



Remerciements

Où l'on commence par l'autre

Merci à Alexandre Blanc, pour ses qualités de guide et ses suggestions discrètes, qui surgissent plus tard.

Merci à Luca Ortelli, pour l'occasion donnée il y a un an, d'écrire sur une autre ruine.

Merci à André Patrão, pour l'expression honnête de son opinion et ses conseils méthodologiques précieux.

Merci à Flore Guichot pour son soutien sans faille et sa correction attentive.

Et enfin, merci à mes parents, pour leurs encouragements et leur relecture pleine de bons sens.

Le Corps et la Ruine

*Absence
et
Persistance*

Etudiant

Alix Servent

Professeur d'énoncé théorique

Alexandre Blanc

Professeur de projet de diplôme

Luca Ortelli

Maitre EPFL

André Patrão

Enoncé théorique

Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne
Master d'Architecture
Année académique : 2018-2019

	Prologue	7
<i>Partie I</i>	La chose bâtie dans le lieu et le temps	15
	Définition du lieu par la chose bâtie	16
	Déformation de la ruine dans le temps	24
	La mémoire dans la ruine	36
	Interlude de fin de partie	46
<i>Partie II</i>	La trace	49
	L'homme qui fabrique	50
	De la marque à la trace	59
	L'homme dans le monde	69
	Interlude de fin de partie	78
<i>Partie III</i>	Le corps	81
	L'absence de sens précis	84
	Le retour au corps	94
	Memento mori	103
	Interlude de fin de partie	117
	Epilogue	121
	Annexes	129

Où jaillit le sentiment d'une absence

La ruine est une chose passée qui languit dans le présent. Cette recherche propose d'interroger le rapport entre l'homme et une telle ruine, dans la manifestation de sa persistance et de l'absence qui l'habite. Nous tenterons de dépasser la distinction entre la ruine romantique et la ruine moderne, pour mettre en lumière le rôle essentiel qu'elle joue encore dans le positionnement de l'homme dans le monde.

Il semble en effet que nous ne puissions plus concevoir aujourd'hui que deux visions de la ruine : d'une part la ruine perdue dans la Nature, dans son écrin de végétation sauvage, comme une vanité qui rappelle à l'homme que la Culture ne dure jamais bien longtemps ; et d'autre part la ruine d'un 20^{ème} siècle violent, traumatisé par la guerre et héritier de la révolution industrielle, et donc de la production massive, de l'accélération du monde, une ruine qui ne dure pas et produit plus de déchets indistincts que d'objets de contemplation.

Cette dualité paraît interdire à l'homme la possibilité d'un rapport authentique au passé. En effet, elle tend à nier la ruine pour l'avenir tout en réduisant le nombre d'objets qui entre dans la définition du terme lui-même. Nonobstant, la ruine est ce qui inscrit les choses bâties dans un temps. Elle montre son passage et son action par la mise en évidence d'une persistance et d'une absence. Une part de la chose bâtie disparaît en effet avant

XXVI

Mourir, ce n'est jamais que contraindre sa conscience au moment même où elle s'abolit, à prendre congé de quelques quartiers physiques actifs ou somnolents d'un corps qui nous fut passablement étranger puisque sa connaissance ne nous vint qu'au travers d'expédients mesquins et sporadiques. Gros bourg sans grâce au brouhaha duquel s'employaient des habitants modérés ... Et au-dessus de cet atroce bermétisme s'élançait une colonne d'ombre à face voûtée, endolorie et à demi aveugle, de loin en loin - ô bonheur - scalpée par la foudre.

une autre, qui persiste dans le temps, témoin de l'histoire.

Les bâtiments en décadence de notre temps, s'ils sont incapables de faire cette distinction, ne sont plus dignes d'être appelés des ruines. Au contraire, ils sont désormais tous de rouille¹, comme un amas de choses sans fonction, obsolètes. Cette vision implique que l'homme, sans repères distinctifs, perd la sensation du temps. S'ajoutent à cela la production technique et la reproduction rapide, presque infinie. L'homme perd toute notion de limite. Dans ce temps infini, il n'a plus le *sens* ni du passé ni de l'avenir.

Dès lors, il lui faut retrouver ce *sens*, et des sensations. La ruine – toute la ruine – semble le point de rencontre de ces sentiments. Elle a le sens des sensations qu'elle suscite. Or l'homme ressent à travers son corps. Ainsi se présente, dans le rapport du corps à la ruine, une possibilité de dépassement.

Il est tout d'abord nécessaire de définir la ruine. Elle est la chose bâtie qui se déforme dans un lieu, transmettant ainsi une mémoire.

Le lieu est entendu comme la mise en relation de l'homme et du monde. La chose bâtie révèle le lieu². Nous nous servons ici des considérations de Martin Heidegger dans l'essai *Bâtir Habiter Penser*. La forme de la construction participe à son émergence. Elle s'adapte au contexte et génère des comportements dans l'espace, des rêveries, en les amplifiant et en les réinterprétant.

Char, *Partage formel*

¹École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée, *Marnes, documents d'architecture*. Vol. 1, pp. 343-356

²Heidegger, *Essais et conférences*, pp. 170-193

Nous montrons ensuite que la ruine ne se dégrade pas, mais qu'elle se déforme dans le temps. C'est-à-dire qu'elle conserve une valeur puisque l'absence en elle est fantasmée sur la base de sa persistance. Le projet de P. Zumthor, pour le musée Kolumba à Cologne, sert d'exemple à cette idée. Cette valeur est celle d'une absence qui demeure en elle. Cette absence est plus que l'absence des parties érodées de la ruine. Elle montre le départ des hommes et le retour de la Nature.

Enfin la ruine transporte une mémoire. Elle peut se lire comme une évocation du passé. Celle-ci se fait à travers la forme, comme dans le cas du cimetière de San Cataldo, de A. Rossi, et à travers le nom, comme le décrit M. Proust dans *La recherche du temps perdu*. Cette évocation a pour résultat une imagination projetée sur la ruine. Elle concrétise pour l'homme la mémoire du passé.

Dans un second temps, nous étudions l'effet, sur la ruine, de la présence de l'homme dans la chose bâtie. L'homme génère une trace, lisible dans la ruine.

