainsi du ***Caprice architectural avec prédicateur dans des ruines romaines*** (1745) dans lequel Panini représente différents monuments de la ville de Rome et de Tivoli[4].

1. Temple du Forum Romain dont il reste uniquement trois colonnes.

2. Reconnaissance due en grande partie au Grand Tour, un périple qui conduit les jeunes gens des hautes classes de la société vers *les cités, villes et remarquables lieux d'Europe*, comme l'exprime le titre d'un ouvrage de Thomas Nugent paru en 1749.

3. Cela est rendu possible par une demande du directeur de l'académie, Charles Natoir adressée au directeur des Bâtiments du Roi, sous l'influence du Duc de Choiseul, ambassadeur de France sous Louis XV.

4. Sont représentés de Rome : Caïus Cestius (- 30 av J.C,Porta, San Paolo); le Temple de Minerva Medica (6eme siècle, colline de l' Esquilin); l'Obélisque d'Auguste (-10 av J.C, Piazza del Popolo); les Colonnes du Forum de Nerva (100 Après J.C, irone de Monti). Sont représentés de Tivoli le Temple de Vesta (1er siècle av J.C) et celui de la Sybille (2eme siècle) s ous la forme d'un seul et même Temple.

L'un des premiers tableaux que réalise Hubert Robert dans l'exercice de ce style est ***Alexandre le Grand devant le tombeau d'Achille*** (1754), un sujet que Panini avait déjà réalisé dans un tableau du même nom. La scène montre Alexandre faisant ouvrir le tombeau d'Achille afin de rendre hommage au héros grec. Dans le paysage où se déroule la scène sont réunis un temple aux colonnes ioniques, une pyramide, un temple aux colonnes doriques et une statue. On retrouve les mêmes édifices dans les deux tableaux mais celui d'Hubert Robert est sensiblement différent, puisque son point de vue est hors du temple à l'inverse de la toile de son maître qui s'y était placé, et ainsi insiste sur une perspective désaxée qui occasionne l'alignement des édifices.

La définition du caprice donnée par le dictionnaire de l'académie, laisse entendre que ces associations inédites et impossibles d'architectures et de vestiges antiques résultent du seul fantasme de l'auteur s'abandonnant à son génie et ne suivant d'autres règles que son imagination[1].

Néanmoins, les caprices permettent certainement de stigmatiser la vanité des hommes et n'hésitent pas à les ridiculiser en réunissant de la sorte les constructions qu'ils ont réalisées. En effet, un tel jeu de construction ne tient compte, ni de la démesure des monuments, ni de leur longévité, ni du fait qu'ils sont puissamment et massivement présents encore aujourd'hui. Ils se retrouvent déplacés comme le serait un tableau, de musée en musée, ce qui ramène le monument à un statut d'objet et par la même occasion produit une perte de sa dimension historique liée aux lieux où il se trouvait à son origine. Bien que la ruine ne soit pas le sujet principal de ces tableaux, puisque les artistes ne font que reproduire l'aspect d'un monument qui pourrait ne pas être en ruine s'il était d'une autre époque que celle de l'antiquité, les caprices sont le point de départ d'une ruine que Hubert Robert va fantasmer dans les années succédant son aventure romaine.

1. Définition extraite du *Dictionnaire de l'Académie Françoise de 1765*.

A Giovanni Paolo Panini.
Caprice architectural avec prédicateur dans des ruines romaines (1745).
Paris, musée du Louvre.
Huile sur toile, 134 X 96 cm.
© RMN (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet.

B Hubert Robert.
Alexandre le Grand devant le tombeau d'Achille (1754).
Paris, musée du Louvre.
Huile sur toile, 73 X 91 cm.
© RMN (musée du Louvre) / Gérard Blot.

C Giovanni Paolo Panini.
Alexandre le Grand devant le tombeau d'Achille (17??).
Musée d'art et d'Histoire de Narbonne.
Huile sur toile, 34 x 98 cm.
© Réunion des musées nationaux.

2. Le sujet de Hubert Robert.

Bien que la peinture d'Hubert Robert a pu être confondue avec celle de Panini au cours de ses années romaines[1], de retour à Paris il développe un style bien plus personnel consacré à la ruine qui devient le sujet central de toute son œuvre.

Il se fait connaître pour des toiles qui analysent de manière objective la destruction de monuments comme notamment ***L'église des Feuillants en démolition*** (vers 1770) ce qui pourrait être considéré comme une régression de la dimension fictive. Mais très vite, la ruine prend une toute autre dimension en prolongeant et en détournant les caprices qui l'entraînent vers le territoire des imaginaires, à savoir une destruction à venir de monuments qui existent déjà, mais qui ne sont absolument pas des ruines, du moins pas encore.

C'est dans cette perspective qu'il travaille à la réalisation d'une nouvelle toile intitulée ***Arc de triomphe en ruines. Les joueurs de cartes*** (1780). Il y représente l'arc de triomphe de Rome sous la forme de ses deux colonnes et de son arche principale, ce qui cette représentation ampute le bâtiment existant de ses deux arches secondaires et des colonnes qui les supportent. Le sujet architectural est présenté en hors champ et occupe la même place à gauche de la toile que l'arbre qui se trouve à droite, accordant autant d'importance à la nature qu'à l'édifice. Plus surprenant encore, et comme l'indique le titre de l'œuvre, le sujet est autant l'architecture, l'arc représenté, que la présence d'hommes jouant aux cartes au centre du tableau sur ce qu'il reste d'un escalier en pierre. On peut se demander si le sujet du tableau n'est pas, comme il était de tradition au 18ème siècle, de représenter l'inhospitalité du monde, un rapport difficile entre l'homme ses constructions et la nature.

Hubert Robert marque donc ici un tournant; la ruine est imaginaire et non réelle. Et plus encore elle se propose de préfigurer un temps avenir, une projection dans le futur qui déplace le statut de la ruine du passé qui est mémorielle et nostalgique vers une anticipation d'un futur dystopique[2]. Ce qu'il faut relever dans cette affirmation tient à la part de rêverie ou d'imaginaire à l'origine de la peinture de ruine qui suscite ainsi plus d'intérêt que la représentation classique d'une ruine existante, car elle s'inscrit dans un nouveau continuum temporel.

Les anticipations que Hubert Robert propose, placent l'homme dans les vestiges de ses constructions où la nature y reprend ses droits. Ces tableau prennent alors une dimension fantastique, on assiste alors à un monde futur, si ce n'est parallèle, unesorte de "science fiction", un terme qui n'existait pas encore à son époque.

1. Jean de Cayeux, *Hubert Robert*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1989, p.41.
"Le tableau Ruines romaines avec le Panthéon et l'arc de Titus est attribué à Hubert Robert jusqu'en 1961 où lors d'une exposition à Turin où des experts relèvent l'erreur."

2. Constat emprunté à Roland Mortier dans son livre *La poétique des ruines en France* :
"La rêverie sur les ruines était une mémoire; la voici devenue une anticipation".
Librairie Droz, Genève, 1974, p.93.

La ruine dans la fiction n'est pas limitée à la seule pratique de Hubert Robert comme le montre en littérature des œuvres plus tardives, telle ***Les ruines de Paris en 4875*** écrit par Alfred Franklin en 1875, et rebaptisée dans les éditions passées 1908 ***Les ruines de Paris en 4908***. Ou encore, une nouvelle d'Octave Béliard intitulée ***Une exploration polaire aux ruines de Paris*** éditée en 1911.

Entre 1770 et 1780, Hubert Robert, par le sujet de la ruine offre une vision dystopique par ses tableaux et cela lui confère une notoriété importante qui confirme le surnom qu'il avait reçu en Italie à savoir, "Robert des Ruines". Ce succès dépasse les frontières de France pour trouver des amateurs jusqu'en Russie et plus particulièrement auprès de Catherine II de Russie[1]. Mais l'engouement pour la peinture d'Hubert Robert est avant tout perceptible en France à tel point que l'artiste se retrouve dans les sphère du pouvoir en devenant Garde des tableaux du Roi, ce qui lui ouvre les portes du Louvre.

1. Cette intérêt porté à Hubert Robert fait que aujourd'hui encore un grand nombre de toiles de l'artiste sont présent dans les musées russes et plus particulièrement à l'Ermitage de Saint-Petersbourg qui a permis l'exposition Hubert Robert et Saint Pétersbourg organisé en 1999 au Musée de Valence.

Hubert Robert.
Église des Feuillants en démolition (1770).
Paris, musée du Louvre.
Huile sur toile, 137 X 104,5 cm.
© RMN / Agence Bulloz.

