

# art press

DÉCEMBRE 2023 BILINGUAL ENGLISH/FRENCH

JÉRÔME ZONDER INTERVIEW PAR C. FRANCE  
JAMES LEE BYARS ÉDITH DEKYNDT  
VICTOR BURGIN PAR ALEXANDER STREITBERG  
FORMES DE LA RUINE AU MUSÉE DE L'ART MODERNE  
ALAIN SCHNAPP BRUCE BÉGOUT PAUL ARDENNE  
NICOLAS DE STAËL ALBERT BARONIA  
JON FOSSE PRIX NOBEL INTERVIEW  
ERNEST HELLO MARCEL COHEN

# 516

DOM 9,70€ - PORT. CONT. 9,70€  
BEL 9,30€ - CA 14,90 SCA

M 08242 - 516 - F: 7,50 € - RD



Mensuel bilingue paraissant le 25 de chaque mois  
Is published monthly

8, rue François-Villon, 75015 Paris  
Tél (33) 1 53 68 65 65 (de 9h30 à 13h)  
www.artpress.com

\* e-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

**Comité de direction :** Catherine Francblin, Guy Georges  
Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul  
Catherine Millet, Myriam Salomon

**SARL artpress :** Siège social 1, rue Robert Bichet  
59440 Avesnes-sur-Helpe

**Gérant-directeur de la publication :** J.-P. de Kerraoul\*

**Directrice de la rédaction :** Catherine Millet\*

**Rédacteur en chef adjoint :** Étienne Hatt\*

**Conseiller :** Myriam Salomon\*

**Coordinatrice éditoriale et digital manager :**

Aurélië Cavanna\*

**Assistante de direction :** Mariia Rybalchenko\*

**Système graphique :** Roger Tallon (†2011)

**Maquette / système graphique :**

Magdalena Recordon, Frédéric Rey

**Traduction :** Juliet Powys, Laurent Perez

**Collaborations :** C. Catsaros, C. Le Gac (architecture)

J. Henric, Ph. Forest (littérature), J. Aumont

F. Lauterjung, J.-J. Manzanera, D. Paini (cinéma)

A. Bureau, D. Moulon (nouvelles techs), J. Bécourt

J. Caux, M. Donnadiëu, L. Goumarre, C. Kihm

F. Machere, L. Perez

**Correspondances :** Bordeaux : D. Arnaudet

Marseille : R. Mathieu, Rennes : J.-M. Huitorel

Barcelone : A. Le Génissel, Berlin : T. de Ruyter

Bruxelles : B. Marcelis, Hong Kong : C. Ha Thuc

New York : E. Heartney, F. Joseph-Lowery, R. Storr

**Publicité / Advertising :**

Katia Mesbah / publicite@artpress.fr

(33) 1 53 68 65 82

**Agenda :** Christel Brunet\*

**Diffusion / Partenariats :**

Fanni Boldog\* (33) 1 53 68 65 78

**Abonnements / Subscriptions orders :**

(33) 3 27 61 30 82 (Alice Langella)

serviceabonnements@artpress.fr

France métropolitaine 73€ / Autres pays 89€

**Impression :** Rotimpress (Espagne)

Origine papier : Couché demi-mat 90gr UPM star Silk

pâte mécanique : Finlande

Contact distribution : Cauris Media (01 40 47 65 91)

Dépôt légal du 4<sup>e</sup> trimestre 2023

CPPAP 0424K84708

ISSN 0245-5676 (imprimé) - ISSN 2777-2306 (en ligne)

RCS Valenciennes 318 025 715

Couv. : Jon Fosse. (© Tom A. Kolstad)

© ADAGP, Paris, 2023, pour les œuvres de ses membres

## ÉDITO

- 5 **Une angoisse métaphysique effrénée**  
Unbridled Metaphysical Anguish  
Catherine Millet

## INTRODUCING

- 6 **Dora Jeridi**  
Anna-Livia Marchaison

## CHRONIQUES / COLUMNS

- 11 **L'art dans son contexte. À propos de Nicolas de Staël** Art in Context: on the Subject of Nicolas de Staël  
Catherine Millet
- 15 **Édith Dekyndt, phénoménologie de la perception** Phenomenology of Perception  
Anne Bertrand
- 19 **Devoir de réponse** Demanding a Response  
Fabrice Lauterjung

## L'ART EN POCLETTE / RECORD SLEEVE ART

- 22 **Albert Ayler et Michael Snow**  
Philippe Ducat

## ACTUALITÉS / SPOTLIGHTS

- 24 **Galerie Baronian, 50 ans** 50 Years  
Bernard Marcelis
- 28 **Bertrand Lavier, Inclusions**  
Catherine Millet

## DOSSIERS

- 30 **GRANDE INTERVIEW**  
**Jérôme Zonder. Joyeuse apocalypse: un cycle sans fin** An Unending Cycle  
Interview par Catherine Francblin

- 38 **TOUTES LES RUINES**  
ALL THE RUINS
- 40 **Entre mémoire et oubli**  
Between Memory and Oblivion  
Interview d'Alain Schnapp par Paul Ardenne
- 43 **La perte du monde**  
The Loss of the World  
Interview de Bruce Bégout par Paul Ardenne
- 46 **La ruine comme objet de culture mutant** The Ruin as a Mutant  
Object of Culture  
Paul Ardenne

- 52 **Victor Burgin et les lieux de l'inconscient** Victor Burgin and the Places of the Unconscious  
Alexander Streitberger
- 58 **James Lee Byars, magicien des ors et des jours** Magician of Gold and Days  
Annabelle Gugno
- 63 **Pati Hill, savoir jouer de tout** Knowing How to Make Use of Everything  
Interview de Baptiste Pinteaux par Julien Bécourt

## 69 EXPOSITIONS / REVIEWS

**Ed Ruscha** Panorama 25 **Marc Ronet**  
Julio Le Parc **Moussa Sarr**  
**Aurore Maisondieu** Je est un autre?  
Mamma Andersson **Loris Gréaud**  
Jean-Luc Moulène

## 82 AGENDA

## 85 LIVRES

**Jon Fosse, le silence comme épanouissement du langage** William Carlos Williams, E. E. Cummings, l'ancrage du réel **Damien Chazelle, cinéaste-conteur, cinéaste-illusionniste** Franck Venaille, poème cheval vapeur **David Grann, l'horreur est un miroir comme les autres** La parole d'Ernest Hello **Du nouveau dans l'ancien**