L'homme qui fabrique donne à la chose bâtie un certain aspect. Il en fait un langage qui se formalise dans la ruine, par héritage et réinterprétation. Il établit une continuité culturelle. Cette forme retrouvée dans la ruine est une persistance, elle parle de l'homme qui fabrique. Nous voyons, à travers la réflexion architecturale de Rem Koolhaas sur le modernisme, jusqu'où cette tradition peut s'étendre.

fig.1 *Abbaye Notre Dame Du Bois*

En utilisant ensuite la chose bâtie, l'homme y laisse une trace. Il le fait de trois manières différentes. L'usure des choses leur impose un dépôt de fatigue, une patine. Puis la disposition de ces choses dans l'espace provoque des marques qui témoignent d'une configuration spatiale, et donc d'un type. Finalement, la forme elle-même est une trace, puisqu'elle persiste dans le temps. La ruine porte en elle cette triple trace. Nous utilisons le Cimetière des bois, de E. G. Asplund, pour expliciter l'idée de cette trace.

La trace permet enfin d'engager l'homme dans un rapport au monde plus complexe. A travers le mouvement, il reconstitue l'absence de la ruine sur la base de sa persistance. C'est le cas dans le musée Kolumba. La ruine est un repère dans le paysage et dans l'histoire. Elle permet de redécouvrir un âge d'or, à la fois source d'inspiration et objectif utopique.

Le dernier volet de cette démonstration tente de dépasser les deux premiers en montrant l'importance du corps dans le rapport de l'homme à la ruine. Ce corps de l'homme, bien qu'il soit une partie de l'absence de la ruine, lui permet de l'appréhender dans sa totalité.

Par le développement de la technique s'accélère le rythme de production. Le paysage urbain a l'air de plus en plus illimité et semblable³, phénomène qui trouble la sensation du temps et de l'espace. La conséquence de cela est l'impression d'un monde infini.

Nous montrons ensuite que le corps joue un rôle es-

³ École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée, loc. cit.



fig.2 Fougeirol, *Bobigny Quartier Nord*

⁴Rossi, *Autobiographie scientifique*, p. 26

⁵Dillon, *Ruins*, pp. 42-44

⁶Proust, *Du côté de chez Swann*, pp. 49-53

⁷Bas, *Face à l'Histoire : Andreï Tarkovski*

⁸Lisse, « Vivre sa mort dans l'écriture », pp. 1-18 sur 21

sentiel dans la perception de la ruine. Il se projette dans la ruine par empathie. Il permet d'en élargir le sens et la compréhension. La ruine devient corps pour l'homme. Il projette en lui ses sensations. Le cimetière de San Cataldo, de A. Rossi, est pensé comme un squelette sur la base d'une sensation des os du corps⁴. La ruine devient alors le portrait de l'homme⁵. Le délabrement de l'un et de l'autre suggère une progression dans le temps fini, vers la mort.

Finalement, à travers l'existence, la ruine est un rappel permanent de la mort. La ruine montre, par le délabrement, la perspective d'une disparition et la présence du passé. Dès l'éveil des sens, surgissent, dans le retour de l'absence dissimulée par l'obscurité, les formes et le temps, autant que la sensation d'un dérangement dans le corps. C'est ainsi que M. Proust décrit l'éveil du narrateur⁶. La violence du temps plonge l'homme dans un dérangement, et lui donne l'impression d'un temps infini. Nous voyons ici que, comme dans le cinéma de A. Tarkovski⁷, la sensation sauve l'homme. Le rêve et l'art, c'est-à-dire le faire, font ressurgir le passé stable, figure d'un âge d'or. La ruine replace l'homme dans une perspective finie. Enfin, la mort elle-même présente cette ambiguïté autour du corps. Il est absent mais encore persistant sous forme de trace, comme la ruine, objet de fascination⁸.

L'objectif de cette recherche est de montrer que le rapport de l'homme à la ruine engage le corps, et donc la



possibilité de sa disparition, c'est-à-dire la mort.

En effet, le corps éprouve, face à la ruine, la sensation de son délabrement. Il permet de sentir sa part d'absence et de persistance. Il replace ainsi la ruine dans un temps et un espace finis et envisage sa disparition. De fait, la ruine renvoie à l'homme le sentiment de sa propre mort. Le corps de l'homme qui meurt, dans le retrait ambigu que constitue son absence, laisse une trace, le jaillissement de sa persistance.

fig.3 Tarkovski, *Nostalghia*

*- Et pourtant vous serez semblable à cette
ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !*

*Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les flo-
raisons grasses,
Moisir parmi les ossements.*

*Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !*

Baudelaire, *Une charogne*



fig.4 Rossi, *Cimetière de San Cataldo*

Partie
I

*La chose bâtie
dans le lieu
et le temps*

La ruine est d'abord une chose bâtie qui ne devient ruine qu'après avoir été délaissée. Abandonner une construction c'est admettre que, pour une raison ou une autre, elle n'est plus fonctionnelle. Cependant la ruine conserve cette caractéristique de la chose bâtie : elle est révélatrice d'un lieu. Elle s'accroche au lieu et s'adapte à lui, révélant ainsi des formes qui sont d'abord celles d'une compréhension du monde.

A travers le temps, cette forme va changer. La ruine certes se dégrade mais ce faisant, c'est sa forme qui se modifie. En devenant le produit des attaques du temps, la ruine porte en elle la possibilité d'une rêverie reconstituante. C'est-à-dire que l'imagination travaille à la reconstituer telle qu'elle a dû être originellement.

Par ce processus, elle est racontée autant qu'elle raconte des histoires. L'image de la ruine, au moment où elle est contemplée, convoque une aura d'images voisines qui nourrissent l'imagination. Elle a une permanence dans le temps, une valeur qui se répète, s'affirme, s'enrichit, malgré l'absence qui l'habite.

Définition du lieu par la chose bâtie

La révélation du lieu

Le lieu est révélé par la construction de la chose bâtie. Il est possible de voir dans l'érection d'un bâtiment la mise en évidence d'un endroit. Cet endroit, avant de recevoir la construction, n'avait pas de valeur précise. Ou plutôt, il n'était pas plus particulier qu'un autre, vierge lui aussi, et voisin du premier. Martin Heidegger évoque l'exemple du pont pour décrire cette mise en évidence du lieu¹. Le pont connecte les deux berges de la rivière. Il relie deux territoires qui étaient auparavant étrangers l'un à l'autre. Un lieu apparaît alors : l'endroit précis, dans l'espace le long de la rivière, où l'on peut traverser. C'est l'endroit du pont. Il n'apparaît qu'une fois le pont construit. De même, en complétant l'aile Est du musée d'histoire naturelle de Berlin², Diener & Diener révèlent le lieu du bâtiment. Les personnes qui visitent ce musée associent alors au projet le souvenir d'un instant vécu. A la fois identique et différent, il le complète harmonieusement tout en le réinterprétant. C'est ainsi que le lieu émerge. Il est compris à travers l'usage et l'expérience. L'expérience de la partie du bâtiment qui existe encore au moment de la réalisation du projet et l'usage des visiteurs qui connaissaient peut-être déjà le musée et voient l'aile Est comme une nouveauté.