Hubert Robert.
Arc de triomphe en ruines. Les joueurs de cartes (1780).
Paris, musée du Louvre.
Huile sur toile, 72 X 58,5 cm.
© RMN (musée du Louvre)/ Daniel Arnaudet / Gérard Blot.

3. Une valeur positive et constructive.

L'élasticité du temps comme source de créations et d'imaginaires s'impose de plus en plus dans le vocabulaire pictural de Robert. Ces jeux donnent naissance à des explorations de plus en plus ambitieuses comme dans le cas des tableaux représentant avec plus ou moins de liberté la Grande Galerie du Louvre.

En 1784, Hubert Robert est nommé Garde du Museum, ce qui exige sa contribution aux acquisitions et à la conservation des œuvres de la collection royale. Ces nouvelles responsabilités l'amènent à repenser les conditions d'exposition et notamment l'espace de monstration. Le travail pictural qu'il initie à partir de ces mêmes années, reflète ses préoccupations. On les retrouve donc naturellement dans ses tableaux et notamment ceux représentant de la Grande Galerie du Louvre qui prennent un statut particulier; elles sont à la fois des œuvres autonomes tout en proposant un nouveau projet d'aménagement au regard des travaux qui sont effectués dans le même temps au musée.

Mettre en perspective ***Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*** et ***Vue imaginaire de la grande galerie en ruine***, exposés tout deux au Salon de 1796 à Paris et réalisé cette même année, permet de comprendre dans quelle double démarche architecturale et muséographique, Hubert Robert se place.

À l'origine, cette galerie n'est qu'un long couloir sans séparations ni décors, éclairée par des fenêtres percées dans chacun des murs latéraux. Mais Hubert Robert présente un projet d'amélioration de l'espace avec une esquisse intitulée ***Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre***, qui a servi en amont de travail préparatoire au tableau ***Projet pour éclairer la galerie du musée par la voûte.***

Il ne s'agit plus de la représentation d'un espace existant, mais de la galerie comme il se l'imagine. Il emprunte aux architectures italiennes les systèmes d'ornementations et de niches comme le montrent les renfoncements décorés d'un motif de guirlande servant à exposer les bustes et autres statues. Afin de ponctuer la linéarité de la galerie, il dispose en sept endroits des arches soutenues de colonnes aussi appelées serliennes. L'influence de l'Italie porte Hubert Robert à représenter au sein de son tableau des toiles célèbres et emblématiques de la peinture classique baroque ou maniériste comme par exemple en choisissant des œuvres de Guido Reni[1].

Ce qui marque un enjeu architectural dans ce tableau est l'idée d'installer une verrière au plafond afin de procurer au lieu un éclairage zénithal, ce qui demande l'obturation des ouvertures présentes dans les murs latéraux, permettant, dans le même temps, d'obtenir une plus grande surface susceptible d'accueillir des tableaux.
Au 18ème siècle la réalisation d'une telle installation est techniquement un challenge mais l'imagination du peintre ne s'y arrête pas. Dans cette première version, il envisage donc

1. Source : Sahut Marie Catherine, *Le Louvre d'Hubert Robert*,
Édition de la réunion des musées nationaux, Paris, 1979. p.28.
Les œuvres sont : Hercule terrassant l'Hydre de Lerne ; Nessus enlevant Déjanire ;
Hercule et Achéloüs ; David vainqueur de Goliath.

une construction architecturale, ce qui est bien loin du sujet qui a fait sa reconnaissance. Néanmoins la ruine ne tarde pas à faire son apparition avec la deuxième version qu'il réalise la même année à savoir ***Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruine.***

La deuxième version représente la même architecture mais cette fois-ci en ruine et dans une perspective inversée, ce qui procure un effet miroir face à la première version.
Les murs se sont écroulés, plus de trace des tableaux qui y étaient accrochés, pas même de cadres brisés au sol, seule une statue est encore debout, les autres sont des fragments épars sur le sol en terre. L'unique statue intacte et encore sur son socle est ***L'Apollon du Belvédère***[1], une œuvre anonyme qui a été reproduite à plusieurs reprises à partir du 15ème siècle, époque de son acquisition par le Louvre. Dans les hauteurs du tableau des végétations naissantes recouvrent ci et là les pierres des arches soutenues par des colonnes. Ce paysage s'apparente à la vision particulière du sublime qu'Hubert Robert s'approprie. Le chaos, le vertige de la ruine et leurs répercutions s'imposent comme une nouvelle esthétique. Mais, il n'oblitère pas l'angoisse qui y est associée, pas plus que le danger menaçant qu'il illustre et rend palpable par l'agitation des hommes qu'il représente.
Le feu autour duquel ils sont réunis insiste davantage sur la fragilité de leurs conditions et l'état de survie dans lequel ils se trouvent. Une telle scène s'oppose naturellement à l'idée du jardin comme microcosme où l'homme trouve spontanément sa place comme le point de liaison entre le cosmos et la réalité. En ce qui concerne le plafond qu'Hubert avait imaginé comme source d'éclairage, il est dans cette version écroulée dans sa totalité.
Cette béance permet à la lumière du jour d'éclairer entièrement tout l'espace jusque dans ses moindres recoins. C'est ainsi que Hubert Robert expose visuellement les bienfaits d'un éclairage à repenser pour le musée où il travaille.

On prend donc la mesure ici de la subtilité qu'instille le peintre "ruiniste", en se servant de la ruine, bien au-delà d'une critique sur la vanité mais comme une démonstration presque absurde d'un projet de construction qu'il rêve de voir adopter par ses pairs. L'engouement crée par la présentation de ce tableau reconnu comme un chef-d'œuvre permet de convaincre du bien fondé de son idée d'un réaménagement de la grande galerie par la création d'un éclairage zénithal, obtenu par la réalisation de plusieurs verrières. Elles verront le jour au 19ème siècle en raison des problèmes techniques que cela entraînait avant.Étonnamment et presque paradoxalement, cette aventure picturale montre que loin du romantisme en vigueur l'esthétique de la ruine dispose, du moins chez Hubert Robert, d'une qualité intrinsèque et surtout que la ruine en peinture est un atout considérable qui peut comme ici, concourir à la transformation d'une architecture préexistante.

Cet exemple soulève la question de réalisations architecturales épousant l'esthétique de la ruine ou la possibilité d'un transfert du sujet tel que la traite Hubert Robert en peinture vers la réalisation d'un édifice de ruine. Il s'agit alors, si la peinture de ruine est un fantasme de la réalisation de ce dernier.

1. Source : Sahut Marie Catherine, *Le Louvre d'Hubert Robert*, op.cit. p.32.

Hubert Robert.
Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre (1796).
Paris, musée du Louvre.
Huile sur toile, 112 X 143 cm.
© RMN (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

Hubert Robert.
Vue imaginaire de la grande galerie en ruine (1796).
Paris, musée du Louvre.
Huile sur toile, 114 X 146 cm.
© RMN (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

4. Jardin et folies : le Désert de Retz.

Pour Hubert Robert la nature n'est pas un objet, contrairement à la ruine, qu'il est possible d'utiliser dans une constante réappropriation. On peut se rendre compte dans ses tableaux, où il insère des ruines imaginaires et donc modifie la condition humaine, que la seule donnée qu'il ne fantasme pas est l'effet d'entropie. Il la considère comme valeur indéniable qui amplifie l'effet de la destruction certes, mais également comme la naissance d'un nouveau paysage qui se met en place.

C'est ainsi que le théâtre de la ruine reste la nature et sans doute une des raisons qui fait que les exemples de ruines factices, fausses ruines ou encore folies, trouvent leurs origines dans les jardins de type Anglo-chinois au 18ème siècle.

Contrairement aux jardins à la française, qui répondent au déploiement de la rationalité par une rigueur symétrique et proportionnelle des allées et structurent l'ensemble comme une extension du château auquel il est subordonné, le jardin Anglais, et plus particulièrement de style Anglo-chinois, défend l'idée d'allées sinueuses et asymétriques parcourant un terrain accidenté. L'origine de ces jardins est attribué à William Chambers un architecte écossais, qui après un voyage en Chine admet l'idée d'intégrer de petites structures telles que des ponts et des temples tout au long de la promenade. Ces attractions visuelles, ayant pour but de divertir les personnes qui se promènent, prennent le nom de "Fabrique". Elles sont disposées à des endroits stratégiques du jardin de manière à ce qu'une fois dans l'une d'entre elles on se sente isolé et que la vue ne laisse deviner l'existence d'aucune autre. À cette sensation d'éloignement s'ajoute un avantage notable ; à savoir qu'il est donc possible de diversifier les types de fabriques sans jamais à avoir a se soucier de leurs cohérences esthétiques entre elles.