## 96 Comptes rendus

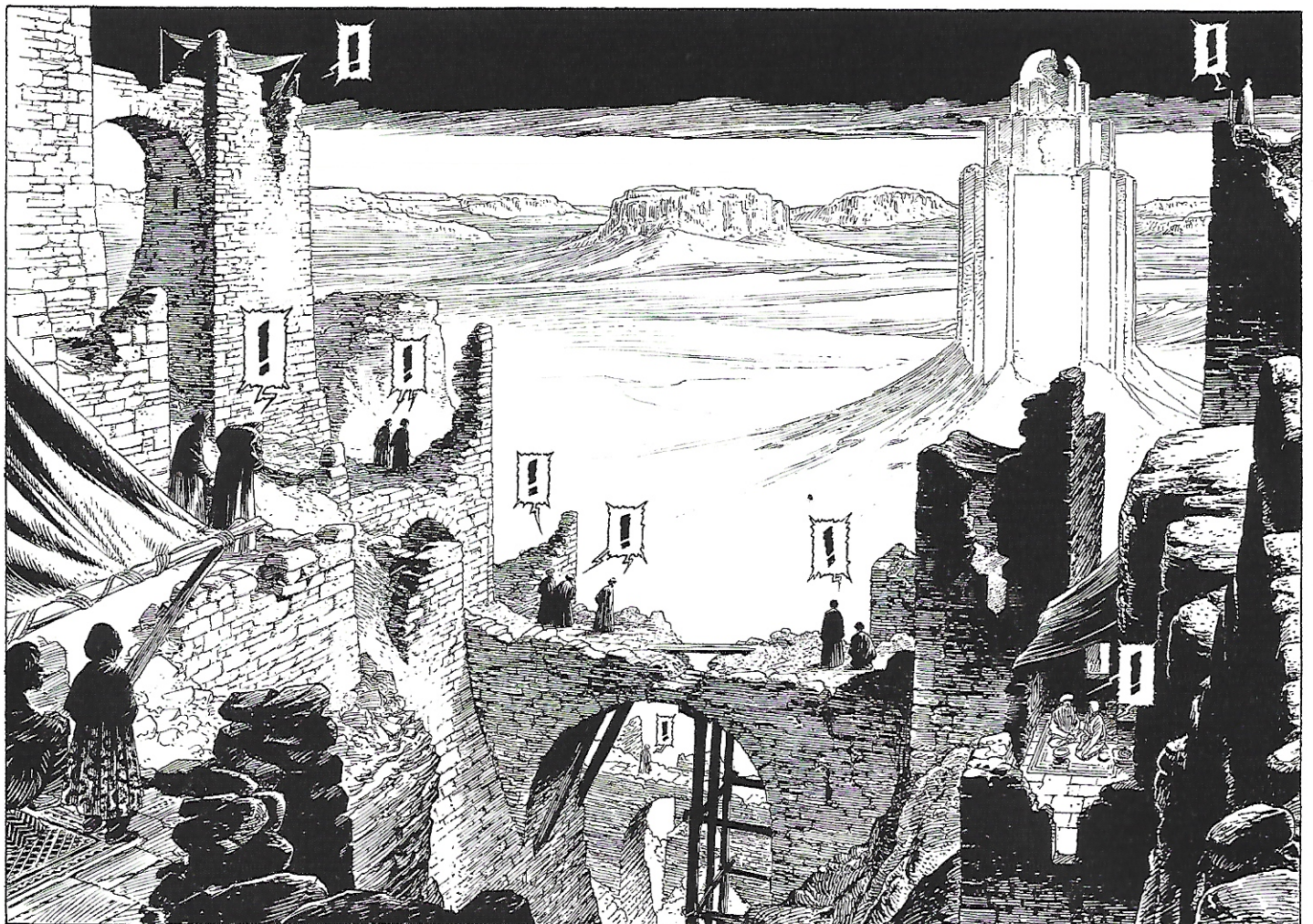
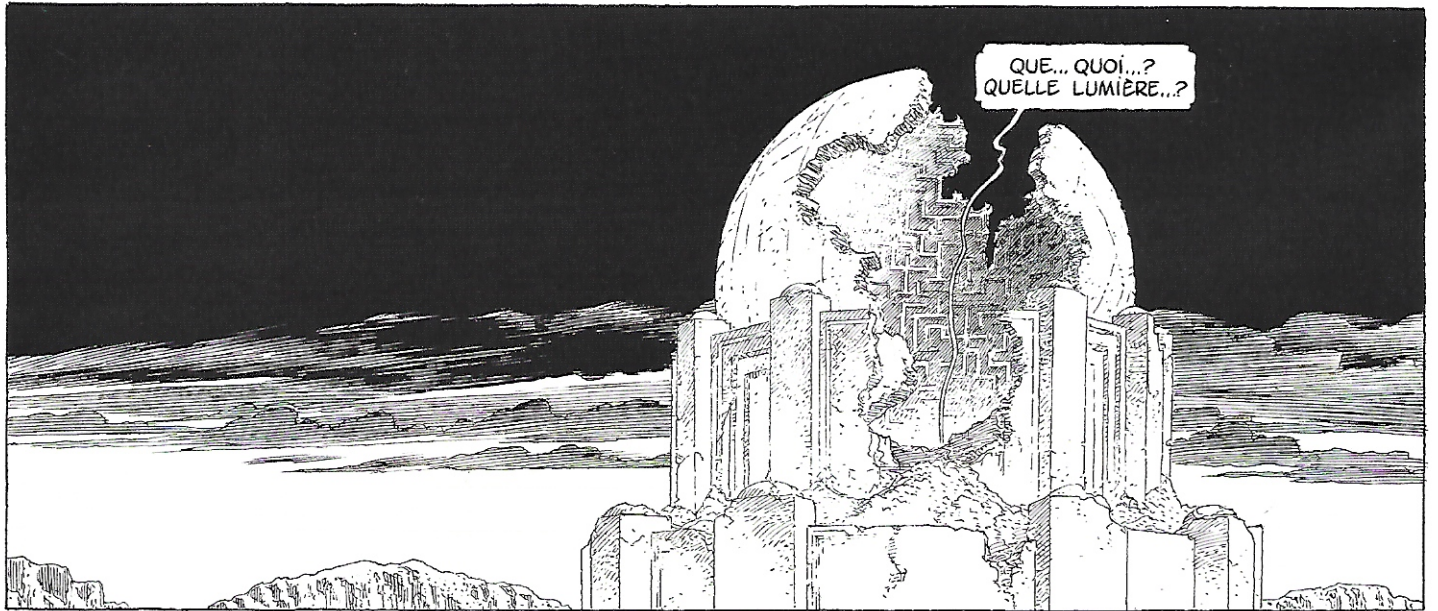
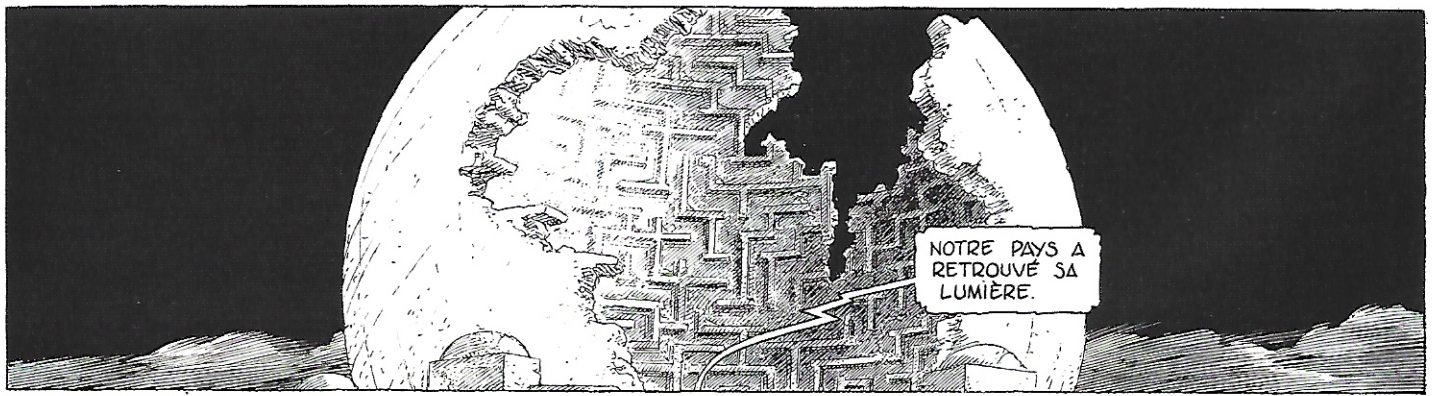
## 98 LE FEUILLETON DE JACQUES HENRIC Marcel Cohen

## À VENIR, ARTPRESS N°517, JANVIER 2024

**Interview Richard Mosse** Dossier Lacan et l'art **Mike Kelley** Edi Dubien  
**La joie dans l'art...**

## PLUS, SUR ARTPRESS.COM

À découvrir sur notre site, nos actualités en série, échos au numéro, Flashbacks en archives, Chefs-d'œuvre du moment, Points de vue, ainsi que nos reviews spectacle vivant et expositions...



# TOUTES LES RUINES

Sous le titre *Formes de la ruine*, le musée des beaux-arts de Lyon présente du 1<sup>er</sup> décembre 2023 au 3 mars 2024 une exposition grand format consacrée à l'imaginaire que les ruines inspirent depuis l'Antiquité et à leur représentation artistique. Alain Schnapp, historien et archéologue, auteur d'une monumentale *Histoire universelle des ruines* (Seuil, « La librairie du 21<sup>e</sup> siècle », 2020), en est le commissaire général, avec Sylvie Ramond, directrice du musée des beaux-arts.

L'ambition de l'exposition est d'établir un dialogue « entre tous les types de ruines » en « investiguant autant les traditions multiséculaires, qui ont permis en Occident et en Orient l'apparition d'une culture des ruines monumentales devenue dominante, que celles des sociétés qui ignorent jusqu'à la notion de monument ». L'exposition s'appuie sur un appareil graphique, pictural et documentaire conséquent. Elle envisage la ruine dans son acception la plus large, comme fait matériel et comme mémoire contre l'oubli, de la collecte de fragments d'activités humaines à l'aménagement d'espaces naturels à des fins mémorielles ou culturelles. On y examine également le statut mouvant de la ruine, variable en fonction des lieux, des époques et des contextes, parfois réfractaires.

Toutes les civilisations, en effet, ne sacralisent pas les ruines, certaines leur refusant toute valeur monumentale, par opposition au principe de la ruine comme architecture grandiose sinon mégalomane propre à certaines cultures, dont l'Occident. *Artpress* s'appuie sur cet événement pour approfondir la question du « ruiniforme » et de ses évolutions, entre hier et aujourd'hui, avec Alain Schnapp, bien sûr, mais aussi Bruce Bégout, philosophe et auteur de l'ouvrage *Obsolescence des ruines, essai philosophique sur les gravats* (Inculte, 2022).

Leurs points de vue croisés sont complétés par un texte sur la ruine comme objet de culture mutant. **PA**

## All the Ruins

From December 1st, 2023 to March 3rd, 2024, under the title *Formes de la ruine*, the Musée des Beaux-Arts de Lyon will be presenting a large-scale exhibition devoted to the imaginary worlds that ruins have inspired since Antiquity and to their artistic representation. Alain Schnapp, a historian and archaeologist, the author of the monumental *Histoire universelle des ruines* (Seuil, "La librairie du 21<sup>e</sup> siècle," 2020), is the general curator, together with Sylvie Ramond, the director of the Musée des beaux-arts. The ambition of the exhibition is to establish a dialogue "between all types of ruins" by "investigating both the centuries-old traditions that have given rise to a dominant culture of monumental ruins in the West and the East, and those of societies that are completely unaware of the notion of a monument." The exhibition is based on a substantial body of graphic, pictorial and documentary material. It considers the ruin in its broadest sense, as a material fact and as a bulwark against oblivion, from the collection of fragments of human activity to the development of natural spaces for memorial or religious purposes. It also examines the shifting status of ruins, which varies according to sometimes unyielding places, times and contexts. Not all civilisations hold ruins as sacred, and some deny them any monumental value, in contrast to the principle of the ruin as a grandiose, if not megalomaniac, architecture that is characteristic of certain cultures, including the West. *Artpress* is using this event as an opportunity to explore the question of the "ruiniform" and its evolution from the past to the present day, with Alain Schnapp, of course, but also Bruce Bégout, a philosopher and the author of *Obsolescence des ruines, essai philosophique sur les gravats* (Inculte, 2022). Their comparative points of view are complemented by an essay about the ruin as a mutant object of culture.