Mais posons-nous maintenant la question du bâtiment avant sa complétion par Diener & Diener. L'aile Est est ravagée. La majorité de la masse bâtie manque. La cause de cette destruction ne nous intéresse pas pour

¹ Heidegger, *Essais et conférences*, p. 180

² Abram, *Diener & Diener*, p. 287



fig.5 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*

le moment. Nous nous contentons de mettre l'accent sur cette absence. Quelle est la qualité du lieu dans cet état ? Il interpelle car il constitue une rupture dans la composition du bâtiment. Le plan de l'édifice montre clairement une organisation en ailes parallèles. Avec cette partie en ruine, la composition n'est plus unitaire. La disruption de la logique du bâtiment entraîne la mise en évidence de l'absence. L'absence a une présence. La ruine révèle le lieu de la construction davantage, ou du moins autant, que la construction complète elle-même. Donc le lieu est révélé par la ruine, au même titre que la chose bâtie définie par M. Heidegger. Et c'est l'absence qui permet cela.

Qu'en est-il alors du projet de reconstitution de Diener & Diener en tant que chose bâtie sur le lieu de la ruine ? Ce qui semble frappant au premier abord est la volonté de refaire à l'identique. Le mimétisme stylistique saute aux yeux dès le premier regard posé sur le projet. Les architectes interviennent ici avec le plus grand respect pour le langage architectural d'origine. Chaque brique est redessinée à l'identique, dans la parfaite continuité du morceau de façade restant. De la base à la corniche, chaque modénature est reprise et restituée. Cependant une première différence se manifeste, les fenêtres sont murées. L'aile Est n'est alors plus qu'une coquille qui reprend les formes mais pas les fonctions du bâtiment d'origine. Le lieu est toujours compris dans sa singularité, celle qui provient du fait qu'une ruine a longtemps été présente ici. L'absence est remplacée par

fig.6 Thoreau, *Walden*

une autre sorte de rupture. C'est le bâti qui montre désormais la présence auparavant révélée par la ruine. Le bâti révèle le lieu, il remplit sa fonction d'habiter. La reconstruction se fait avec un soin apporté à la conservation de la sensation d'un changement et d'une singularité dans le lieu. C'est la ruine qui met d'abord en évidence cette singularité. Et c'est ensuite la reconstruction qui lui conserve sa force. En quelque sorte l'aile complétée est encore une ruine en ce sens qu'elle a encore la capacité d'évocation du lieu générée par le manque de la ruine. Le projet commente la ruine. Au sens heideggérien, il ménage le lieu autant qu'il est ménagé par lui. Il assure donc le séjour de l'homme dans l'espace³.

L'accroche de la ruine au lieu

Une telle ruine, pour être révélatrice du lieu, s'y accroche. Comment se fait l'accroche de la ruine au lieu ? Pour répondre à cette question nous évoquerons la maison vue par Gaston Bachelard. La ruine est le témoin de cette accroche. Elle permet même dans certains cas de mieux la distinguer. La maison de G. Bachelard est un espace de rêverie, un espace où « [...] nous nous enracinons, jour par jour, dans un coin du monde »⁴. L'accroche au lieu de la ruine se fait par cet enracinement. La maison est ancrée dans le lieu. Elle plonge ses fondations dans la terre pour s'y accrocher. Bachelard parle ici de la cave comme de l'un des deux éléments qui assurent la tenue verticale de la maison. Cette dernière

³ Heidegger, op. cit., pp. 184-186

⁴ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 24

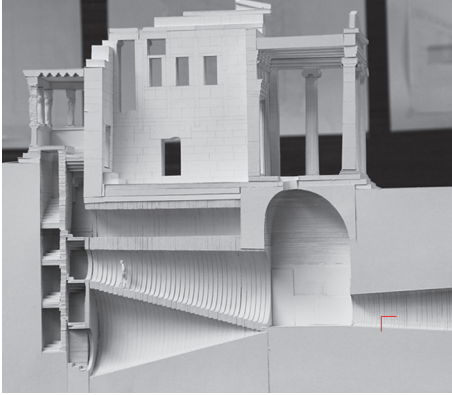


fig.7 Van Den Berghe, *Maquette d'étude*

joue un rôle fondamental dans la situation de l'homme dans le monde. Si le deuxième élément de la maison est le grenier, l'homme circule alors dans cette verticalité entre la terre et le ciel. Le lieu occupé par l'homme a cette épaisseur, ce poids qui le place dans le monde. La cave et le grenier, tel que décrits par G. Bachelard, sont des espaces de rêverie. Ils se chargent d'un mystère qui provient de leur faible utilisation. En cela qu'ils sont moins fonctionnels que la maison, et qu'ils offrent à la rêverie des terrains de développement. Les espaces de la cave et du grenier sont plus proches de la ruine que de la maison à proprement parler. Ils partagent avec la ruine la présence des éléments naturels dans leur intérieur. Le toit de la vieille maison fuit et laisse pénétrer la pluie et les rayons du soleil dans le grenier, un oiseau entre occasionnellement par le carreau brisé du vasistas. La cave sent la terre et suinte l'humidité qui vient du terrain où elle s'enfonce. La proximité entre l'homme qui rêve dans ces espaces et le monde est plus grande que dans la maison. Il en va de même dans la ruine. Bien qu'ayant perdu toute fonction pratique, la ruine apparaît alors comme un espace plus proche du lieu. Dans le projet de Peter Zumthor pour le musée Kolumba de Cologne, la partie du bâtiment constituée des ruines de l'ancienne église semble constituer un socle, une fondation pour la nouvelle partie. Ainsi la ruine, dans sa présence persistante, sert d'accroche physique au lieu.