Certaines de ces fabriques sont érigées comme des ruines. On compte parmi cela le ***Temple de la philosophie*** construit dans le jardin Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville et qui est délibérément inachevé pour mettre en valeur l'esthétique de sa destruction partielle. Pour concevoir cette ruine, le marquis René de Girardin, le commanditaire, à demandé à l'artiste ruiniste le plus célèbre de son temps, Hubert Robert, de réfléchir à sa forme et d'en dessiner les plans. L'artiste exécute ainsi pour la première fois de sa carrière le saut entre un paysage imaginaire représenté dans un tableau et la construction en dur de cette même architecture.

Mais l'exemple le plus probant de la fabrique en ruine prend toute sa démesure avec la réalisation du fameux Désert de Retz. Le choix de ce terme insiste sur la solitude à laquelle on aspire lorsque l'on se trouve loin de la ville et entrecoupé de toute vie sociale. Ce retrait est une inclinaison qui marque aussi bien la fin de la pièce de théâtre de Molière ***Le Bourgeois gentilhomme*** qu' une œuvre plus tardive : celle de Joris-Karl Huysmans, ***À rebours***, paru en 1884. Dans l'un comme dans l'autre les personnages principaux écœurés par l'artificialité des rapports entre les hommes, décident de vivre loin des hommes comme

Des Esseintes[1] le fait en se retirant dans un pavillon à Fontenay-aux-Roses. Plongé dans l es valeurs d'un romantisme architectural tel que celui qui fut décrit par Goethe dans *Les affinités électives* où l'architecture d'un pavillon joue un rôle crucial, le Désert de Retz est l'expression d'un lieu de retrait où la possibilité d'envisager la création ou simplement la vie répond aux seuls choix que font les personnes qui y évoluent. C'est un lieu de libertés sociales qui peut permettre de se détacher des valeurs régies par la masse ou le pouvoir.

Initié en 1774, le Désert de Retz est achevé au cours de l'année 1785 et couvre une superficie de plus de 40 hectares. L'architecte François Racine de Monville y a conçu dix-sept fabriques allant du *Petit Autel* jusqu'à *l'Église Gothique* en passant par la *Maison Chinoise*[2]. Mais c'est au centre de ce jardin que trône la construction la plus incroyable, un fût de colonne en ruine haut de 25 mètres et de 15 mètres de diamètre.
La démesure de cette colonne est sidérante dans ses proportions et il est difficile de croire quand on lui fait face, de la ruine d'un quelconque bâtiment si on se plait à imaginer la proportion de l'édifice quelle pourrait soutenir. Cette proportion ne cache donc pas le fait qu'il s'agit d'une ruine factice, bien au contraire elle veut se livrer en tant que telle à la vue de tous. Ce jeu amuse les visiteurs à tel point que Thomas Jefferson s'exclama à sa vue : "O ! Combien géniale cette idée de ruine d'une telle colonne.[3]".

En effet les plans témoignent de la volonté délibérée de son auteur François Racine de Monville de construire cette colonne sous la forme de ruine. Le souci du détail va jusqu'à placer les fissures qui la parcourent et à dessiner la manière dont la partie haute est détruite.

En ruine à l'extérieur, il s'agit d'une construction fonctionnelle qui abrite les appartements de l'architecte qui vit à l'intérieur même de son œuvre. Ainsi un escalier en colimaçon dessert les trois niveaux de pièces circulaires, une lumière zénithale et des fissures assurent l'éclairage, une toile de Jouy décore les parois intérieures tandis que de nombreux miroirs réfléchissent le jardin que l'on peut également observer à travers des ouvertures pratiquées dans les cannelures, et enfin on trouve même une cave au sous sol.

En ce sens le fût de colonnes est un paradoxe; habituellement la ruine est un lieu inhospitalier et inhabitable dont le temps a érodé tout confort et fonctionnalité. Ici, la destruction ne nuit en rien à la possibilité d'en faire un lieu de vie, au contraire elle l'abrite.

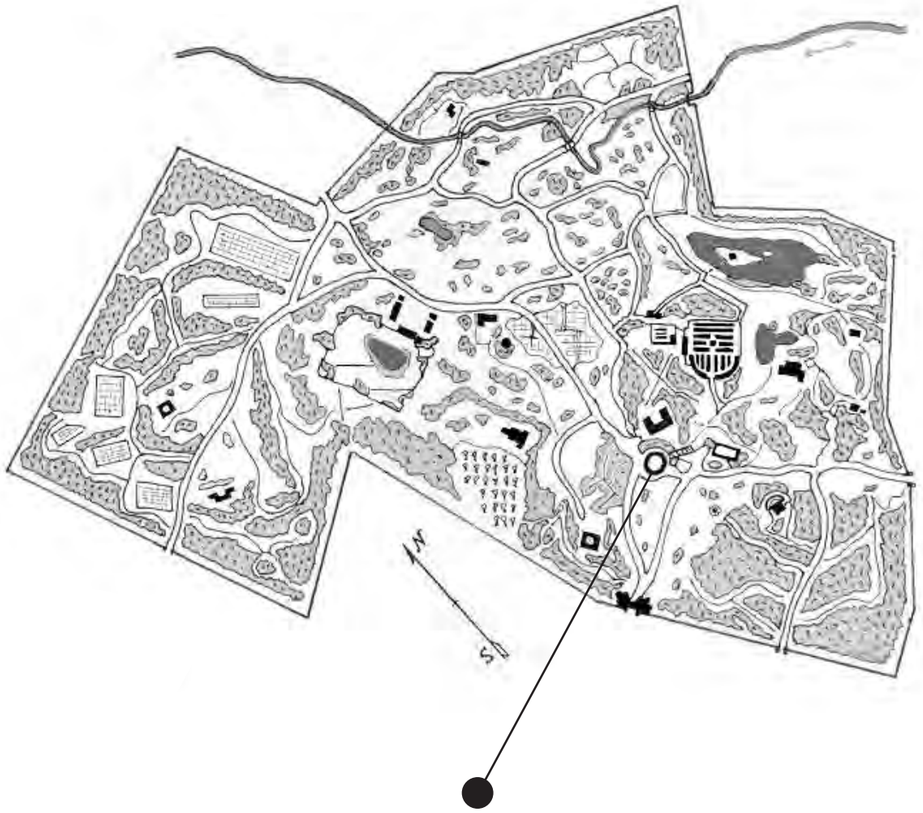
Plus subtilement encore, ce projet bouscule la définition de Diderot pour qui la "ruine" ne pouvait s'appliquer qu'aux édifices de prestige, s'opposant ainsi aux appartements qu'il qualifie de "bâtiments ruinés" car dans ce cas la ruine dépasse ces deux notions pour être à la fois "ruine" et "ruiné". Il n'existe aucun autre cas d'une fabrique habitée et en ruine au cours du 18ème siècle, cette exemple est extrême mais n'en est pas moins remarquable.

---

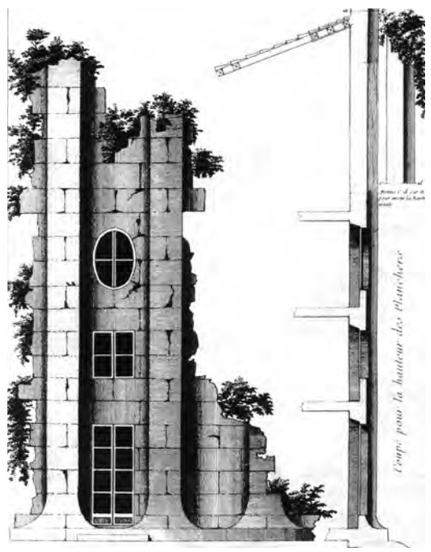
1. Personnage de, *À rebours*. Joris-Karl Huysmans, 1884.