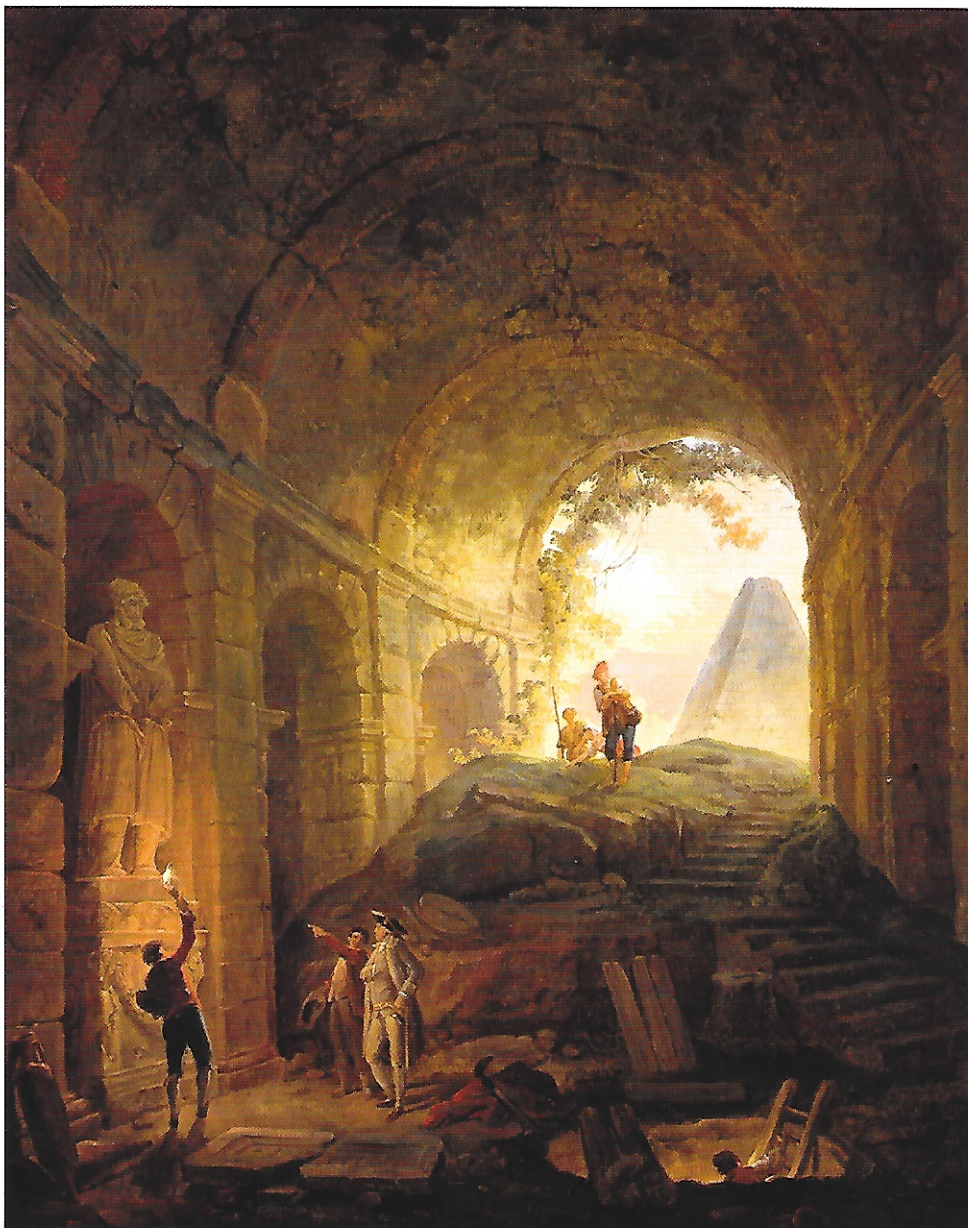
François Schuiten et and Benoît Peeters.

La Théorie du grain de sable. 2007. Planche originale dessinée original drawn page. 60 x 45 cm.

(Coll. part., Paris; © Schuiten-Peeters, les Cités obscures; © Casterman)

# ENTRE MÉMOIRE ET OUBLI

interview d'Alain Schnapp  
par Paul Ardenne



■ **Pas de sociétés sans ruines, dites-vous. Mais pas avec, partout, la même conception des ruines.** Il n'existe pas à ma connaissance de société sans ruines mais pour l'admettre il faut se défaire de la conception occidentale qui considère que les ruines sont des architectures détruites ou abandonnées. Ainsi les Japonais, qui élèvent des édifices aussi faciles à construire qu'à démonter, ont développé une pratique des ruines qui s'appuie sur la reconstruction périodique du grand sanctuaire impérial d'Isé, reconstruit à l'identique tous les vingt ans depuis treize siècles. Les sociétés sans écriture déclinent l'idée de ruines d'une façon toute différente. Lévi-Strauss a observé que les Arandas du Nord de l'Australie utilisent des pierres ou des bois gravés qu'on communique d'une génération à l'autre comme des instruments de souvenir et de remémoration.

Les ruines sont aussi diverses que les sociétés qui, selon les cas, les protègent, les détruisent ou, pire encore, les oublient. Même ceux des hommes qui les refusent ou les négligent doivent composer avec elles. Le poète Benjamin Péret l'a dit avec une force inégalée: « Les ruines sont reniées par ceux dont la vie n'est déjà plus qu'une ruine dont rien ne subsistera sinon le souvenir d'un crachat. »

**La ruine est dialogique, nous entretenons de la mort, de la nostalgie, du devenir... Comment l'exposition *Formes de la ruine* met-elle ce dialogue en perspective?** L'ambition de l'exposition est de présenter au visiteur une rencontre avec les ruines tant dans leur diachronie que dans leur synchronie. Un thème d'ouverture y est consacré à la mémoire et l'oubli.

Pourquoi certaines œuvres sont-elles considérées comme mémorielles alors que d'autres ne suscitent aucun intérêt jusqu'à ce qu'elles soient redécouvertes? À travers cette diversité, l'exposition se propose d'organiser une sorte de périple des ruines dans un dialogue continu entre les civilisations. Le dialogue entre l'archéologie et l'art contemporain est au cœur de l'exposition à travers des œuvres comme celles des Poirier, de Khaled Dawwa, de Pascal Convert et de bien d'autres.

## RUINOPHILIE ET RUINOPHOBIE

**La ruine comme résistance à l'oubli. Mais que veut-on sauver?** La ruine est une résistance à l'oubli, quelque chose qui subsiste malgré le temps et les catastrophes. Les éradicateurs de toutes obédiences le savent bien. Le père Ubu le proclame: « Cornegi-

Hubert Robert. *Les Découvreurs d'antiques*. Vers 1765. Huile sur toile *oil on canvas*. 81 × 67,5 cm. (Musée de Valence; Ph. Philippe Petiot)



De haut en bas *from top*:

**Bas-relief funéraire au nom de Malikou.** 2<sup>e</sup> siècle après J.-C., époque romaine. Palmyre, Syrie.

Calcaire *limestone*. 25 x 43,5 x 17 cm. (Musée des beaux-arts de Lyon, legs Dupont-Sommer;

© Lyon MBA; Ph. Alain Basset).

**Martin Engelbrecht. Tremblement de terre.** 1756.

Vue à perspective *perspective view*.

Gravures rehaussées de couleurs *engravings enhanced with colors*. 18 x 20,5 x 0,5 cm.

(Centre national du Cinéma CNC; Ph. Stéphane Dabrowski-Cinémathèque Française)

« douille, nous n'avons point tout démoli si nous ne démolissons pas les ruines. » Les comportements envers les ruines relèvent d'un vaste spectre qui va de la « ruinophilie » à la « ruinophobie ». Les constructeurs des palais et des pyramides de l'Orient ancien avaient clairement pour but d'envoyer un message à leurs successeurs. Versailles, selon Louis-Sébastien Mercier (1), appartient à ce genre d'architecture qui en impose aux ruinophiles. C'était aussi l'ambition d'Albert Speer qui convainquit Hitler de construire des architectures qui se révéleraient des ruines millénaires. On a vu ce qu'il en a été.

Au contraire, les ruinophobes veulent faire table rase. Les missionnaires chrétiens du haut Moyen Âge étaient explicitement chargés de détruire les temples païens et leurs « idoles ». La Convention en 1793 ordonna la destruction de Lyon, ville rebelle. Le vandalisme sous toutes ses formes naît de la volonté de faire oublier. Il confine avec l'ethnocide même si les éradicateurs succombent parfois à l'attrait des dispositifs qu'ils entendent détruire... La revendication des Premières Nations en vue de récupérer les œuvres spoliées relève d'une prise de conscience patrimoniale qui vient heurter la doctrine universaliste des grands musées européens. Elle s'oppose à la volonté des vandales qui ont montré, à Palmyre comme à Tombouctou ou Bâmiyân, leur volonté de détruire tout ce qui était étranger à leur doctrine.

La ruine est un fragile équilibre entre mémoire et oubli dont chaque culture expérimente les limites, et c'est ce qui fait sa force. Elle témoigne face aux pires ethnocides ou génocides des violences subies par les populations, comme le documente la nouvelle discipline qu'est l'« archéologie forensique » (2).

**La vision romantique de la ruine comme triomphe du temps et du vestige a moins cours aujourd'hui. Les grandes ruines sont « touristisées » par le devenir spectacle, l'archéologie se « disneylandise »...** La vision romantique a imposé une attitude universaliste qui fait des ruines un horizon de la pensée. Il importe donc de les identifier et de les sauvegarder. Cette conviction fonde notre éthique patrimoniale et elle a abouti à une prise de conscience de la fragilité du pa-

trimoine. Elle se heurte aujourd'hui au tourisme de masse qui menace tant intellectuellement que physiquement les sites. C'est une des préoccupations fondamentales des dernières décennies. La seule manière d'y faire face est de tabler sur un meilleur partage du savoir et une diversification de l'offre. Il importe à tout prix d'éviter la marchandisation des ruines, une situation que les érudits romains de la Renaissance avaient expérimentée et à laquelle ils avaient résisté par la poésie et l'art. D'où la place faite aux œuvres contemporaines dans l'exposition. ■

1 Écrivain français auteur, notamment, de *l'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) qui, considéré comme le premier roman d'anticipation, se termine dans les ruines du château de Versailles. 2 Application des méthodes de l'archéologie dans les contextes criminels de recherche et de découverte de corps enfouis illégalement.