L'accroche au lieu est aussi une accroche au monde entendu comme univers, donc plus large que l'accroche

fig.8 Zumthor, *Musée Kolumba*

physique. La ruine se présente également comme porteuse de ce lien. En allant chercher une verticalité à travers le grenier, la maison de Bachelard fabrique un abri pour le rêveur. Le grenier est un refuge, mais un refuge en hauteur. Il est en quelque sorte une réduction du ciel, présenté comme un abri pour l'homme. Faire du ciel un abri, c'est renverser la vision d'un ciel trop vaste qui renverrait l'homme à son insignifiance face à l'univers. C'est un retour à un ciel qui oriente dans l'espace et qui permet à l'homme de se situer dans un lieu. C'est le ciel du nomade qui traverse le désert grâce aux étoiles. Un tel espace accède à un niveau de cosmicité. La maison devient une maison monde qui se définit par un centre qui est « comme un centre de force et qui inscrit la maison “dans la nature” »⁵. Elle devient ainsi un lieu ancré, le point de référence étant un centre. La vision des ruines sur lesquelles se pose le musée Kolumba nous aide ici à comprendre cette idée de la verticalité qui forme un centre, un point d'accroche au lieu. Il y a deux raisons à cela. Tout d'abord – nous l'avons déjà évoqué – la ruine semble soutenir la partie neuve du bâtiment. Ainsi cette dernière paraît flotter sur une masse de pierre plus ancienne et apparemment plus faible. La ruine acquiert cette capacité à porter une masse vers le haut, vers le ciel. Ensuite, la ruine de l'ancienne église Sainte Colombe comprend un nombre important d'arcs en ogive. Or la forme même de ces arcs pointe vers le ciel. Comme un clocher ou une cheminée, ces éléments montrent une volonté de s'élever. Dans le cas de l'église,

⁵ Ibidem, pp. 39-45



fig.9 Zumthor, *Musée Kolumba*

⁶ Gros, *Maisons, palais, villas et tombeaux*, pp. 20-21

il s'agit d'une élévation vers le divin, vers un ordre cosmique. Dans cet exemple, la ruine s'accroche donc à un monde plus vaste, au lieu spirituel.

La ruine est également le lieu du lien entre les hommes. Si la rêverie de G. Bachelard est solitaire, le lien des hommes entre eux et au monde est quant à lui social. Les hommes se réunissent autour du foyer. C'est le lieu des sacrifices aux dieux dans la domus romaine. Édifier signifie aussi brûler si l'on considère le mot latin *aedes*⁶. Et c'est le lieu des récits qui fondent les ententes communes et les visions de l'univers. Ces récits sont ceux des grandes cosmologies et mythologies. Entre panique face à la puissance de la nature et sentiments d'assurance délivré par la sensation d'une communauté, l'homme utilise le foyer comme le lieu d'une accroche sociale qui contribue à sa place dans le monde. Ce rôle est aussi celui de l'église qui rassemble les hommes face à un autre récit : le prêche. Dans le principal espace intérieur du musée Kolumba, le visiteur circule à travers une forêt de colonnes en béton le long d'une passerelle en bois. Celle-ci suit un tracé irrégulier et offre différents points de vue sur les ruines de Sainte Colombe. Ce chemin de forêt traverse donc l'espace où se regroupaient les fidèles. La ruine montre le lieu du lien social entre les hommes dans la communion spirituelle.

L'adaptation de la forme à la nécessité de montrer le lieu

Nous avons parlé de la cave et de la ruine comme

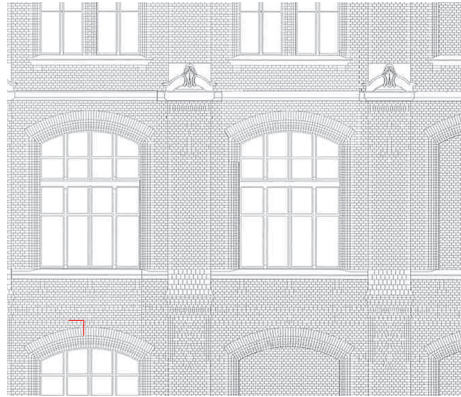


fig.10 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*

point de repère dans le territoire. Nous allons voir maintenant comment la forme de la ruine montre le lieu. Dans la coupe d'un bâtiment, la cave qui va chercher les fondements de la terre, et la cheminée qui tend vers le ciel son tronc avide, sont les manifestations formelles d'une entente avec le lieu. Ces éléments ont en effet la forme qu'il a été possible de leur donner au moment de leur construction. La cave est creusée dans un sol plus ou moins meuble, ses murs sont plus ou moins épais et étanches en fonction de la nature du terrain. La cheminée qui s'élève est plus ou moins haute et large selon le matériau utilisé et la force moyenne du vent dans la région concernée. La forme de ces éléments exprime le contexte dans lequel ils apparaissent et ses contraintes. Mais elle est aussi le résultat d'une pratique, d'une habitude. La forme s'adapte à l'utilisation qui est faite de la chose bâtie. La ruine laisse voir certaines de ces formes et raconte l'usage qui en était fait. Rétrospectivement, cette forme paraît presque évidente. Dans l'exemple du musée d'histoire naturelle de Berlin de Diener & Diener, on peut voir la reprise exacte de la forme d'origine. Ce qui peut paraître un manque de prise de risque dans la réinterprétation de la ruine masque une lecture plus subtile de l'existant et un décalage avec l'espace intérieur. En effet, l'intérieur de l'aile Est du musée est une pièce entièrement rouge et occupée par une série d'étagères, dans un style laboratoire de curiosité. A l'intérieur comme à l'extérieur, la relecture de la tradition se fait avec un léger décalage vers une vision plus moderne. La forme de la

⁷Sharr, *Heidegger for Architects*

partie rénovée du bâtiment montre le lieu en cela qu'elle crée un décalage. Elle est d'autant plus pertinente qu'elle offre un cadre plus actuel à l'individu qui la pratique. En faisant cette rénovation, Diener & Diener permettent à l'homme de s'engager dans le monde. Ils écoutent distinctement les expériences du langage et de l'habitation⁷. Le langage originel est clairement compris et réinterprété. L'habitation du lieu se charge d'une valeur nouvelle qui hérite de l'ancienne dans une continuité.

La ruine révèle donc un lieu. Elle s'y accroche et le montre à travers sa forme. Mais elle est aussi l'occasion d'une interprétation. En effet, parce qu'elle présente une absence, la ruine est sujette à la relecture de son histoire pour un usage plus actuel, plus moderne. Chez Peter Zumthor, contrairement à ce que l'on peut voir dans le projet de Berlin, cette réinterprétation est plus spectaculaire. La ruine est un sujet de contemplation et apparaît dans la forêt comme la cabane qui révèle un lieu dans l'infini qu'est justement cette forêt. Que l'attitude adoptée face à elle soit le mimétisme ou la contemplation, une fascination pour la forme de la ruine apparaît.