2. Les autres étant : Le Temple au dieu Pan, Le Théâtre découvert sous un berceau de grands ormes, La Glacière pyramide, La Tente tartare, Les Serres chaudes, Les Communs, L'Ermitage, L'Obélisque, Le Tombeau, L'Orangerie,

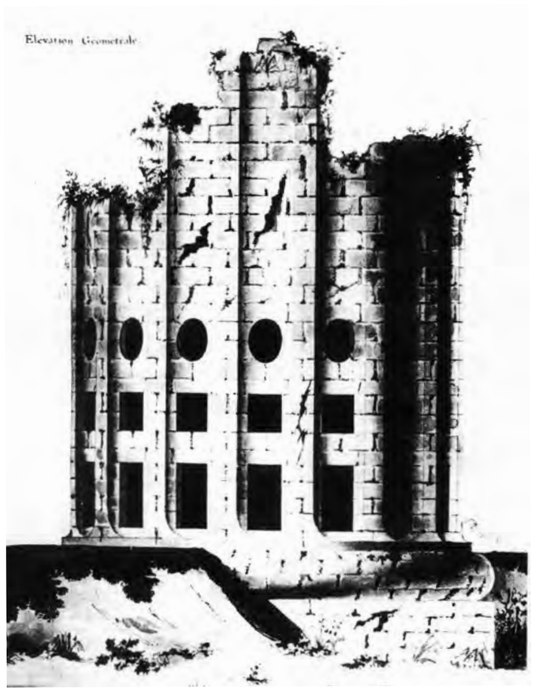
3. Cité par Julien Cendres et Chloé Radiguet, *Le désert de Retz*, Paris, Stock, 1997, p.46.



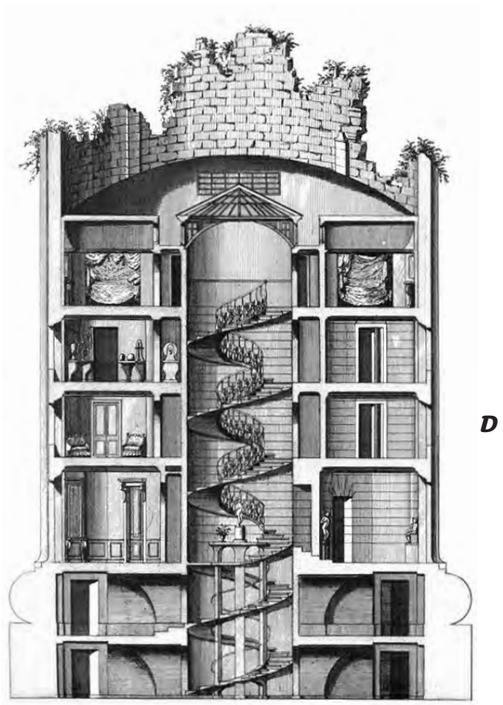
A



B



C



D

A *François Racine de Monville.*
Plan du Desert de Retz selon le tracé original de 1785.
Source : http://www.parcsafabriques.org/

B Georges Louis le Rouge.
Arrachement Géométral pour la construction (1745).
Gravure extraite de *Le désert de Retz, paysage choisi*,
Julien Cendres et Chloé Radiguet,
Éditions de l'Eclat, 2009.

C Georges Louis le Rouge.
Colonne planche VII, Élévation géométrale (1745).
Gravure extraite de *Le désert de Retz, paysage choisi*.

D Georges Louis Le Rouge.
Coupe du levant au couchant avec construciton pour les caves (1745).
Gravure extraite de *Le désert de Retz, paysage choisi*.

Conclusion de la première partie.

Temple de la philosophie.
Jardin Jean Jacques Rousseau.
Ermenonville, 2006.
©Parisette

Fût de colonne du
Desert de Retz. 2010.
© edouard hardy

Pour conclure cette première partie qui est motivée par la recherche de l'origine de la ruine comme acte de création, on peut prétendre qu'il s'agit d'une façon de repenser le monde en allant à l'encontre des attendus utopiques prônant une amélioration de la condition humaine. Cette utopie négative permet de mettre en lumière la condition précaire de l'homme et des édifices qu'il construit mais pas sans une certaine mélancolie propre au romantisme.

Si cette pratique fait sens au 18ème siècle comme le moyen d'émettre une critique sur les vanités des constructions de l'homme et de l'impossible réconciliation entre ce dernier et la nature, c'est également le moyen de construire dans la perspective d'un aboutissement où le détruit est un acte assumé. Car la ruine comme acte créatif, est aussi liée à l'acceptation de son esthétique, rendant possible la réalisation d'un projet de construction ou un lieu d'habitation. La ruine constitue donc un enjeu à la fois critique et esthétique, que ce soit en peinture comme en architecture, dans l'irréel comme dans la matérialité.

Pour comprendre que ces problématiques développées ne sont pas isolées au 18ème, on peut se demander comment cette nouvelle vision a pu servir de modèle aux artistes et architectes du 20ème siècle.

Partie 2 / La ruine au 20ème siècle.

0. Les héritiers du 18ème siècle.

Au 17ème siècle la ruine est un objet d'attention en tant que tel mais on trouve que la destruction quelle implique et que les fragments du passé qui en résultent sont trop étranges et dérangeants pour ne pas conduire l'esprit à contempler la fragilité de la condition humaine. La ruine s'impose comme l'emblème de la mort à venir.
C'est seulement au 18ème siècle en Europe et dans les jardins que la ruine fait son apparition sous forme de temples, de folies et de fabriques. L'antiquité et l'artifice se rejoignent ainsi pour la première fois.

La séduction opérée par la ruine tient à la manière que l'homme à de laisser des traces dans la nature dans un premier temps et dont cette dernière met en œuvre la notion d'entropie.

Montrer que le romantisme, associé au temps qui passe et à la ruine, n'appartient pas qu'à l'époque romantique, est la condition nécessaire à la compréhension des raisons qui servent aujourd'hui à former le cadre d'une réflexion et d'une production artistique qui cependant ne revisite pas totalement et de la même manière que ses aînés, l'entropie du passé, mais qui l'entremêle aux conséquences de la société postindustrielle.

Pour les générations d'artistes contemporains, la ruine est spontanément liée à la notion d'obsolescence, ce terme qui désigne, comme chacun sait, la programmation volontaire ou non d'une usure qui ferait disparaître entièrement ou en partie son objet. Ce concept ne peut s'entendre qu'à partir de l'émergence de l'industrialisation de la moitié du 20ème siècle et après les textes et réflexions menés par Frédérique Taylor et appliqués dans les usines[1].

La culture du jetable et de l'obsolescence ou encore du goût, a permis à la génération des années 60 de se libérer de l'emprise du principe d'intemporalité promu par la Modernité. Les designers, les architectes et évidemment les artistes se réjouissent de cette prolifération qui fait du Pop l'expression de l'abondance et le miroir de la nouvelle société : "l'esthétique pop repose sur un impact initial massif et une petite capacité d'endurance. Rien n'est donc plus pop que les produits dont la seule et unique raison est d'être consommés, qui doivent même à tout prix être consommés ; que ce soit physiquement, comme les crèmes glacées, ou symboliquement, comme la presse quotidienne, qui, par définition ne dure que vingt-quatre heures". Une fois passée cette exaltation, les critiques de la société d'abondance s'imposent. C'est dans cette veine que la ruine et ses représentations prennent une nouvelle signification.

1. Frederick Winslow Taylor est l'inventeur du management scientifique du travail dans les usines du pays qu'il décrit dans *Principles of Scientific Management (Principes de l'organisation scientifique du travail)* / F. W. Taylor, *Principles of Scientific Management*, New York, Harper Bros, 1911.

1. Un processus d'entropie.

De manière générale la critique menée contre l'obsolescence s'adresse aux produits industriels, et la main mise de l'industrie sur le rapport que les usagers ont avec leurs objets du quotidien. Le déplacement que propose Cyprien Gaillard tient justement à mettre en scène l'obsolescence programmée non pas des produits, mais des architectures qui se traduisent par leurs ruines. Gaillard représente l'architecture contemporaine comme si il s'agissait d'une ruine moderne envahie par la nature. C'est ce qu'on observe avec la série de gravures intitulée ***Belief in the Age of Disbelief*** (2005), dans laquelle il insère des éléments de l'architecture moderne dans des gravures flamandes du 17ème siècle. Les visions de paysages naturalistes se transforment ainsi, pour autant qu'on veuille y croire, en terrain à construire.

Les déplacements temporels, le rapport à la destruction et à la disparition soulèvent la question de la validité de la restauration architecturale. Tout cela illustre pour Cyprien Gaillard la condition d'existence de sa génération, celle d'une jeunesse qui se débat avec l'angoisse du futur. Pour y répondre, il se définit comme un artiste qui intervient au moment ou les archéologues ont quitté le terrain :"My work starts where and when the archaeologists left off[1]". Et pour se faire, il parcourt le monde à la recherche des vestiges que sont devenues prématurément les architectures du 20ème siècle. De ce travail découle "un constat sur l'urbanisme, le vandalisme et ainsi la désintégration des utopies modernistes[2]" qu'il célèbre en assemblant des Polaroïds sous vitrine dans ***Geographical Analogies*** (2006). Son projet consiste à réunir en un même lieu, sous le nom de ***parc à ruine***, toutes ces architectures ce qui n'est pas sans rappeler les premiers caprices de Hubert Robert quand il vivait à Rome.