## Between Memory and Oblivion

interview with Alain Schnapp by Paul Ardenne

**There are no societies without ruins, you say. But the conception of ruins is not the same everywhere.** As far as I know, there is no such thing as a society without ruins, but in order to accept this, we have to shake off the Western idea that ruins are destroyed or abandoned architectural elements. The Japanese, who erect buildings that are as easy to build as they are to dismantle, have developed a practice of ruins based on the periodic reconstruction of the great imperial sanctuary of Isé, which has been rebuilt identically every twenty years for the past thirteen centuries. Societies without writing approach the idea of ruins in a very different way. Lévi-Strauss observed that the Arandas of northern Australia use engraved stones or wood that are passed on from one generation to the next as instruments of remembrance and recollection. Ruins are as diverse as the societies that protect, destroy or, worse still, forget them. Even those who reject or neglect them have to come to terms with them. As the poet Benjamin Péret put it, with unparalleled force: "Ruins are disowned by those whose lives are already nothing more than a ruin, of which nothing will remain but the memory of a gob of spit."

**Ruins are dialogical, they speak to us of death, nostalgia, the future... How does the exhibition *Formes de la ruine* put this dia-**

**logue into perspective?** The exhibition aims to offer visitors an encounter with ruins in both their diachrony and their synchrony. The opening theme is devoted to memory and oblivion. Why are some works considered to be memorial whilst others elicit no interest until they are rediscovered? Through this diversity, the exhibition sets out to organise a kind of odyssey of ruins, in an ongoing dialogue between civilisations. The dialogue between archaeology and contemporary art is at the heart of the exhibition, with works by the Poiriers, Khaled Dawwa, Pascal Convert and many others.

### RUINOPHILIA AND RUINOPHOBIA

**The ruin as resistance to oblivion. But what do we want to save?** The ruin is resistance to oblivion, something that endures in spite of time and disasters. Eradicators of all stripes know this well. Père Ubu proclaimed: "Cornegidouille, we won't have demolished everything if we don't demolish the ruins themselves." There is a wide spectrum of approaches to ruins, from "ruinophilia" to "ruinophobia." The builders of the palaces and pyramids of the ancient East clearly intended to send a message to their successors. Versailles, according to Louis-Sébastien Mercier (1), belongs to the kind of architecture that imposes itself on ruinophiles. This was also the ambition of Albert Speer, who convinced Hitler to build architectures that

Mathieu Pernot. Sans titre. Série *series Homs*. 2020. Tirage jet d'encre *inkjet print*. 84 x 120 cm. (Coll. de l'artiste)

would turn out to be thousand-year-old ruins. We all know what became of them. Conversely, ruinophobes want a clean slate. Christian missionaries in the early Middle Ages were explicitly tasked with destroying pagan temples and their "idols." In 1793, the Convention ordered the destruction of Lyon, a rebel city. Vandalism in all its forms is born of the desire to make people forget. It borders on ethnocide, even though the eradicators sometimes succumb to the appeal of the elements they set out to destroy... The First Nations' demand to recover looted works is part of a heritage awareness that clashes with the universalist doctrine of the great European museums. It is opposed to the will of the vandals who have shown their determination to destroy everything that is foreign to their doctrine, in Palmyra as in Timbuktu or Bâmiyân.

Ruins represent a fragile balance between memory and oblivion, whose limits are experienced by every culture, and this is what gives them their strength. In the face of the worst ethnocides or genocides, they bear witness to the violence suffered by populations, as documented by the new discipline of "forensic archaeology" (2).

**The Romantic vision of the ruin as a triumph of time and the vestige is less prevalent nowadays. The great ruins are being "touristified" by becoming spectacles, archaeology is being Disneylandised...** The Romantic vision imposed a universalist attitude that made ruins a horizon of thought. It was therefore important to identify and safeguard them. This conviction underpins our heritage ethic and has led to a growing awareness of the fragility of our legacy. Nowadays, it comes up against mass tourism, which threatens sites both intellectually and physically. This is one of the fundamental concerns of recent decades. The only way to deal with it is to capitalise on a better sharing of knowledge and a diversification of supply. At all costs, it is important to avoid the commodification of ruins, a situation that Roman scholars of the Renaissance experienced, and which they resisted through poetry and art. Hence the place given to contemporary works in the exhibition. ■

Translation: Juliet Powys

<sup>1</sup> French writer and author of *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771), considered to be the first science-fiction novel, which ends in the ruins of the Château de Versailles. <sup>2</sup> The application of archaeological methods to criminal investigations and the discovery of illegally buried bodies.



# LA PERTE DU MONDE

interview de Bruce Bégout par Paul Ardenne

■ **Nous vivons un âge nouveau de la ruine, celui de la ruine, si l'on vous suit, « obsoleète »...** Ce n'est plus la ruine qui est devenue « l'état des choses modernes », comme le disait Walter Benjamin, mais les gravats. Ce que nous construisons depuis cinquante ans en Occident n'est pas fait pour durer. Pour des raisons qui tiennent essentiellement à une logique économique de réduction des coûts et de recherche de rentabilité immédiate, les projets immobiliers, les constructions commerciales, tout ce qui s'édifie à la périphérie des villes, seul espace encore vacant pour la construction, est marqué par une extrême fragilité matérielle et structurelle, avec une durée de vie d'une trentaine d'années au mieux. Or ces nouveaux bâtiments

ne peuvent constituer des ruines. À peine bâtis, ils se dégradent et tombent en lambeaux. Ce sont donc les gravats, les déchets, les décombres qui les marquent au fer rouge de la précarisation. Ces bâtis rapidement édifiés, comme du prêt-à-bâtir, sont déjà des ruines avant même qu'ils ne soient réellement bâtis. Et déjà ruines, conçus et fabriqués comme ruines, ils ne peuvent devenir de véritables ruines, lesquelles exigent un temps relativement long où le bâti se dégrade lentement en résistant aux forces humaines ou naturelles qui cherchent à le détruire.

## ACOSMISME

**Le recyclage généralisé fait que la ville ne peut plus vieillir, tout doit y être remplacé. Ainsi le veulent le capitalocène et son impératif du profit intégral ?** C'est là un nouveau paradoxe. Peut-être le plus déroutant. Non seulement la ruine est empêchée d'exister par l'auto-dégradation rapide des bâtiments, due encore une fois à des décisions essentiellement commerciales, mais égale-

ment par la volonté, en un sens légitime et citoyenne, de recycler ce qui est déjà bâti et de ne pas étendre la surface bétonnée. Dans les deux cas, exigence capitaliste de réduction des coûts, à savoir de la qualité et de la solidité du bâti, et exigence écologique de recyclage de l'immobilier, afin d'éviter l'artificialisation des sols, aboutissent à la disparition progressive des ruines. Dans un cas, parce que de ruines il n'y a plus, seulement des gravats informes où l'imagination ruiniste ne peut effectuer son travail esthétique et mémoriel d'identification d'une forme. Dans l'autre, parce que le bâtiment dégradé doit être entièrement réhabilité et ne pas exister sous la forme ruinée et abandonnée, hideuse verrue dans l'espace urbain. Sans ruines, que deviendra notre imagination ? Notre rapport aux temps passés ? Notre rêverie sur ce qui nous a précédé ?

**La ruine, mentalement parlant, est un besoin psychique: elle permet de penser le passage du temps, d'élaborer une nos-**

Stefan Shankland. Marbre d'ici. 2015.

Place du Général de Gaulle, Ivry-sur-Seine. Sol en béton recyclé (260 m<sup>2</sup>) réalisé avec 20 tonnes de gravats issus des démolitions d'immeubles de la ZAC du Plateau d'Ivry recycled concrete floor from rubble.

(© Stefan Shankland)



**talgie, un avenir, une relation sentimentale au passage des jours. Qu'est-ce, ontologiquement, qu'un humain privé des ruines?** Du point de vue anthropologique, la disparition progressive des ruines, comme celle de tous les objets et traces du passé (je pense en particulier à l'obsolescence des fichiers numériques), introduit une nouvelle situation où, pour le dire en termes hégéliens, l'esprit subjectif, la vie psychique des individus, durent plus longtemps que l'esprit objectif, ses réalisations concrètes dans le monde (architectures, lois, normes, produits, etc.). Comment les hommes et les femmes, habitués depuis des milliers d'années, à croire en une espèce de survie *post mortem* par le biais de la création de réalités spirituelles et matérielles qui durent après leur mort, peuvent-ils appréhender cette situation inédite de la modernité tardive où, par exemple, au cours d'une vie humaine moyenne, ils assistent à l'édification et disparition de trois générations de bâtiments? Certes, ils y résistent en valorisant de manière compensatoire les traces restantes du passé et en se jetant sur tout ce qui évoque ce passé, le plus souvent en en faisant des fétiches (généalogie familiale, mode du vintage, passion des vide-greniers, culte de l'ancien et du patrimoine, etc.), mais tout cela ne constitue qu'une réaction périphérique et superficielle qui ne contrecarre pas la puissance du processus d'obsolescence programmée de l'univers humain. Ainsi l'univers jetable de la consommation de masse a atteint des productions humaines que l'on pensait préservées de cette consommation générale et autodestructrice.

**La ruine, *cosa mentale*, devient en somme *cosa fantomale*. Il en résulte une représentation nouvelle du monde où le « phénomène » ne connaît plus la mort.** Lorsque le monde extérieur, objectif et matériel, tend à disparaître en raison de son renouvellement accéléré, la philosophie est confrontée à de nouvelles questions, notamment celle en effet de la mort, ou plus généralement de la négativité généralisée, de tout ce qui nie l'être tel qu'il est et le soumet à des altérations fatales et irréversibles. Le travail d'idéalisation est nié, en un mot la culture comme mensonge nécessaire. Or la plupart des stratégies symboliques, religieuses, philosophiques ou simplement économiques ont été depuis longtemps élaborées dans le but de pallier ce sentiment de précarité et ce, en créant des illusions consolatrices, notamment celle, notée par Nietzsche, de conjurer le devenir par l'être, par le stable, le non changeant et l'éternel. Notre période où cette puissance de l'être sur le devenir est concrètement mise en doute est philosophiquement passionnante, si dure soit-elle à vivre du point de vue pratique et affectif.