Déformation de la ruine dans le temps

D'où vient cette fascination pour la ruine en tant que forme à contempler ? Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, la ruine montre une absence. Elle révèle un changement physique qui opère dans le temps. Si la ruine peut mettre en évidence une absence, c'est qu'elle se compose d'une partie qui persiste. Cette persistance change au cours du temps. Cependant il ne s'agit pas là d'une dégradation. Les matériaux qui composent la ruine se dégradent tous plus ou moins vite mais la valeur de la chose bâtie qui subit se processus demeure. Même si l'on peut voir dans l'accélération et l'appauvrissement des processus de construction une raison d'annoncer la fin de la ruine, elle reste le témoin du retour de la Nature et montre comment l'homme peut retrouver le « sens du temps »⁸.

⁸ Augé, *Le temps en ruines*

Déformation et dégradation : la ruine dans le monde

Tout bâtiment est éphémère. Bien que les causes de l'apparition de la ruine puissent être multiples, nous nous concentrerons ici sur le bâtiment abandonné soumis à l'action du temps uniquement. Dans le processus qui transforme la chose bâtie en ruine, certaines parties de la construction disparaissent presque immédiatement, d'autres imposent, pour un temps encore, leur présence au regard. C'est cette persistance qui fait de la ruine un lieu pour l'homme. On peut dire que la ruine est encore habitée par l'homme qui ne l'occupe plus. Mais définissons d'abord ce que nous entendons par déformation

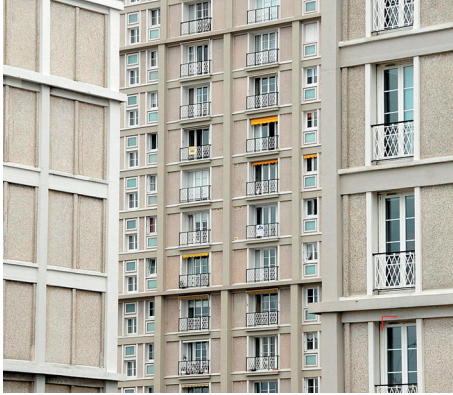


fig.11 Perret, *Reconstruction du Havre*

⁹ Marchand, *Pérennités*

dans la ruine. Elle est le changement de forme, au cours du temps, des différentes parties de la chose bâtie abandonnée par l'homme. Ces parties sont différenciées par leur matérialité. En effet, la nature matérielle de chaque partie du bâtiment conditionne sa dégradation dans le temps. La dialectique traditionnelle du squelette et de l'enveloppe illustre cette idée. Le bâtiment est schématiquement composé de deux grandes parties. La première est solide et porte la masse de tous les éléments qui composent le tout. La seconde est plus fragile, elle ne porte qu'elle-même et sert de peau à l'édifice. Dans la vision romantique du 19^{ème} siècle, le squelette est voué à durer au-delà du temps d'existence fonctionnelle de l'ouvrage. Il est censé persister sous forme de ruine. A l'inverse, la dégradation de la peau est acceptée et intégrée dans la pensée du bâtiment. C'est cette image qu'invoque Auguste Perret quand il affirme que « l'architecture, c'est ce qui fait les belles ruines ». Elle est censée produire des éléments qui résistent à l'usure du temps tout en étant le lieu des actions plus éphémères de l'homme⁹.

Le squelette est donc fait de matériaux solides, propres à traverser le temps au-delà du nombre d'années qu'un homme peut vivre. Il peut alors véhiculer une image du passé. C'est seulement à cette condition qu'il acquiert le nom de ruine. Habituellement on considère les ruines en pierre comme les plus aptes à traverser les âges. Les grands modèles d'architecture de l'Antiquité sont tous imaginés en pierre. Et les colonnes du Parthénon sont toujours debout. Mais si l'on voit la ruine

comme la marque persistante d'une façon d'être dans l'espace, on peut concevoir qu'elle ne soit pas seulement de pierre, reste noble et immaculé, comme on imagine couramment le temple grec. Au contraire la ruine peut être faite de matériaux plus pauvres. Qu'il s'agisse des restes de bâtiments romains en briques ou des marques au sol de murs en terre d'une ville vieille de plusieurs millénaires, on parle encore de ruine. Le terme ruine nomme donc une grande variété de choses qui ont en commun de montrer encore, bien après qu'elles aient été abandonnées par leurs premiers usagers, la façon de vivre de certains hommes. Elles ont aussi en commun d'avoir perdu une partie de ce qui en faisait des bâtiments. La partie périssable a disparu dans la ruine. Le matériau faible, la peau, s'est érodé en premier. Le crépi, la peinture, le bois, sont des matériaux qui ne sont pas considérés aptes à constituer un squelette. Ils se dégradent dans le temps et laissent la ruine telle qu'elle est définie par la persistance du dur. Cette dégradation des matériaux périssables n'enlève en rien de sa valeur à ce qui est en train de devenir une ruine. La persistance est toujours lisible, ou du moins interprétable. Elle parle toujours du lieu qu'elle forme et définit. Donc la ruine elle-même ne se dégrade pas, elle se déforme. Et c'est en ce déformant qu'elle devient le témoin d'un temps qui est passé. L'homme qui regarde la ruine sent en elle les années d'érosion qu'elle a traversées. Il comprend le sens du temps au-delà de sa perception de la durée qui ne s'inscrit que dans son expérience propre.



fig.12 Zumthor, *Paysage poétique*

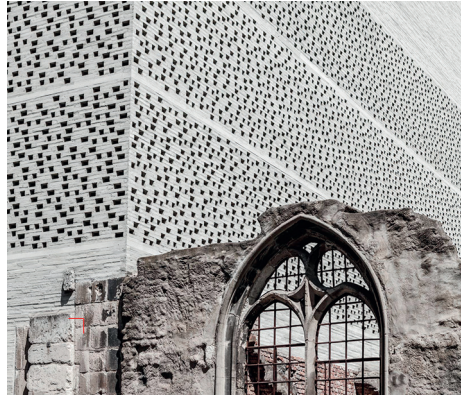
¹⁰ Heidegger, *Essais et conférences*, p. 187

¹¹ Sharr, op. cit.

¹² Zumthor, *Peter Zumthor, 1985-2013*, p. 11

La valeur de la ruine est donc sa capacité à faire sentir la distance dans le temps qui la sépare de l'homme qui l'appréhende. D'après M. Heidegger, la chose forme un lieu. Les bords de celui-ci se définissent par des limites que l'homme lui attribue dans son esprit. Par l'esprit, l'homme peut s'approcher du lieu. Le simple fait de penser un lieu connu permet à l'homme de se tenir dans « tout l'éloignement qui [le] sépare de ce lieu »¹⁰. Bien qu'elles soient approximatives, les limites des lieux sont indispensables à son identification. L'homme identifie des lieux pour lui-même en dessinant des limites autour d'eux dans son esprit¹¹. Dans le cas de la ruine, l'homme reconstruit l'image originelle de la chose. En effet, l'imagination se projette dans le temps et l'espace pour l'atteindre. L'homme est alors à proximité de la ruine dans une balance permanente entre sa situation physique et son imagination. La ruine permet donc bien de sentir un temps et un espace.