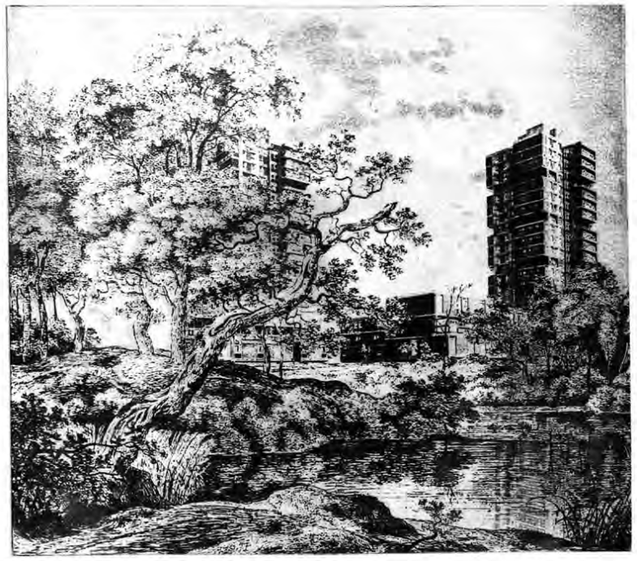
Mais à l'inverse de ce dernier, Cyprien Gaillard n'invente pas de nouvelles architectures en ruine. Il en fait une terminologie où le principe d'obsolescence nourrit sa critique, puisqu'il insiste sur la rapidité avec laquelle l'architecture contemporaine serait désormais comme en attente d'advenir à sa condition de ruine. Il en est ainsi par exemple de la série ***UFO houses*** de Sanzhi en Thailande, qu'il photographie quelques jours avant leur démolition en novembre 2008. Ces unités d'habitations construisent en 1978 et interrompues en 1980, ont, pendant 30 ans, été des ruines sans jamais servir le but de leurs constructions.

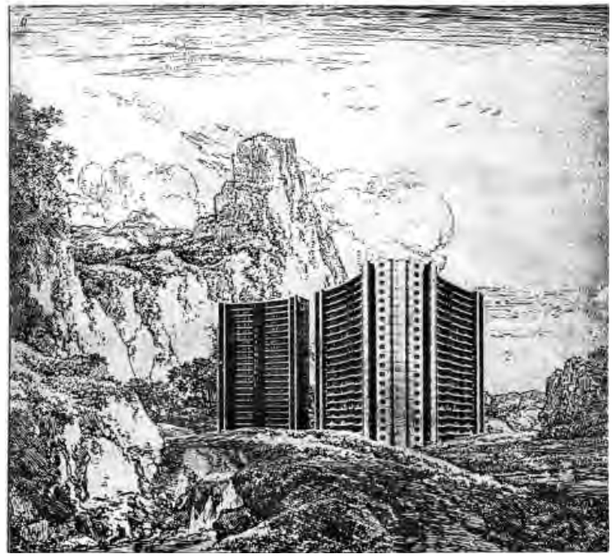
Ce type d'exemple montre comment l'architecture devient l'égal d'un produit de consommation soumis à une durée de vie courte, qui met à jour la cadence des constructions à partir de la seconde moitié du 20ème siècle qui se sont accélérées et dont la ruine a tout naturellement suivi le rythme.

1. Gaillard Cyprien, *Dust Lines*, Mono Kultur #24, Berlin 2010, p.1.

2. Extrait de la présentation de l'artiste, disponible en ligne sur http://bugadacargnel.com, galerie qui représente l'artiste.

A





B

C

D

A Cyprien Gaillard.
Banja Luca - Belief in the Age of Disbelief (2005).
Gravure 36 X 47 cm.
© bugadacargnel.

B Cyprien Gaillard
L'arbre incliné / étape VI - Belief in the Age of Disbelief (2005).
Gravure 36 X 47 cm.
© bugadacargnel.

C Cyprien Gaillard.
Geographical Analogies (2006).
9 polaroïds.
© bugadacargnel.

D Cyprien Gaillard.
UFO Houses (2008).
Photographie.
© Mono Kultur #24, 2010, p.24 ; p.32.

En associant l'architecture à la situation dans laquelle se trouve la jeunesse des sociétés occidentales, Cyprien Gaillard reprend les codes du "futur à reculons" et de "l'entropie" telle que l'a échafaudé Robert Smithson dans son œuvre. Plus précisément dans une interview donnée par Smithson à Alison Sky, ***Entropy Made Visible***[1] (1973), l'artiste s'arrête sur la dimension critique qu'il attribue à l'entropie en la définissant comme un effet qui contredit la notion habituelle d'une vision du monde mécaniste qui voudrait une production infinie. Elle s'exprime par exemple par la crise énergétique dans son ensemble étant donné que la terre est un système fermé ne disposant que d'un certain montant de ressources. Pour rendre plus compréhensible sa vision il compare l'entropie à l'histoire de Humpty Dumpty[2], un homme-œuf, qui une fois tombé de son mur a pour toujours sa coquille brisée.

Au delà de la description du système clos, Smithson remarque que nous avons tendance a toujours considérer le monde dans le principe de restauration au lieu de préserver l'environnement ou de conserver les énergies face aux déchets. Face à la dégradation irréversible qui se solde par un gâchis Smithson invite à célébrer le "matiérisme" du déchet.

C'est dans cette optique qu'il convient de comprendre la manière dont Gaillard utilise les ruines, à l'exemple des "ruines à l'envers[3]", en anglais "ruins in reverse", terme qu'en 1967 Smithson invente pour défendre l'idée que des édifices ne tombent pas en ruine longtemps après avoir été construits, mais s'élèvent à la hauteur d'une ruine avant même d'être achevés ou habités. Ainsi la ruine est bien plus qu'un modèle romantique convenue, elle est l'expression des contradictions qui agitent le monde moderne.

1. Robert Smithson, *Entropy made visible*, 1973
disponible en ligne sur http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm

2. Humpty Dumpty est le personnage d'une comptine de Lewis Carroll le plus souvent représenté comme un oeuf
"Like Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall, all the king's horses and all the king's men couldn't put Humpty Dumpty back together again".

3. Robert Smithon, *Une visite aux monuments de Passaic*, New Jersey, Catalogue de l'exposition Robert Smithon, le paysage entropique, Musées de Marseille, 1994, p180 à 183. «That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the romantic ruin because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built"

2. Une fiction critique.

Le mouvement de l'architecture radicale[1] et contemporain de l'œuvre de Smithson naît à l'aube des années 1970 pour contredire le projet précédent, moderne, qu'il entend démanteler et pousser dans ses contradictions. Pour ce faire les radicaux italien et à leur tête Ettore Sottsass et les membres du groupe Superstudio adoptent des formes critiques ou dystopie ou utopie anormale pour décrire la production, utopique selon eux, d'un progrès technologique qui se veut émancipatoire et bénéfique. À ce titre, nul autre projet que les ***Twelve Contemporary Tales for Christmas*** de Piero Frassinelli du groupe Superstudio, n'épouse aussi parfaitement cette forme de contestation.

Les prophéties des Douze Cités idéales, au sous-titre évocateur "Voici les visions des douze villes idéales, l'aboutissement suprême de 20000 années de sang, de sueur et de larmes de l'humanité[2]", sont publiées pour la première fois dans les pages de la revue ***Architectural Design*** en décembre 1971, suivie d'une deuxième publication en janvier 1972 dans *Casabella*.

L'utilisation de la ruine comme donnée lors d'un processus d'édification et répondant à l'esthétique de la nécrose se retrouve évoquée dans la 7ème ville qui porte le nom de ***ville ruban à construction continue*** dont la forme horizontale, semblable aux chaînes de montages des usines, est explicite.