**L'utilitarisme triomphe tandis que l'éliation de la ruine, dans notre civilisation écologique, éloigne de la métaphysique – au point de nous rendre « acosmiques »?** L'obsolescence contemporaine des ruines, et de tous les produits de l'esprit objectif ainsi fragilisés, entraîne un acosmisme, à savoir une perte de monde. Habiter le monde signifie pouvoir séjourner dans un aménagement transgénérationnel de la nature qui conserve et transmet à la fois les éléments du passé et permet, à partir de ce stock disponible d'habitudes et de choses conservées, de se projeter dans le futur en supposant que ce que l'on a bâti va nous survivre. À partir du moment où l'univers du bâti, censé offrir cette solidité chère à Vitruve, présente des signes inquiétants de fragilisation, le conduisant à ne même pas pouvoir durer comme ruines, il en découle nécessairement un autre rapport au monde, voire le sentiment d'une privation douloureuse de ce monde rendu trop liquide, volatile et passager pour assumer le rôle d'un ordre transhumain. La disparition des ruines c'est la ruination de tout, ruination si totale et irréversible que plus rien ne peut devenir paradoxalement une ruine puisqu'il l'est déjà.

Se dessine ici une certaine forme de nostalgie hypermoderne, la nostalgie, non pour le lieu natal, le monde de l'enfance, le petit Liré (1), mais une nostalgie pour le monde posé comme ordre éternel, comme transcendance solide et durable, une cosmotalgie. ■

1 Village de naissance de Joachim du Bellay dont il se souvient dans le sonnet « Heureux qui comme Ulysse » publié dans *les Regrets* (1558).



## The Loss of the World

interview with Bruce Bégout  
by Paul Ardenne

**We are living in a new age of ruin, that of the "obsolete" ruin, in your words...** It is no longer the ruin that has become "the state of modern things," as Walter Benjamin put it, but rubble. What we have been building in the West for the last fifty years has not been made to last. For reasons that have a lot to do with an economic rationale of cost-cutting and the search for immediate profitability, building projects, commercial constructions, everything that is built on the outskirts of towns—the only space that remains vacant for construction—is marked by extreme material and structural fragility, with a lifespan of around thirty years at best. But these new buildings cannot be ruins. As soon as they are built, they begin to deteriorate and fall apart. So it's rubble, waste and wreckage that brand them with the red-hot iron of precariousness. These hastily built structures—*prêt-à-bâtir*—are already ruins even before they are actually built. And because they are already ruins, designed and built as ruins, they cannot become real ruins, which require a relatively long period of time for the structure to slowly decay, resisting the human or natural forces that seek to destroy them.

**Widespread recycling means that cities can no longer age; everything has to be replaced. Is this the will of the Capitalocene and its imperative of total profit?** This is a new paradox. Perhaps the most disconcerting of all. Not only is the ruin prevented from existing by the rapid self-deterioration of buildings, due once again to essentially commercial decisions, but also by the arguably legitimate and civic-minded desire to recycle what is already built and not to extend the concreted surface area. In both cases, the capitalist need to reduce costs, i.e. the quality and solidity of buildings, and the ecological need to recycle property in order to avoid artificialising the land, are leading to the gradual disappearance of ruins. In one case, because there are no more ruins, only shapeless rubble where the ruinist imagination cannot carry out its aesthetic and memorial work of identifying a form, and in the other, because the dilapidated building must be entirely rehabilitated and not exist in its ruined and abandoned form, as a hideous eyesore in the urban landscape. Without ruins, what will become of our imagination? Our relationship with the past? Our daydreaming about what came before us?



Cette double page *this spread*:

Anna Saint Pierre. BIS REPETITA. 2022. Nouvelle déchèterie de Gland, Suisse *new recycling center*. Motif sérigraphié sur façade textile (370 m<sup>2</sup>) avec des encres créées à partir de matériaux de déconstruction prélevés sur site : tuiles, goudron, argile, terre du chantier, granit *screen prints with inks from materials collected on site*. (En collaboration avec Delphine Renault; © Anna Saint Pierre)

it is and subjects it to fatal and irreversible alterations. The work of idealisation is denied: in a word, culture as a necessary lie. Most symbolic, religious, philosophical or simply economic strategies have long been devised with the aim of alleviating this feeling of precariousness by creating comforting illusions, in particular that, noted by Nietzsche, of warding off becoming through being, through stability, unchangeability and eternity. These are philosophically fascinating times, however hard they may be to live through from a practical and emotional point of view.

**Utilitarianism triumphs whilst the elision of ruin, in our ecological civilisation, distances us from metaphysics—to the point of making us “acosmic”?** The contemporary obsolescence of ruins, and of all the products of the objective mind thus rendered fragile, leads to acosmism, in other words, a loss of the world. Inhabiting the world means being able to exist in a transgenerational arrangement of nature that both conserves and transmits elements of the past and, on the basis of this available stock of preserved habits and things, allows us to project ourselves into the future with the assumption that what we have built will outlive us. From the moment that the built environment, which is supposed to offer the solidity so dear to Vitruvius, shows worrying signs of fragility, meaning that it is no longer even capable of lasting as ruins, a different relationship to the world necessarily emerges, a feeling of being painfully deprived of a world that has become too liquid, volatile and transient to take on the role of a transhuman order. The disappearance of ruins is the ruination of everything, a ruination so total and irreversible that nothing can become a ruin, paradoxically, because everything already is one.

A certain form of hypermodern nostalgia is taking shape here, a nostalgia not for the place of birth, the world of childhood, the Petit Liré (1), but a nostalgia for the world posited as an eternal order, as a solid and lasting transcendence, a cosmotalgia. ■

Translation: Juliet Powys

## ACOSMISM

**Mentally speaking, the ruin is a psychic necessity: it enables us to think about the passage of time, to develop a nostalgia, a future, a sentimental relationship with the passing days. What is a human being deprived of ruins, ontologically speaking?**

From an anthropological point of view, the gradual disappearance of ruins, like that of all objects and traces of the past (I'm thinking in particular of the obsolescence of digital files), introduces a new situation in which, to put it in Hegelian terms, the subjective spirit, the psychic life of individuals, lasts longer than the objective spirit, their concrete achievements in the world (architectures, laws, standards, products, etc.). Having been accustomed for thousands of years to believing in a kind of post-mortem survival through the creation of spiritual and material realities that subsist after their death, how can men and women apprehend this unprecedented situation of late modernity in which, for example, over the course of an average human life, they witness the construction and disappearance of three ge-

nerations of buildings? Admittedly, we resist this by valuing the remaining traces of the past in a compensatory way, and by pouncing on anything that evokes that past, most often by turning it into a fetish (family genealogy, vintage fashions, a passion for garage sales, the cult of antiques and heritage, etc.), but this is only a peripheral and superficial reaction that does not counteract the power of the programmed obsolescence of the human universe. In this way, the disposable world of mass consumption has overtaken human productions that were thought to be protected from this general and self-destructive consummation.

**The ruin, a *cosa mentale*, has essentially become a *cosa fantomale*. The result is a new representation of the world in which the “phenomenon” no longer recognises death.** When the external, objective and material world disappears as a result of its accelerated renewal, philosophy is confronted with new questions, in particular that of death, or more broadly of generalised negativity, of everything that denies the being as

1 Joachim du Bellay's birthplace, referenced in the sonnet “Heureux qui comme Ulysse,” published in *Re-grets* (1558).



# LA RUINE COMME OBJET DE CULTURE MUTANT

Paul Ardenne

■ «Toutes les sociétés doivent affronter le passé, même celles qui tentent de l'oublier», écrit Alain Schnapp à l'entame de son *Histoire universelle des ruines*. La ruine, pour affronter ce passé, est un outil commode. Elle est « un appel au passé, une forme de la mémoire ». D'où qu'elle vienne, au demeurant, qu'elle résulte du lent passage du temps, érosif, ou de cette permanente histoire de la violence humaine qui transforme les cités en champs de débris, de Rome pillée par les barbares jadis à Berlin rasée en 1945 ou Marioupol en Ukraine aujourd'hui, réduite en cendres par les bombardements russes.

## UN THÈME CULTUREL PROFOND

La ruine n'est pas seulement un marqueur du temps, un *Stein und Zeit* (« Pierre et temps »), pour reprendre les termes heideggeriens du spécialiste de l'Égypte antique Jan Assmann. Elle est, tout autant, un attracteur culturel, une forme inspirante dont la matière abîmée a fait très tôt l'objet de recensions de nature documentaire (Hérodote, Pausanias...) et de représentations littéraires et plastiques. Pour cette raison d'abord : sa charge historique, son statut à la fois de vestige, d'empreinte et de témoignage d'une réalité évanouie, confrontation au *tempus fugit* doublée du sen-

timent de l'impermanence des choses et de leur irréfragable précarité. Objet matériel autant que mental, la ruine est un complexe, « le fruit d'une élaboration à partir d'une forme qui l'interroge », relèvent Alain Schnapp et Sylvie Ramond, commissaires des *Formes de la ruine* au musée des beaux-arts de Lyon.

Au registre culturel et artistique, les ruines ont de longue date mobilisé les esprits : dans l'Orient ancien, dans le monde grec et romain antique, en Chine impériale ou encore chez les Amérindiens, pas ennemis, ces derniers, du réemploi (construire en utilisant des fragments lapidaires issus de monuments ruinés).