Dans la description du projet *Paysage poétique*, P. Zumthor explique avoir voulu intensifier le rayonnement des différents lieux choisis dans la région du Lipper Bergland à travers une constellation d'interventions. Leur but est de créer « un vaste champ d'énergie dans le paysage »¹². Ce dernier met en relation les maisons de lecture de poèmes projetées et le lieu. Chacune des maisons évoque le réseau complet de nouvelles constructions. Elles sont toutes imaginées dans la même matérialité, celle qui donnera plus tard naissance au projet de la chapelle Saint Nicolas. Il s'agit donc uniquement



de béton, en volumes monolithiques, creusés pour « capter l'intensité changeante de la lumière du jour [...] ; inventées et construites pour découvrir la consonance du paysage »¹³. Ces constructions ont donc la capacité, grâce à un seul matériau qui en fait une masse pesante, de mettre en relation les individus qui les occupent avec l'espace et le temps alentour.

Changement de perception dans la dialectique entre déformation et dégradation

« Ce qui nous retient dans la vue des ruines [...] c'est leur aptitude à faire sentir le temps (le temps "pur") [...], à prendre ainsi la forme d'une œuvre d'art. »¹⁴. Marc Augé énonce ici la capacité de la ruine à être pour l'homme un objet de contemplation et de réflexion. En effet, la ruine n'a plus de fonction pratique, mais elle se met au service d'un besoin intellectuel¹⁵. Elle parle d'un temps révolu et d'un temps profond, celui des êtres. Car on peut ressentir un temps dans l'observation d'une ruine sans en connaître l'histoire savante. De façon très pragmatique, lorsque l'on observe le projet du musée Kolumba de P. Zumthor, on ressent immédiatement la différence entre les deux parties du bâtiment. La partie constituée des ruines de l'ancienne église évoque immédiatement une autre dimension du temps. Ainsi la partie neuve, en lévitation sur elle, devient l'écrin qui permet de célébrer ce temps. Mais la vision d'une telle ruine change, sa valeur n'est peut-être plus la même.

fig.13 Zumthor, *Musée Kolumba*

¹³ Zumthor, op. cit., p. 12

¹⁴ Augé, op. cit.

¹⁵ Zumthor, op. cit., p. 11



fig.14 Usine Packard à Detroit

Si l'auteur du *Temps en ruines* lui reconnaît cette valeur, il annonce cependant que le monde moderne ne peut plus produire de ruine. Pourquoi affirmer cela ? La dialectique de la déformation et de la dégradation, entamée plus haut, nous apporte ici une clé de lecture. Tout d'abord l'histoire bâtit désormais des édifices en usant de matériaux qui durent peu dans le temps. Le verre et l'acier, apanages du modernisme, n'ont pas la même tenue que la pierre ou la brique. L'acier rouille et le verre éclate. Les bâtiments ainsi constitués apparaissent plus comme des déchets que comme des ruines. Dans leur cas on parle donc plus volontiers de dégradation que de déformation. Dans les grandes friches industrielles abandonnées qui bordent parfois les villes d'aujourd'hui, le paysage se compose de grandes carcasses de rouille qui n'ont plus le même aspect que les ruines classiques héritées de l'Antiquité¹⁶. Ensuite, l'obsolescence est désormais vue comme un outil permettant de continuer à faire tourner la grande roue de la consommation¹⁷. Un bâtiment est construit de façon efficace et rentable, et a déjà une durée de vie anticipée au moment même de sa conception. Si un immeuble de logement est obsolète quarante ans après sa construction, il n'a pas le temps de se charger des marques d'un passage du temps au même titre qu'un bâtiment utilisé pendant plusieurs siècles. Il est détruit afin qu'à sa place soit construit un autre, pour le même temps. La ville change alors plus vite que nous n'avons le temps de l'apprendre. Marc Augé évoque également les conflits à venir qui joueront aussi leur rôle

¹⁶ École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée, *Marnes, documents d'architecture*, Vol. 1. p. 343

¹⁷ Daniel M. Abramson, *Obsolescence - an Architectural History*, p. 36

fig.15 Marchand et Meffre, *Gunkan-jima*

dans le processus de destruction et qui empêche le devenir ruine des choses bâties. Ainsi est dressé le tableau d'une civilisation qui serait dépossédée de l'épaisseur de l'histoire constituée par les masses bâties accumulées. Le temps ne se compterait alors plus qu'en cycles de vie avant l'obsolescence. Cette incapacité de la chose bâtie décadente à porter en elle une valeur empêche de la considérer comme en déformation. L'amas de poutres métalliques et de verre pilé est *a priori* informe. Il ne parle plus de squelette et de peau mais simplement de matière entassée, décomposée.

Il y a donc un changement de perception de la ruine. Elle n'est plus la persistance d'une masse forte. Elle semble perdre en valeur. Elle perd sa singularité, se noie dans une masse de décomposition¹⁸. Mais ces nouvelles visions de choses bâties en dégradation sont tout de même encore basées sur une présence physique. On peut donc affirmer qu'il y a encore persistance. Et l'absence y est donc également flagrante. Il s'agit en partie de l'absence des hommes. Dans le cas de l'île de Gunkan-jima, au Japon, les hommes abandonnent les lieux qu'ils avaient investis lorsque l'exploitation industrielle décroît. Ces lieux deviennent alors des villes fantômes livrées aux intempéries et à la dégradation du temps. L'île de Gunkan-jima est progressivement colonisée par une population d'employés travaillant à l'extraction de la houille à partir des années 1890. Les derniers occupants quittent l'île en 1974. Bien que le temps des hommes dans ce lieu ait été relativement court, on peut y voir les

¹⁸ Peran, Aguado, et Katalonien, *After Architecture*, p. 97



fig.16 Rossi, *Ecole de Broni*

marques d'un passage. Certains objets du quotidien sont encore visibles sur place. On peut imaginer la présence des hommes et leur vie quotidienne dans ces ruines. Leur absence a cette épaisseur qui la rend présente au regard. Les bâtiments de logement, construits en béton, en acier et en verre, ont subi les déformations du temps. Les intérieurs sont envahis par la végétation, la frontière entre le dehors et le dedans n'existe plus. Il y a donc bien cette persistance qui permet de se projeter par l'imagination vers la chose bâtie lorsqu'elle était encore habitée, avant qu'elle ne devienne ruine. La modernité est donc encore capable de faire des ruines bien que celles-ci n'aient pas la durée dans le temps de celles des paysages classiques traditionnels. La ruine se déforme toujours dans le temps.