La Grande Usine large de 6 kilomètres et de 100 mètres de haut produit toutes les heures 40 centimètres de bâtiment et de rue qu'occupent huit millions d'habitants.
Ces derniers, dont l'aspiration suprême consiste à déménager le plus fréquemment pour pouvoir jouir des derniers équipements électroménagers, y trouvent une intense source de joie. En quête de confort, de changement et de nouveauté, les habitants rivalisent sans cesse pour s'installer dans les habitations les plus récentes, celles qui sont situées tout près de la Grande Usine. La raison étant que les bâtiments produits ont une durée de vie de 4 ans, après quoi ils se retrouvent à l'état de ruine pour enfin disparaître, ce qui constitue une autre raison pour laquelle les citoyens se doivent de déménager le plus souvent possible : éviter d'habiter une ruine.

On peut voir dans cet intérêt avec la proximité du lieu de production et le confort maximal que cela produit une forme de critique par la démonstration de l'attitude que l'homme doit avoir face à la société de consommation et l'acceptation de l'obsolescence des produits qu'elle engendre en l'occurrence, ici, des architectures d'habitation. Dans une approche ironique, cette ville exprime la continuité de la pensée de Robert Smithson qui voyait à

1. En Italie UFO, groupe fondé à Florence en 1965 avec Lapo Binazzi, Carlo Bachi, Patrizia Cammeno, Riccardo Foresi, Titti Maschietto et Sandro Gioli, de Zzigurat, Archizoom avec Andrea Branzi, Paolo Deganello, Massimo Morozzi et Gilberto Corretti, Superstudio avec Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Alessandro et Roberto Magris, et Ugo La Pietra ou encore Grupo Sturm fondé au début des années 1970 à Turin par Guido Ceretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Riccardo Rosso et Maurizio Vagliazzo

2. Sous-titre connue dans sa version anglaise *Premonitions of the Mystical Rebirth of Urbanism*
ou en italien *Premonizioni della parusia urbanistica*.

la même époque des bâtiments érigés comme des ruines ce qui était une autre forme de critique de la mécanisation du monde.

La forme critique que prend la ville de Superstudio est accentuée par l'explication que seuls les marginaux osent encore errer parmi les ruines. Ne pas consommer de l'habitation neuve est un acte d'isolement social et la marque d'un manque d'éducation étant donné l'enseignement fait aux habitants dès leur plus jeune âge, selon lequel il faut changer le plus souvent possible de demeure.

Au 18ème siècle dans les jardins où étaient construites fabriques et ruines, l'isolement social était recherché, afin de permettre de développer l'imaginaire et la créativité. Mais dans la ville de Superstudio, on considère qu'il est de l'ordre de la folie de choisir de vivre dans ces ruines. En comparant ces deux exemples, on note une différence sur le statut de l'homme face à la ruine qui est liée au type d'espace où elle se trouve. La ruine dans une ville est dépréciable alors que dans un jardin, elle l'est appréciable.

Mais l'image de la ruine est également présente dans un autre projet utopique mené cette fois par Ettore Sottsass, membre de Memphis, intitulé ***The Planet as Festival***[1].

La planète qu'il décrit par les dessins de Tiger Tateishi, un dessinateur de manga surréaliste, est une utopie où l'humanité toute entière est libre et où les marchandises sont abondamment produites et distribuées. On y trouve un diffuseur d'encens et de gaz hilarant qui fournit également des drogues telles que le LSD la Marijuana et l'Opium, des radeaux pour écouter de la musique de chambre, ou encore un stade pour regarder les étoiles.

Néanmoins un dessin montre que cette plénitude n'est pas totale.
Il s'agit de ***Design of a Roof to discuss Under,*** qui est la représentation en ruine d'une architecture connue sous le nom de ***Walking city*** (1964), initialement réalisée par Ron Herron membre du mouvement Archigram. À l'origine, tel que l'a pensé Herron, Walking city est le symbole d'une capitale mondiale qui se déplacerait autour de la planète pouvant ainsi se détacher de la planification de l'habitat et de l'usine, contrôlés par l'état et l'industrie, ce qui en fait une sorte d'alternative utopique au monde et à comment il est régi.

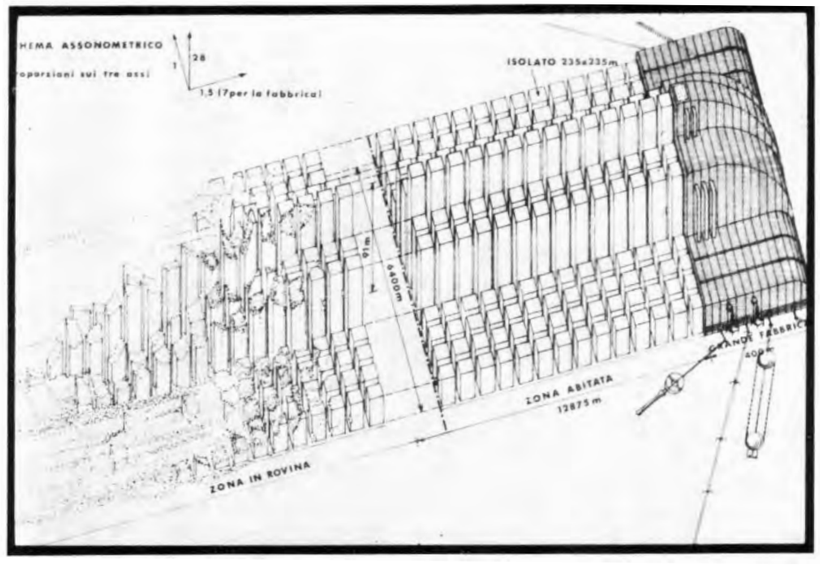
Le texte qui accompagne ce dessin dans le magazine Casabella explique que la décentralisation des circuits de distribution de bien de consommation a pulvérisé les villes. Elles les a illuminé de la surface de la terre, elles ont été mangées par la jungle et les arbres fromagers du désert.

1. Publiée dans le n°365 de la revue *Casabella*, 1972, p.42-47.
Titre français : *La planète comme fête*, en italien : *Il pianeta come festival*.

Ainsi, ce qui semble être une utopie est avant tout une conséquence du système, car le fait que cette planète présente la structure architecturale d'Archigram en ruine, est significatif d'une utopie qui balaie tous types de systèmes pour présenter un modèle unique dans le but de mettre fin "aux imaginaires naïfs du progrès technologique allant même jusqu'à "ruiner ces idées" au sens propre du terme[1]".

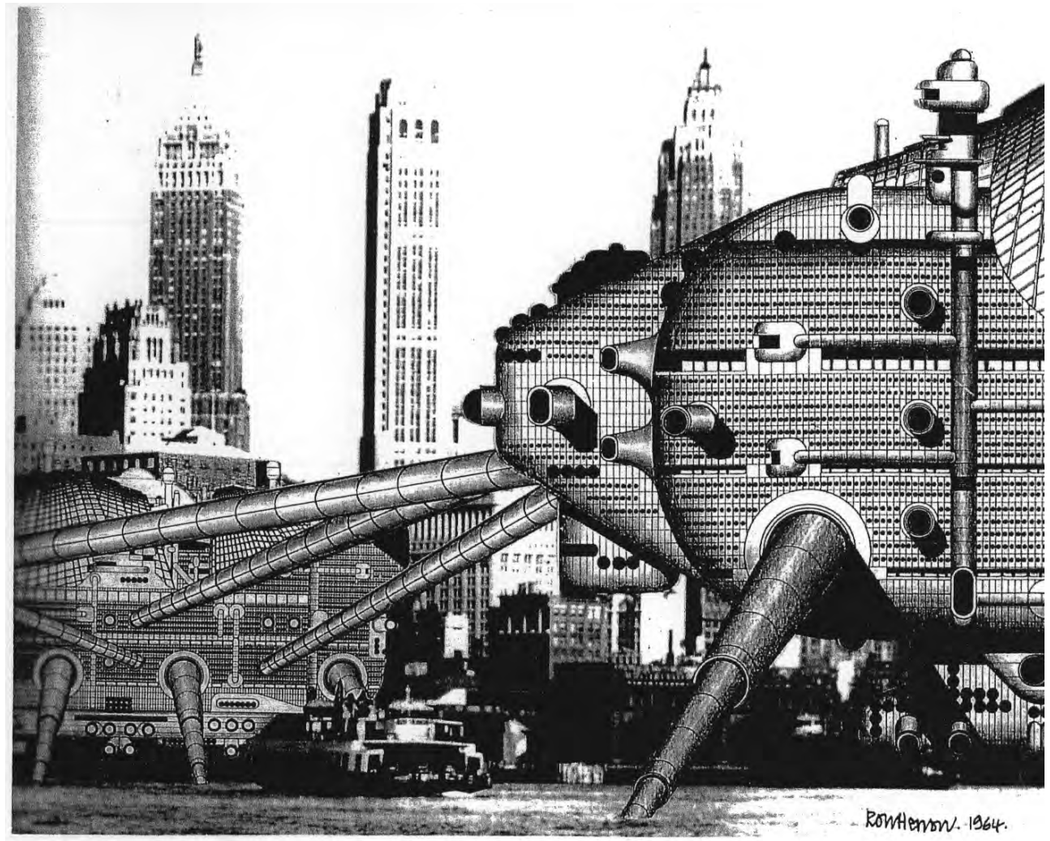
Ainsi cette planète aux prétentions utopiques est bien dystopique, puisqu'elle défait la possibilité de cohabiter avec une autre utopie en la détruisant et changeant son nom pour empêcher tout souvenir ou référence. La ruine devient ici le seul témoin des points négatifs d'un système. On peut la voir comme un indice puisqu'elles se perd dans les autres dessins qui expriment la beauté et la perfection de la planète.