Non de manière universelle, cependant. Le monde hindouiste montre un intérêt limité pour les ruines, en tout état de cause moins que le monde islamique qui s'en détourne, imposant au musulman d'ignorer tout ce qui a pu anticiper la Révélation coranique (la *gâhiliyya*, « règne de l'ignorance »). La culture juive, tôt diasporique, se crispe sur cette ruine séminale qu'est le temple de Jérusalem détruit par les Romains (Titus, 70), de façon fantasmagorique et dans l'absence de contact physique. Les peuples sans architecture durable ni écriture ne « pratiquant » pas la ruine la remplacent en utilisant ce type de récit que représentent les cartes gravées (*churingas* de la civilisation aborigène Aranda)... C'est toutefois l'Occident, à partir du Moyen Âge, puis surtout avec les Lumières et le romantisme, qui donne à la ruine son sens majeur, sentimental jusqu'à la passion, d'abord au nom de la mélancolie puis, avec l'avènement des loisirs, de façon touristique. Châteaubriand, après Goethe, arpenteait-il les ruines de Rome et ses tombeaux « qui offrent le spectacle d'une résurrection et pourtant n'attendent qu'une mort plus profonde » avec la pleine conscience de la petitesse humaine ? Martin Parr, en 1988, photographie à Stonehenge des hordes de visiteurs en goguette, champions d'hédonisme prenant la pose au pied des célèbres mégalithes du Wiltshire.

## DISGRÂCE HUMAINE

La ruine des « classiques » naît d'une conception linéaire et corrosive du temps : de même qu'il y a eu un hier qui a produit ses monuments, il y a un aujourd'hui qui consacre leur destruction et leur misérable survie sous la forme du vestige, ce débris du temps. Du monde d'hier, restera-t-il quelque chose ? Châteaubriand, pessimiste et chrétien, assure que non, nous autres humains étant par ailleurs selon lui, à notre manière, des « ruines » aussi, figures vouées à la mort en attente du Jugement dernier et de la Parousie – l'avènement conjoint du Christ et de l'éternité, qui nie le temps mesurable. La ruine du passé, pour l'écrivain, annonce celle d'aujourd'hui et celle de demain, qui sera ruiné : adieu à l'avenir. Quant aux partisans du transformisme, dans la lignée de Lamarck, ceux-là forment à l'égard des ruines une conception proche, quoique désacralisée, matérialiste et purgée de toute connotation eschatologique : le passage du temps, pour eux, aboutit à la destruction et à la transformation des œuvres de l'homme de même qu'une langue parlée se modifie au fil des siècles quand elle ne voit pas son sens, dans certains cas, irrémédiablement perdu. Ainsi comprise, la ruine délimite deux ères temporelles bien tranchées, en elle s'inscrit la thèse augustinienne d'un temps séquentiel (les six « âges » chez le saint Augustin de *la Genèse contre les Manichéens* et de *la Cité de Dieu*) qui ne saurait être vécu une seconde



fois, temps acyclique dont la perception que l'on en forme distingue passé, présent et avenir sans transfusion possible.

La « forme » même de la ruine classiquement comprise, son « ruiniforme » produisent ainsi par essence la nostalgie et le sentiment d'une perte irrémédiable. Qui observe les ruines en romantique ou en transformiste retrouvera dans leur spectacle ce mélange de désolation et d'impossible retour qui caractérise la vue futuriste de la grande galerie du Louvre que restituée picturalement, en 1796, Hubert Robert, qui l'imagine et la représente détruite (*Vue de la grande galerie du Louvre en ruines*). Le présent du noble bâtiment, sa nature solide préservée au moment où il peint, sont envisagés par Hubert Robert dans le prisme d'un futur rendu friable. De l'auguste demeure des rois de France que vient tout juste de nationaliser l'Assemblée législative ne reste sur la toile qu'un squelette minéral aux voûtes effondrées ouvert à tous les vents.

## LA REQUALIFICATION MODERNE

Le sens commun, volontiers, se porte à croire que l'âge moderne n'aime plus la ruine, et qu'il s'en indiffère. « Du passé faisons table rase », écrit Eugène Pottier, auteur de *l'Internationale* (1871). Du passé et, par la même occasion, des ruines qui le substantifient. Car le spectacle de ces dernières est anesthésiant, englobe le regard dans le passé quand l'heure, pour les modernes, est à la prise de contrôle sur le présent et à la construction du futur. « Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles », écrit Filippo Tommaso Marinetti au tout début du 20<sup>e</sup> siècle, Mari-

De gauche à droite *from left:*

Pierre-Henri de Valenciennes. Éruption du Vésuve. 1813. Huile sur toile *oil on canvas*. 148 x 196 cm. (Musée des Augustins, Toulouse; © Mairie de Toulouse, Musée des Augustins; Ph. Daniel Martin). Gordon Matta-Clark. *Splitting*. 1974

netti qui incite, dans son *Manifeste du futurisme* (20 février 1909), à détruire les musées et leur contenu. Cette position-là n'a évidemment que faire des reliques du monde et du souvenir, l'amnésie lui est aussi constitutive que nécessaire, aux fins d'une action qui s'intronise rénovation, régénération. Le « ruiniforme », dans ce prisme, s'avère résolument antimoderne.

Un regard panoramique sur la création moderne, tous médiums confondus, signale sans surprise une véritable éliasion de la ruine. On en cherchera en vain la trace dans les photomontages soviétiques ou même fascistes, débordant en revanche de constructions techniques nouvelles, de vues d'usines et d'infrastructures industrielles et machiniques inédites. L'avènement même de la peinture abstraite, en termes symboliques, constitue aussi à sa façon une forme de refus de la ruine (les vieilles formes héritées du passé que l'on ressusciterait). La modernité ennemie des ruines ? Peut-être est-ce là parler trop vite au regard des dilections de l'esprit moderne, pourtant fou du présent, pour cet archaïsme qui sourd du *Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky ou de l'expressionnisme d'un Murnau. Le culte du présent, pour la modernité, n'en place pas moins de façon baudelairienne le « transitoire », le « fugitif » et le



« contingent » au même rang que « l'éternel ». Ce postulat hiérarchique, en large part, dis-sout l'importance conférée aux vestiges.

### LA FIN DES RUINES ?

Non que la culture des ruines, avec le 20<sup>e</sup> siècle, disparaisse, elle évolue. Le postmodernisme (1970-1990), qui exècre la modernité, lui donne brièvement un second souffle puisant, nourri par la pensée de Michel Serres se centrant un temps sur Rome et la question des « fondations » (1) et par une myriade de créations plasticiennes : maquettes de cités antiques calcinées par Anne et Patrick Poirier, jardin de ruines écossais de Ian Hamilton Finlay (*Little Sparta*, 1983)... La vogue des ruines de l'âge post-industriel, les friches nées de la désindustrialisation (à partir de 1970), se traduit alors, tout autant, par un grand nombre de créations visuelles ou de performances dont la ruine est l'élément central (voir les performances urbaines inspirées de l'Urbex d'une Melanie Manchot). Gordon Matta-Clark, dans les ruines des *suburbs* du New Jersey, découpe des maisons abandonnées (*Splitting*, 1974). Un peu plus tôt, Robert Smithson, fasciné par le pourtant piteux hôtel Palenque de Mexico, s'est inspiré de ce bâtiment délabré mais jamais abandonné, sans cesse retapé par ses gérants, pour méditer sur l'entropie (*Hotel Palenque*, 1969-1972). Rien ne sera jamais plus en ruines mais rien non plus ne sera absolument neuf. Le délabrement et l'entretien, destruction et *therapia* marchent de concert. Voici venu le temps du recyclage, de la récupération permanente du bâti, pour des mobiles variant de la recherche du profit (rien

ne doit être perdu) au souci écologique (recycler, c'est consommer moins). Années 2000 : Stefan Shankland (*Marbre d'ici*) et Anna Saint-Pierre créent sur la base de bâtiments détruits, dont ils réutilisent à leurs fins les gravats comme médium.

Et que dire enfin de l'entrée dans l'« âge écologique » (Journée internationale de la Terre, 1970), où l'on se pose avant tout la question de la bonne gestion de la demeure Terre (*Oïkos logos*) ? Cet âge est aussi celui d'un nouveau type de « ruines ». La ruine conventionnelle, ce reliquat, ce déchet, cet inassimilable promu dorénavant au tourisme (les vieux bâtiments abîmés d'un lointain passé nourrissant le « tourisme de l'abandon », dit Aude Le Gallou [2]), à la recherche archéologique, servant à fourbir rêverie ou fibre nationaliste ? Rien à voir, en vérité, avec la ruine contemporaine.

### LE « DEVENIR RUINE » PERMANENT

La ruine contemporaine ? En lieu et place de chose du passé, elle est devenue chose du présent. En lieu et place d'objet mort, elle est devenue sujet vivant. Notre anthropocène, cette « période de l'homme » où l'action humaine exercée sur les écosystèmes naturels pèse plus (négativement, pour l'essentiel) que le développement de la nature elle-même, est le moment de cette mutation. Demandons-nous quelles sont actuellement les *vraies* ruines. Force est alors de constater leur présence dans l'aujourd'hui du monde, dans sa matière immédiate, *in vivo*. Sous quelle forme ? Le réel. Écologiquement parlant, la ruine contemporaine ne s'incarne en rien dans cette vieille friche industrielle abandonnée,

De gauche à droite *from left*:

Daniel Arsham. *Future Relic 02* (35mm camera). 2017. Plâtre et verre brisé *plaster and crushed glass fragments*. 14,6 x 15,9 x 9,5 cm. Multiple. (Court. l'artiste et Perrotin).