Pour nier l'aptitude de l'obsolescence à détruire la forme, certains architectes du 20^{ème} siècle ont préféré en faire, non pas une conséquence de la fonction, mais une chose autonome. L'architecture peut alors se baser sur ses propres éléments abstraits. C'est le cas de Aldo Rossi qui fait de la forme, traduite comme l'assemblage d'éléments primaires, une permanence chargée du sens du lieu et de la mémoire de la région. Dans le projet pour le cimetière de San Cataldo, elle est un signe de culture. En effet les formes de l'architecture de A. Rossi n'expriment pas ici une fonction pragmatique mais « une image surréaliste, fantasmagorique »¹⁹. Pour A. Rossi la forme autonome est importante en cela qu'elle a valeur de fragment. Et « la question du fragment en

¹⁹Lopes, *Melancholy and architecture*, p. 129, « The result is an almost surrealistic image, phantasmagoric, "de Chirichian" », traduction de l'auteur.



fig.17 Marchand et Meffre, *Gunkan-jima*

architecture est très importante car il se peut que seules les ruines expriment complètement un fait. »²⁰. Faire de l'architecture en rassemblant les fragments c'est donc reconnaître que le bâtiment est déjà une ruine au moment où il est construit. Donc l'architecture n'est plus potentiellement obsolète. La forme rachète ici la fonction. « [...] les ruines fantomatiques du cimetière de Modène incarnent l'éternité, inattentives à l'obsolescence. »²¹.

La ruine se déforme et exprime le temps. Cependant elle change pour devenir plus complexe que la traditionnelle ruine romantique. L'obsolescence des bâtiments lui impose de prendre d'autres formes. Il s'agit bien toujours d'une déformation. Elle conserve sa valeur de chose qui fait sentir le temps comme une œuvre d'art, et permet donc de le montrer à l'homme.

Le retour à la Nature et le Temps dans la ruine

La conséquence de la présence du temps dans la ruine est le retour à la Nature. Elle se déforme jusqu'à ce que son état originel ne soit plus qu'à peine discernable. La Nature s'en empare par les éléments. C'est la vision romantique de la ruine. De ce point de vue, la Nature reprend le dessus sur la Culture qui a construit la ruine. Le bâtiment est donc vu comme une manifestation de cette Culture qui va se déformer dans le temps pour voir triompher la Nature²². Ces deux pôles entre lesquels balance la ruine sont vus comme deux extrêmes incon-

²⁰ Lopes. op. cit., p. 129, « But the question of the fragment in architecture is very important since it may be that only ruins express a fact completely. », citation traduite par l'auteur.

²¹ Daniel M. Abramson, op. cit., p. 122, « the Modena cemetery's ghostly ruins embody eternity, heedless of obsolescence. », citation traduite par l'auteur.

²² Peran, Aguado, et Katalonien, op. cit., p. 106

ciliables. La ruine sort du domaine de la construction humaine pour devenir un élément du paysage. Elle porte en elle le symbole d'un temps qui reprend le dessus sur l'homme. Dans le bâtiment qui expire, on voit revenir la Nature, on assiste à sa révolte. Elle manifeste son cycle éternel et chaotique de construction et de destruction. La Nature remplace la Culture, qui a temporairement essayé de prendre le dessus sur elle. La technique tente d'apprivoiser la Nature mais celle-ci finit toujours par reprendre le dessus sur l'esprit.

D'une certaine façon il est impossible pour la chose bâtie d'échapper à ce cycle. Mais la persistance de la ruine dans le temps qui l'use est la manifestation d'une résistance aux forces destructives²³. Cette dernière fait de la ruine un monument dans le paysage qui persiste suffisamment longtemps pour rappeler à l'homme l'endurance de certaines valeurs. De ce point de vue la chose bâtie qui devient ruine par la déformation lente dans le temps a une valeur différente de celle de la destruction. En effet le retour de la Nature dans le devenir ruine du bâtiment assure une continuité entre l'homme et le cosmos²⁴. Le temps de l'homme est relativisé en comparaison du temps du monde. En marquant la revanche de la Nature sur la technique, la ruine exprime la décadence de l'architecture comme une tragédie cosmique. La persistance est la preuve matérielle de l'existence de ce drame qui se déroule en permanence. Là encore la ruine est en déformation et non pas en dégradation, elle montre la progression dans une histoire qui se répète

²³ Cairns et Jacobs, *Buildings must die*, p. 168

²⁴ Ibidem, p. 169

*Ruines au bord du vieux Rhin
On s'embrasse bien dans votre ombre
Les mariniers qui voient de loin
Nous envoient des baisers sans nombre*

*La nuit arrive tout à coup
Comme l'amour dans ces ruines
Du Rhin là-bas sortent le cou
Des niebelungs et des ondines*

*Ne craignons rien des nains barbus
Qui dans les vignes se lamentent
Parce qu'ils n'ont pas assez bu
Écoutons les nixes qui chantent*

infiniment et non pas sa disparition à venir.

Dans le retour à la Nature, la ruine tombe dans un état de désordre. Ce dernier fournit à l'homme une plus grande réjouissance que les espaces lisses et policés contrôlés par l'esprit. On ressent dans la contemplation de la ruine une forme de joie. En effet, la ruine et l'absence qu'elle exprime permettent de faire le deuil du temps passé. Le reste, ou le fragment, que représente la ruine est un résidu de culture qui devient l'objet d'une nostalgie. L'homme dans la ruine observe la fin d'un temps et le retour à la Nature. Il échappe ainsi à la catastrophe sans fin du progrès qui avance sans regard en arrière. Il se raccroche à des symboles du passé. La modernité produit cependant des images qui ne présentent plus que la décomposition. Elles ont annihilé chez le spectateur la conscience du temps ressentie devant la ruine. En effet si l'œuvre est reproductible à l'infini, elle ne parle plus d'une chose éphémère, elle devient immortelle. L'avenir ne se construit donc plus en partant d'un modèle, son origine devient impossible. La ruine nouvelle est donc construite artificiellement. Le bâtiment moderne accède au statut de ruine au moment même de sa construction. C'est-à-dire qu'on le projette comme ruine. Les espaces composés de tels bâtiments qui sont abandonnés sont pourtant eux aussi envahis par la nature. Ils se décomposent et donnent naissance à des formes qui réjouissent davantage l'esprit humain que les centres-villes répondant à une norme imposée par la société elle-même. Ces nouvelles formes deviennent

Appolinaire, *Crépuscule*



fig.18 Gandy, *Vue imaginaire de la Rotunda en ruine*

²⁵ Peran, Aguado, et Katalonien, op. cit., p. 110

éventuellement les lieux d'une occupation alternative de l'espace. Si elle ne crée plus chez l'observateur un sentiment de mélancolie, la ruine nouvelle évoque cependant toujours une absence²⁵. Elle est toujours cette chose qui parle d'un manque.