Dans les années 70 la critica émise par les radicaux à travers la ruine, qu'elle soit précise ou subtile, permet de désacraliser un système par la métaphore de villes ou planètes aux prétentions utopiques.



A

1. Phrase empruntée, à Jean-Pierre Chupin, dans *Proactive, rétrospective, rétroactive : de l'anticipation critique en architecture*, Revue ETC, Numéro 87, 2009, p. 25-29.



B

C

A Gian Piero Frassinelli, Superstudio.
Septième ville, la ville ruban à production continue (1971).
Dessin.
Architectural Design#12 p.740.

B Archigram, Ron Herron.
Waling City (1964).
Dessin et photomontage.
http://www.archigram.net

C Ettore Sottsass.
Planete as Festival (1972).
Dessin de Tiger Tateishi.
Casabella n°365, 1972 p.42.

3. Architecture en "Dé-construction".

En 1977, le théoricien Charles Jencks exprime les valeurs postmodernistes dans un ouvrage intitulé The Language of Postmodern Architecture qui s'inscrit dans le sillage de l'essai de Robert Venturi ***Complexity and contradiction in architecture***. Une des idées véhiculée par ce mouvement est la nécessité de produire une architecture narrative en opposition à l'architecture moderniste. On peut également parler de fiction architecturale, en se reportant aux réalisations plus tardives de John Hejduk architecte américain qui définit les outils, les acteurs, et les scénarios de ses constructions.

C'est de ces influences que répond le groupe d'architecte SITE par la voix de James Wines dans le recueil ***Dé-architecture***[1] qui prône les concepts de Dé-architecture.
Mais également dans une interview donnée à Herbert Muschamp intitulée ***interview with SITE.***

Créée en 1970 à New York par Alison Sky, Emilio Sousa, Michelle Stone et James Wines, SITE est une organisation pluridisciplinaire qui se consacre à l'étude de l'architecture, de l'art et de l'environnement. SITE veut considérer ces différentes pratiques communément pour palier au constat d'un art et d'un design qui viennent bien souvent habiller les architectures une fois qu'elles sont terminées, et cela par l'ornement ou l'objet.

Le temps que Wines passe à Rome comme Sculpteur dans les années 1960, le familiarise avec les concepts techniques de "non finito", une esthétique de l'inachevé pratiquée par Michel-Ange en sculpture et en architecture qui considère l'impossibilité d'atteindre la perfection. Cette technique fut utilisée pour diverses sculptures d'esclaves réalisées par Michel-Ange, dont ***Esclave mourant*** qui fut acquis par le Louvre en 1794.
Pour l'anecdote, cette sculpture a été utilisée dans une étude préparatoire de ***Vue imaginaire de la grande galerie en ruine*** d' Hubert Robert comme la seule statue ayant résisté à la destruction du lieu.

De retour aux États-Unis James Wines fonde SITE s'illustre par la réalisation de plusieurs magasins pour le groupe BEST[2] où ils appliquent leur principe de Dé-construction.
Bien que le processus qu'ils mettent en place lors d'une construction est de l'ordre de l'inachevé, l'esthétique produite permet d'imaginer que le bâtiment a subit une destruction.

Un détail vient même confirmer la destruction. Il s'agit d'une chute de brique figée qui se situe au milieu de la devanture du BEST de Houston et nommée ***L'indeterminate Facade Showroom***. Cet élément représente les restes de ce qui manque pour que la façade soit complète ce qui montre qu'il ne s'agit pas d'un non-finito mais bien d'une ruine.

1. James Wines, *Dé-architecture*, Rizzoli International Publications: New York, USA - 1987.

2. À Houston : *L'indeterminate Facade Showroom*, à Sacramento : le *North Project*, à Miami : le *Cutler Ridge Showroom et à Milwaukee : le Best Inside/Outside Building*.

À d'autres endroits, les façades sont éventrées, ce qui laisse apercevoir l'intérieur du magasin. On y voit des rayonnages remplis de produits divers qui sont tous peints uniformément en blanc. Il s'agit en fait d'un espace entre l'extérieur et l'intérieur du magasin.
On a l'illusion de pouvoir renter dans le lieu sans avoir à passer par l'entrée principale. Mais cette entrée unique subit également une Dé-construction, notamment en ce qui concerne le ***Cutler Ridge Showroom*** de Miami. La porte d'entrée se trouve en plein parking, à quelques mètres de son encadrement, lui même à quelques mètres de la vraie porte qui permet de pénétrer dans le magasin.

Les systèmes d'usages conventionnels du magasin sont complètement bouleversés. Les murs et les portes ne sont plus une barrière entre le consommateur et les produits, du moins visuellement. La ruine n'est plus la métaphore des conséquences du système de consommation, elle devient le lieu, le temple de la consommation. On peut donc se demander s'il s'agit d'une d'autodérision acceptée par la marque BEST, car il est difficile de penser que le bâtiment répond à l'image de son activité.

En comparaison aux fabriques du 18ème, siècle on assiste ici à une perte de l'aura que pouvait avoir la ruine dans sa dimension intimiste en devenant joyeuse, presque ludique et plus du tout mélancolique. Ces magasins viennent contredire le discourt critique qui accompagnait jusqu'ici l'esthétique du détruit. On comprend mieux pourquoi Michel Makarius dans son livre Ruines, représentations dans l'art de la renaissance à nos jours[1], parle d'une perte de la dimension utopique de la Dé-Architecture.

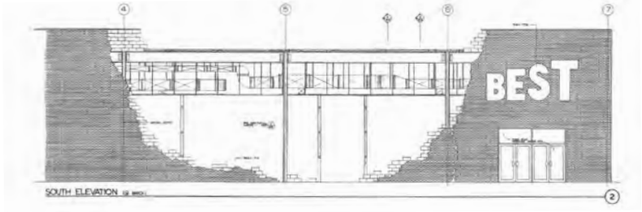
Néanmoins on peut voir dans ce projet une réalisation de la pensée de Diderot qui a servit de point de départ à ce mémoire :

"Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt".

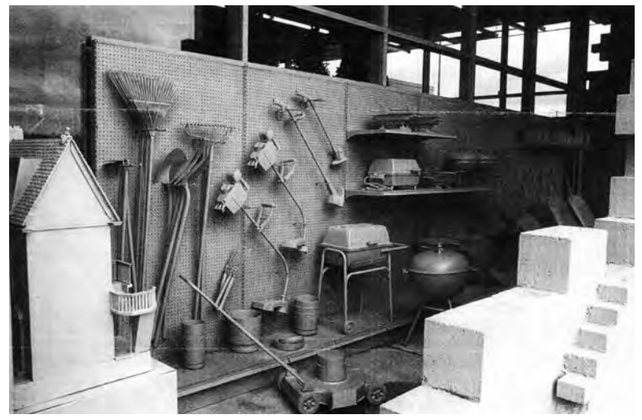
1. " Mais en passant à la réalisation, le geste critique du projet se fige et devient un simple procédé stylistique (…) L'esprit utopique de la notion de "dé-architecture" théorisé par SITE se révèle mieux dans les projets et les dessins."
Michel Makarius, *Ruines, représentations dans l'art de la renaissance à nos jours*,
Flammarion, Champs arts, Paris, 2011, p.221.

A

B



C



C

D

A B BEST by SITE.
Best indeterminate facade showroom (1975).
Houston, Texas.
SITE by, p98-99.

C BEST by SITE.
Best inside/outside building (1984).
Milwaukee Wisconsin
SITE by, p150-151.

D BEST by SITE.
Cutler Ridge Showroom (1979).
Miami Floride.
Dé-architecture, p148.