Daniel Arsham. *Bronze Eroded Crouching Venus*. 2021. Bronze, acier inoxydable poli *polished stainless steel*. 212 x 130 x 99 cm. (Ph. Claire Dorn ; Court. l'artiste et Perrotin)

déchet du capitalisme financier ayant trouvé à prospérer autre part (3). Pas plus ne s'incarne-t-elle dans ces bâtiments trop vite construits, résultat d'une pression immobilière décérébrée, en ruine déjà ou pas loin lorsqu'ils sont livrés, et dont la nature peu durable rend le concept de ruine « obsolète », pointe Bruce Bégout. La ruine contemporaine, bien mieux, s'incarne dans tout ce que l'activité humaine, au présent, ruine de façon continue et sous nos yeux, dans le temps même de nos existences et non pas en amont d'elles : l'océan pollué avec ses gyres de microplastique et ses coraux blanchis ; le ciel saturé de carbone où disparaissent peu à peu insectes et oiseaux ; le sol changé en une immense zone artificielle gorgée de pesticides virant à l'état de désert, trouée en dessous de sa surface comme un gruyère par l'industrie minière. L'âge écologique, en l'occurrence, actualise le concept de « ruine », il fait de celle-ci un acteur du moment présent, l'accompagnateur même du mouvement productif : l'activité humaine, *hic et nunc*, ruine le monde à la mesure et au rythme de son développement.

Daniel Arsham, artiste rétrofuturiste, met sur le marché de l'art des artefacts témoignant de notre époque, qu'il fabrique en les abîmant et que l'on croirait avoir été trouvés dans les chantiers archéologiques du futur : un appareil photo numérique corrodé, un Walkman rouillé, un mug McDonald's ébréché... Ce plasticien américain, ce faisant, met en scène les ruines de ce qu'aura été notre présent, et de ce qu'il en restera, plus tard. Cette fausse archéologie relève de la courte vue : la ruine, à l'âge écologique, c'est maintenant et déjà. Elle est là. Inutile d'attendre demain pour la faire nôtre. ■

1 Michel Serres, *Rome. Le livre des fondations*, Grasset, 1983. 2 Aude Le Gallou, *Géographie des lieux abandonnés. De l'urbex au tourisme de l'abandon : perspectives croisées à partir de Berlin et Détroit*, Thèse de doctorat en géographie, soutenue le 3 décembre 2021 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. 3 Voir Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, La Découverte, 2017.

Paul Ardenne est écrivain et historien de l'art. Il est commissaire de l'exposition Forêt : vert fragile (bibliothèque Alcazar BMVR, Marseille, jusqu'au 16 décembre 2023) et a publié cette année l'Art en joie (La Mulette/BDL).



## The Ruin as a Mutant Object of Culture

Paul Ardenne

"All societies must confront the past, even those that try to forget it," writes Alain Schnapp at the start of his *Histoire universelle des ruines*. Ruins are a convenient tool for confronting the past. They are "an appeal to the past, a form of memory." Regardless of where they come from, moreover, whether they are the result of the slow, erosive passage of time, or of the ongoing history of human violence that transforms cities into fields of rubble, from Rome plundered by the barbarians of old to Berlin razed to the ground in 1945 or Mariupol in Ukraine today, reduced to ashes by Russian bombing. The ruin is not just a marker of time, a *Stein und Zeit* ("Stone and Time"), to use the Heideggerian terms of Jan Assmann, a specialist in ancient Egypt. It is just as much a cultural attractor, an inspiring form whose

damaged material has been the subject of documentary comparative analysis (Herodotus, Pausanias...) and literary and visual representations since time immemorial. For this reason, first and foremost: its historical weight, its combined status as a vestige, an imprint and the evidence of a vanished reality, a confrontation with *tempus fugit* coupled with a sense of the impermanence of things and their irrefutable precariousness. As much a material object as a mental one, the ruin is a complex, "the result of an elaboration based on a form that questions it," as pointed out by Alain Schnapp and Sylvie Ramond, the curators of *Formes de la ruine* at the Musée des beaux-arts in Lyon.

Ruins have long been a focus of attention in the cultural and artistic sphere: in the ancient

East, in the ancient Greek and Roman world, in imperial China and even amongst the Amerindians, who are no strangers to reuse (building using stone fragments from ruined monuments). Not universally, however. The Hindu world has shown little interest in ruins, but not so little as the Islamic world, which has turned away from them, requiring Muslims to ignore anything that predated the Quranic Revelation (the *gâhiliyya*, "reign of ignorance"). Early diasporic Jewish culture focused, in a phantasmatic way and in the absence of physical contact, on the seminal ruin of the Temple of Jerusalem, destroyed by the Romans (Titus, 70). Peoples with no lasting architecture or writing who do not "practise" ruins replace them by using the type of narrative represented by engraved maps (the *churingas* of the Aranda

aboriginal civilisation)... But it was the West, from the Middle Ages onwards, and especially with the Enlightenment and Romanticism, that gave the ruin its main meaning, sentimental to the point of passion, first in the name of melancholy and then, with the advent of leisure, as a tourist attraction. Did Châteaubriand, after Goethe, survey the ruins of Rome and its tombs which "offer the suggestion of resurrection and yet they only await a more profound death" with a full awareness of human insignificance? In 1988, Martin Parr photographed hordes of visitors at Stonehenge, champions of hedonism posing at the foot of the famous megaliths in Wiltshire.

### HUMAN DISGRACE

The ruin of the "classics" is born of a linear and corrosive conception of time: just as the past produced its monuments, the present consecrates their destruction and their miserable survival in the form of a vestige, the debris of time. Will there be anything left of yesterday's world? Châteaubriand, a pessimist and a Christian, assured us that there won't be, since we humans are also, in our own way, "ruins," figures doomed to death as we await the Last Judgement and the Second Coming—the joint advent of Christ and eternity, which refutes measurable time. For the writer, the ruin of the past heralds the ruin of the present and the future, which will be ruined: farewell future. As for the proponents of transformism, following in Lamarck's footsteps, their conception of ruins is similar, albeit demystified, materialistic and purged of all eschatological connotations: for them, the passage of time leads to the destruction and transformation of man's works in the same way that a spoken language changes over the centuries or, in some cases, irretrievably loses its meaning. Understood in this way, ruins demarcate two clear-cut temporal eras, embodying the Augustinian thesis of sequential time (the six "ages," in Saint Augustine's *Genesis against the Manichees* and *The City of God*) which cannot be experienced a second time, a non-cyclical time whose perception distinguishes past, present and future with no possibility of transfusion.

The very "form" of the ruin as conventionally understood, its "ruiniformity," therefore inherently produces nostalgia and an irreversible sense of loss. Those who observe ruins as romantics or transformists find in their spectacle a mixture of desolation and impossible return that characterises the futuristic view of the Grande Galerie of the Louvre produced by Hubert Robert in 1796,

who imagined and depicted it destroyed (*Vue de la grande galerie du Louvre en ruines*). The present of the noble building, its solid nature, preserved at the time of his painting, was seen by Hubert Robert through the prism of a future made brittle. All that remains on the canvas of the august residence of the kings of France, which had just been nationalised by the Legislative Assembly, is a mineral skeleton with collapsed vaults open to the elements.

### THE MODERN REQUALIFICATION

Common sense readily leads us to believe that the modern age no longer liked ruins, and was indifferent to them. "Of the past let us wipe the slate clean," wrote Eugène Potier, the author of *The Internationale* (1871). Of the past and, at the same time, of the ruins that make it substantial. For the sight of ruins is anaesthetic, ensnaring our gaze in the past when, for the moderns, the time had come to take control of the present and build the future. "We are on the extreme promontory of the centuries," wrote Filippo Tommaso Marinetti at the very beginning of the twentieth century. Marinetti who, in his *Futurist Manifesto* (February 20th, 1909), urged the destruction of museums and their contents. This position obviously has no interest in the relics of the world or in memory; amnesia is as constitutive to it as it is necessary, for the purposes of an action that asserted itself as renovation, regeneration. The "ruiniform," from this perspective, is resolutely anti-modern.

A panoramic look at modern art in all media unsurprisingly reveals a veritable elision of ruins. We can look in vain for traces of them in Soviet or even Fascist photomontages, which on the other hand are brimming with

new technical constructions, views of factories and unprecedented industrial and mechanistic infrastructures. In its own way, the very advent of abstract painting, in symbolic terms, was also a form of rejection of ruins (old forms inherited from the past that are resurrected). Was modernity the enemy of ruins? Perhaps this is too hasty a conclusion, given the predilection of the modern mind, which was nevertheless mad about the present, for the archaism that emerges from Stravinsky's *Rite of Spring* (1913) or the expressionism of Murnau. For modernity, the cult of the present nonetheless placed the "transitory," the "fleeting" and the "contingent" on the same level as the "eternal," in the manner of Baudelaire. To a large extent, this hierarchical premise dissolved the importance bestowed on vestiges.

### THE END OF RUINS?

The culture of ruins did not disappear in the twentieth century, but it did evolve. Postmodernism (1970-1990), which reviled modernity, briefly gave it a powerful new lease of life, informed by the thinking of Michel Serres, who focused for a time on Rome and the question of "foundations" (1), and by a myriad of artistic creations: Anne and Patrick Poirier's models of burnt-out ancient cities, Ian Hamilton Finlay's Scottish garden of ruins (*Little Sparta*, 1983)... The vogue for the ruins of the post-industrial age, the wastelands born of deindustrialisation (from 1970 onwards), was reflected to the same degree in a large number of visual creations or performances in which the ruin was the central element (see Melanie Manchot's Urbex-inspired urban performances). In the ruins of New Jersey's suburbs, Gordon Matta-Clark cut up abandoned houses (*Splitting*, 1974).



Ian Hamilton Finlay. *The Present Order is the Disorder of the Future*. Little Sparta, Pentland Hills, Écosse. (Ph. Andrew Lawson)



A little earlier, Robert Smithson, fascinated by Mexico City's run-down Hotel Palenque, drew inspiration from this dilapidated but never-abandoned building, which was constantly being refurbished by its managers, to meditate on entropy (*Hotel Palenque*, 1969-1972).