Conclusion.

Construire de la ruine, en art comme en architecture, est un acte qui se traduit de différentes manières. Dans tous les cas, trois données sont récurrentes : l'architecture, l'homme et son environnement qui dans leurs articulations mettent en perspective un système, une société, et ses fonctionnements. Bien que la ruine véhicule en premier lieu des sentiments que l'on peut considérer comme négatifs, ce sujet, dans sa réinterprétation, permet de se détacher de certains entendus jusqu'à en faire une valeur positive et constructive. Mais ce paradoxe est construit sur une sensibilité à la ruine, qui est de l'ordre du romantisme.

Le 18ème siècle a montré de quelle manière la ruine est devenue le sujet central d'une expression créative et d'une pensée philosophique, notamment par le détachement à la nostalgie et la mémoire, remplacées par la fiction et l'imaginaire. La figuration de la ruine dans le futur a permis d'en faire un fantasme, une rêverie, comme le montrent les tableaux de Hubert Robert, et c'est dans les jardins, à l'écart du monde, que la ruine a été matérialisée, comme pour ne pas interférer avec la réalité. Ces subtilités sont les tenants de la ruine comme sujet mais surtout de sa reconnaissance comme acte créatif. Au 20ème siècle, la ruine s'est d'avantage démocratisée jusqu'à être construite dans des zones urbaines, habillant des lieux de consommations, d'activités, comme le montrent les architectures de SITE pour la chaine de magasin BEST. Dans d'autres circonstances, la ruine reste l'indice de l'imperfection du monde, que ce soit par les dystopies des radicaux italiens ou dans le paysage réel que constate Cyprien Gaillard. Si l'irréel est la métaphore du réel, comme l'entend Jurgis Baltrusaitis dans ***Les perspectives dépravées***[1], la ruine est donc la critique de notre monde et de son fonctionnement, des sociétés et de leurs niveaux de consommation.

La rédaction de ce mémoire a permis de comprendre les enjeux et les divers mécanismes à mettre en œuvre pour ne pas faire de la ruine un simple effet stylistique. En introduction, était évoquée la possibilité pour un designer graphique de s'inspirer de la manière dont les artistes et architectes ont su faire de la ruine le sujet central de leurs productions.
Il est donc suggéré au graphiste de penser à une narration ou une fiction avant une forme ou une image, cela dans l'optique d'engager un propos où "la ruine se dresse comme un objet de symbolique, référentiel d'une civilisation[2]" mais pourquoi pas également d'une société ou d'une génération. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, la ruine peut être envisager comme un terrain d'expression graphique, dans l'optique ou c'est bien l'architecture qui est le média de la ruine et pas les outils du graphiste.

À partir de là s'exprime l'imagination et le propos du graphiste.

---

1. "Le paysage fantastique suit le paysage réel comme son ombre. Il se développe dans le même sens et en fonction des mêmes facteurs, à plusieurs siècles de distance, dans des domaines différents."
Jurgis Baltrusaitis, Les perspectives dépravées, Flammarion, champs arts, Paris, 1995, p.268.

2. Nora Phillippe, *La ruine ce qui tombe ce qui reste*. disponible sur http://filiation.ens-lsh.fr/ruine/default.htm.
"La ruine se dresse comme l'objet symbolique, référentiel d'une civilisation d'autant plus que, l'architecture fut long-temps comme le livre de l'humanité, la pierre disant le sens comme plus tard ce seront les livres imprimés qui diffuseront la parole et la pensée."

Annexe.

Questions à Pierre Vanni (rendues possibles par le réseau social Facebook).

Mathias Zieba : Dans les titres de tes chapitres est mentionné le terme "Nouvelles Ruines". Quelle en serait la définition, les valeurs, le concept ?

Pierre Vanni : ***Nouvelles Ruines*** est le titre de la série qui regroupe les 3 chapitres sortis à ce jour. ***Nouvelles Ruines*** est alors le nom d'une édition de recherche (pas exclusivement graphique) qui s'intéresse au rapports qu'entretiennent aujourd'hui la carte et son territoire à travers le prisme de la ruines.

MZ : La ruine est en premier lieu un type d'architecture qui présente une esthétique du détruit. Comment s'est fait le glissement entre cette esthétique architecturale et ton graphisme ?

PV : Il ne s'agit pas de transférer une esthétique architecturale (en l'occurrence celle de la ruine) vers "mon graphisme". Il s'agit de se pencher sur les moyens technologique, politique (etc.) de représentation de la ruine sur la carte Google (Maps, Earth, etc…) et d'en dégager des symptôme, c'est-à-dire la trace qui va nous raconter la ruine au delà de ce qu'elle peut d'emblée nous dire. Le graphisme de ces éditions rapportent ces observations, et bien sûr les incarnent dans des formes, des principes de lecture, des systèmes typographique qui nous les présentent… et plus précisément nous les raconte.

MZ : Tu utilises la narration, la fiction. Pourquoi avoir choisis ce système en particulier ?

PV : Pour communiquer à mes lecteurs l'étrangeté que je perçoit dans ces "nouvelles ruines", j'ai du trouver une attitude qui soit pertinente… j'ai choisit de réaliser un travail de légende, avec toute l'ambiguité que concentre ce terme (la légende iconographique, c-a-d la notice, mais aussi le conte, la fiction, celle par exemple d'un roi Arthur etc.). Bref pour énoncer une réalité il me semble qu'il faille parfois avoir recours à la fiction : elle met à distance autant qu'elle implique son lecteur.

Pierre Vanni.
Illustration de couverture de l'édition Nouvelles Ruines Chapitre 1 - «chiasme».

Bibliographie.

BALTUSAITIS Jurgis.
Les perspectives dépravées, Tome 1 Aberrations.
Flammarion, Champs arts, Paris, 1995.

CENDRES Julien & RADIGUET Chloé.
Le désert de Retz, paysage choisi.
Stock, Paris, 1997.

CORBOZ André.
Peinture militante et architecture révolutionnaire, à propos du thème du tunnel chez Hubert Robert.
Birhauser Verlag Basel, 1978.

DE CAYEUX Jean.
Hubert Robert.
Fayard,Librairie Arthème, Paris 1989.

DIDEROT Denis.
Ruines et paysages. Salon de 1767.
Hermann, collection Savoir : Lettres,
Paris, 1995.

DIDEROT Denis
& d'ALEMBERT Jean le Rond.
Encyclopédie 1765.

FRANKLIN Alfred.
Les ruines de Paris en 4908.
L'Arbre vengeur, collection : L'Alambic,
Paris, 2008.

GAILLARD Cyprien,
Dust Lines.
Mono Kultur #24, Berlin 2010

GISSEN David.
Subature. Architecture's other environnements.
Princeton Architectural Press, New-York, 2009.

LACROIX, Sophie.
Ce que disent les ruines.
La fonction critique des ruines.
L'Harmattan, collection Ouverture
philosophique, Paris, 2007.

MAKARIUS Michel
Ruines, représentations dans l'art de la renaissance à nos jours.
Flammarion, Champs arts, Paris, 2011.

MÉJANÈS Jean François,
Hubert Robert.
5 continents éditions ; Musée du Louvre,
Paris, 2006

MOLIÈRE.
Le Bourgeois Gentilhomme.
Librio, Paris, 2007.

MORTIER Roland.
La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la renaissance à Victor Hugo.
Librairie Droz, Genève, 1974.

RESTANY Pierre & ZEVI Bruno.
SITE, l'architecture comme art.
Academy Éditions,
Paris, 1981.

SAHUT Marie Catherine.
Le Louvre d'Hubert Robert.
Édition de la réunion des musées nationaux,
Paris, 1979

VANNI Pierre.
Nouvelles Ruines chapitre 1 «chiasme».
Delko, Rennes, 2010.

VANNI Pierre.
Nouvelles Ruines chapitre 2
«Mapping et autre légende...».
Espace Croix-Baragnon, Toulouse, 2011.

VOLNEY Constantin-François.
Ruines ou méditation
sur les révolutions des Empires.
Bossange Frères Librairie, Paris, 1822.

WINES James.
Dé-architecture.
Rizzoli International Publications
New York, USA - 1987.

WINES James & MUSCHAMP Herbert.
SITE by
Rizzoli International Publications,
New-York, 1989.

WOODWARD, Christopher.
In Ruins, A Journey Through History, Art, and Literature.
New édition,Vintage Books, Londres, 2001.

Webographie.

http://www.robertsmithson.com/
http://socks-studio.com/
http://www.archigram.net/