Nothing will ever be in ruins again, but neither will anything be absolutely new. Decay and maintenance, destruction and *therapia* go hand in hand. The time has come for recycling, for the permanent recovery of the built environment, with motives ranging from profit (nothing must be lost) to ecological concerns (recycling means consuming less). In the 2000s, Stefan Shankland (*Marbre d'ici*) and Anna Saint-Pierre created works based on destroyed buildings, reusing the rubble as a medium.

And what can be said about the entry into the "ecological age" (International Earth Day, 1970), in which we are primarily concerned with the proper management of the Earth (*Oïkos logos*)? This is also the age of a new type of "ruin." The conventional ruin, the relic, the refuse, the unassimilable which is now

promoted for tourism (old, damaged buildings from a distant past feeding the "tourism of abandonment," says Aude Le Gallou [2]), for archaeological research, to fuel reveries or nationalist sentiment? No connection, in reality, with the contemporary ruin.

### THE PERMANENT "RUINATION"

The contemporary ruin? Instead of a thing of the past, it has become a thing of the present. Instead of a dead object, it has become a living subject. Our Anthropocene, this "period of Man" in which human action on natural ecosystems has a greater impact (mostly negative) than the development of nature itself, is the moment of this mutation. Let us ask ourselves what the *real* ruins are these days. We are forced to acknowledge their presence in today's world, in their immediate matter, *in vivo*.

In what form? Reality. Ecologically speaking, the contemporary ruin is in no way embodied in old abandoned industrial wastelands, the detritus of financial capitalism that has found somewhere else to prosper (3). Nor is it embodied in the buildings that have been built

Robert Smithson. Hotel Palenque. 1969-1972.

Slide show: 31 diapositives slides. Bande son: conférence de l'artiste lecture by the artist University of Utah en in 1972. (Solomon R. Guggenheim Museum, New York; © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York)

too quickly, the result of mindless real estate pressure, already in ruins or not far off when they are completed, whose unsustainable nature makes the concept of a ruin "obsolete," as pointed out by Bruce Bégout. Rather, the contemporary ruin is embodied in everything that human activity is continuously ruining before our very eyes, at the very moment of our existence rather than before it: the polluted ocean with its gyres of microplastics and bleached corals; the carbon-saturated sky from which insects and birds are gradually disappearing; the land transformed into an immense artificial zone drenched in pesticides and at risk of desertification, with holes underneath its surface like a Swiss cheese because of the mining industry. The ecological age, in this instance, updates the concept of "ruin," making it an actor of the present moment, the very accompaniment of the productive movement: human activity, *hic et nunc*, ruins the world to the extent and at the pace of its development.

The retrofuturist artist Daniel Arsham puts artefacts that bear witness to our era on the art market. He makes them by damaging them, and it seems as if they have been found in the archaeological digs of the future: a corroded digital camera, a rusty Walkman, a chipped McDonald's mug... In so doing, this American visual artist stages the ruins of what our present will have been, and what will remain of it in times to come. This false archaeology is a form of short-sightedness: the ruin of the ecological age is now. It's already here. There's no need to wait until tomorrow to make it our own. ■

Translation: Juliet Powys

1 Michel Serres, *Rome. Le livre des fondations*, Grasset, 1983. 2 Aude Le Gallou, *Géographie des lieux abandonnés. De l'urbex au tourisme de l'abandon: perspectives croisées à partir de Berlin et Détroit*, PhD thesis in geography, defended on December 3rd, 2021 at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. 3 See Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, La Découverte, 2017.

Paul Ardenne is a writer and art historian. He is curator of the exhibition Forêt: vert fragile (Alcazar BMVR library, Marseille, until December 16th, 2023) and this year published L'Art en joie (La Mulette/BDL).



## PARIS

Loris Gréaud. *Les Nuits corticales*

Petit Palais / 4 octobre 2023 - 14 janvier 2024

Le Petit Palais, depuis une dizaine d'années, offre ses espaces à un artiste plasticien invité à produire une création qui fasse écho à son architecture 1900, particulièrement chargée. C'est Loris Gréaud, en cet automne 2023, qui s'y emploie avec son sens bien connu de la complexité. L'artiste français (né en 1979), qui a longuement préparé son coup, joue pour l'occasion de l'addition des formules, depuis la façade du bâtiment, ornée de drapeaux, jusqu'au jardin intérieur, en passant par sa grande coursive d'accueil, démesurément dilatée, le tout doté de savants dispositifs électromécaniques d'émission de sons, de lumière et d'odeurs.

Comment ses *Nuits corticales*, titre de cette installation-environnement robotique, se structurent-elles ? Point de départ, un voyage à Monte Verità, haut lieu des utopies du début du 20<sup>e</sup> siècle, en automobile : l'artiste vidange le moteur de celle-ci et récupère son huile, le « sang » de la machine, une huile carbonnée utilisée ensuite pour peindre les drapeaux ornant la façade du Petit Palais, porteurs de têtes de mort qui en décalquent le plan. Plusieurs « machines » sont positionnées au sein du Petit Palais, servant de diffuseurs : son et lumière dans le jardin, la coursive du bâtiment se voyant pour sa part colonisée, au sol, par la sculpture d'un pangolin (le 20-20, pour 2020, an 1 du Covid-19) se mouvant au rythme ultra-lent de la croissance du poil de barbe (!) et, dans ses ailes latérales, d'un côté, par des sculptures dotées de tiges métalliques permettant à des instrumentistes de jouer un concert d'« anges » et, de l'autre, par des machines à odeurs laissant l'espace vide. Interactif, le fonctionnement de l'ensemble n'est pas sans rappeler la vieille méthode « cybernétique » d'un Nicolas Schöffer : capteurs partout, plus des espèces animales en croissance (des blobs) sollicitées pour animer l'ensemble à coups d'effets spéciaux visuels, sonores et olfactifs régis par le mouvement du jour et des planètes. On oscille entre art-science et art osmotique, avec pour ambition de nous connecter au « monde » dans toute son étendue et ses respirations.

Proposition immersive, proposition invasive, *les Nuits corticales* sont de ces œuvres à vocation « totale » qui émaillent l'histoire de l'art, des spectacles de Lully pour Versailles au *Gesamtkunstwerk* wagnérien de

Bayreuth, sans omettre, sur un registre plus pauvre, le *Merzbau* de Schwitters à Hanovre et, plus métaphysiques, la planante *Symphonie Monoton-Silence* de Klein ou *Plight* de Beuys. Le point commun de ces créations ambienceuses, outre la volonté de métamorphoser un espace en tous points, est d'y immerger le spectateur jusqu'à le noyer, le transformant en une formule soluble dans un univers l'entourant, le câlinant mais aussi le piégeant de toutes parts, sans réelle possibilité d'échappée. Acceptable ? Prétentieux ? Suspect ? Mémorable ? Tout dépend en substance de l'« horizon d'attente », aurait dit Jauss, du visiteur de passage. Les uns, maximalistes, jouiront de cette offre hyperbolique d'effets en tout genre. D'autres, jansénistes, se rappelleront du temps économe de Joan Miró ou de Martin Barré, rien qu'une tache sur une toile pour touter l'absolu, en versant une larme de regret et de nostalgie. Chacun son art, définitivement.

Paul Ardenne

For the past ten years or so, the Petit Palais has been offering its spaces to visual artists who are invited to produce a work that echoes its particularly busy 1900s architecture. This autumn, 2023, Loris Gréaud will be doing just that, with his well-known sense of complexity. The French artist (b. 1979), who has spent a great deal of time preparing his project, plays on the addition of formulas, from the building's façade, adorned with flags, to the interior garden, by way of the large, disproportionately long reception corridor, all equipped with clever electromechanical devices for emitting sounds, lights and smells.

What is the structure of his *Nuits corticales*, the title of this installation-robotic environment? The starting point is a road trip to Monte Verità, a hotbed of utopianism in the early twentieth century: the artist drained the car's engine and recovered its fuel, the « blood » of the machine, a blackened oil that he then used to paint the flags adorning the façade of the Petit Palais, bearing skulls that trace the layout of the venue. A number of « machines » have been positioned inside the Petit Palais, serving as diffusers: sound and light in the garden, the building's passageway colonised on the ground by a sculpture of a



pangolin (the 20-20, for 2020, year 1 of Covid-19) moving to the ultra-slow rhythm of beard hair growth (!) and, in its lateral wings, on one side, sculptures with metal rods allowing instrumentalists to play a concert of « angels » and, on the other, scent machines that leave the space empty. The way in which the whole interactive installation works is reminiscent of Nicolas Schöffer's old « cybernetic » method: sensors everywhere, plus growing animal species (blobs) called upon to animate the whole thing with visual, sound and olfactory special effects governed by the movement of the day and the planets. The exhibition oscillates between art-science and osmotic art, with the aim of connecting us to the breadth and breath of the « world ».

*Nuits corticales*, an immersive and invasive proposal, is one of those works with a « total » vocation that art history has been interspersed with, from Lully's spectacles for Versailles to Wag-

ner's *Gesamtkunstwerk* in Bayreuth, without forgetting, in a poorer register, Schwitters' *Merzbau* in Hanover and, in a more metaphysical one, Klein's soaring *Symphonie Monoton-Silence* or Beuys' *Plight*. What all these atmospheric creations have in common, apart from the desire to transform a space in every detail, is to immerse the spectator to the point of drowning, transforming him into a soluble formula in a universe that surrounds him, embracing him but also trapping him, with no real possibility of escape. Acceptable? Pretentious? Suspicious? Memorable? It all depends on the visitor's « horizon of expectation », as Jauss would have said. Maximalists will enjoy this hyperbolic offer of all kinds of effects. Jansenists will recall the parsimoniousness of Joan Miró and Martin Barré, nothing more than a stain on a canvas to touch the absolute, and shed a tear of regret and nostalgia. To each his own art, unquestionably.