La ruine est une chose physique qui se déforme dans le temps. Certaines parties disparaissent et se dégradent. Ce faisant elles mettent en évidence une absence qui conserve une valeur puisqu'elle rappelle à l'homme le passage du temps et les grands modèles du passé. Elle joue le rôle d'œuvre d'art en questionnant le rapport de l'homme au temps et aux choses périssables. La modernité produit cependant en quantité telle et avec de tels matériaux que le devenir ruine des choses est empêché. La ruine nouvelle ne provoque plus de mélancolie mais uniquement une absence de substance. La forme devient dominante, elle change toujours mais n'a peut-être plus la capacité de porter les marques du temps. Cependant le retour de la nature dans ces ruines permet toujours d'en faire les espaces d'émergence d'une nouvelle interprétation de l'héritage architectural.

La mémoire dans la ruine

En organisant le retour à la Nature de la chose bâtie, la ruine parle du temps. Elle ouvre alors des possibilités d'interprétation. A travers le processus de dégradation et la disparition progressive des parties persistantes, elle se déforme et montre une absence. Dans la ruine, l'absence acquiert une présence. C'est elle qui est le porteur d'un conte du temps passé. On ressent la ruine comme une évocation. Son image et son nom convoquent d'autres souvenirs. C'est ainsi que la ruine raconte une histoire à l'homme qui la voit.

La forme comme évocation

Nous avons mentionné plus haut le projet du cimetière de San Cataldo de A. Rossi comme exemple d'une architecture qui invoque le passé. L'histoire est en effet une composante importante de la conception de ce projet. Elle est pour l'architecte italien la cause de l'impossibilité de faire d'un projet une unité. Elle brise des objets et compose à travers le temps un palimpseste qui empêche toute reconstruction totalisante. C'est ce déséquilibre dans le manque d'unité que A. Rossi tente d'exprimer dans ce projet. Il le conçoit comme une maison abandonnée qui contient des souvenirs recroquevillés dans des coins. L'architecture de ce projet se place au-delà du cycle de vie habituel d'un bâtiment. Il est déjà en décadence, victime du désordre de l'histoire, et devient avant même de vieillir une persistance, une partie du palimpseste. En elle on peut lire les incohérences du



fig.19 Rossi, *Cimetière de San Cataldo*

²⁶ Lopes, op. cit., p. 130

²⁷ Ibidem, p. 131

²⁸ Ibidem, « analogy transports the previous terms to a subjective sphere of correspondences between disparate sources. », citation traduite par l'auteur.

temps. La forme générale tente d'imposer un ordre qui rassemble le passé dans son enceinte²⁶.

De plus, les formes employées par A. Rossi dans ce projet sont issues de principes élémentaires qui guident la conception de l'ensemble. La morphologie du cimetière est issue de ces principes qui prévalent en tant que types autonomes. Par exemple, les longs couloirs du cimetière ont beau être bordés de tombes, ils sont comme les couloirs d'une maison. L'autonomie de l'architecture atténue et concilie ces décalages. Elle génère un schéma spatial qui revient comme un refrain dans l'œuvre de l'architecte²⁷. Les formes ne sont pas subordonnées à la fonction mais deviennent dans le temps des repères immuables. Les mêmes éléments premiers reviennent sans cesse, comme des persistances fantomatiques. La forme, par sa redondance, accède à une persistance au même titre que la ruine qui dure dans le temps.

Mais cette ruine métaphorique qu'est le projet de A. Rossi incarne aussi la notion d'analogie. Les formes générées par les types intemporels ont la capacité d'évoquer d'autres images. Comme le dit Diogo Seixas Lopes, « l'analogie transporte les termes précédents [l'histoire et l'autonomie] vers une sphère subjective de correspondances entre des sources disparates. »²⁸. Elle autorise celui qui regarde le projet à plonger dans sa mémoire pour en ressortir les éléments qu'évoquent en lui les formes premières. Ainsi l'architecture peut s'ouvrir à d'autres significations qui dépendent de chaque individu qui en fait l'expérience. Il en va de même pour la ruine. La forme

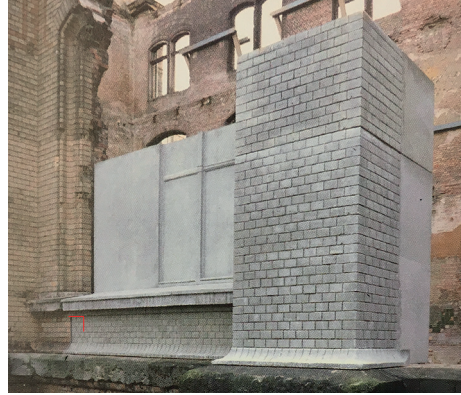


fig.20 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*

persistante offre une base que l'esprit est libre d'associer à des idées au-delà du champ de l'architecture en tentant d'atteindre l'absence. En d'autres termes, l'individu peut imaginer dans la ruine d'autres mondes. Elle offre, tout comme la maison de G. Bachelard, l'espace nécessaire à l'épanouissement d'une rêverie reconstituante. Celle-ci se base sur l'histoire des fabriques urbaines et sur l'autonomie de ses types.

Le projet du cimetière de San Cataldo, composé de fragments, montre que la ruine est un produit de l'histoire et qu'elle peut, grâce à sa simple forme – ou plutôt sa déformation dans le temps – faire surgir en nous des images complémentaires. Elle satisfait notre besoin de merveilleux. L'image de la ruine est ressentie comme l'évocation de tout un ensemble d'autres images. Ensemble, elles constituent une histoire de la ruine que nous nous racontons à nous-mêmes. Ce sont ces imaginations projetées sur la ruine qui fabriquent notre réinterprétation de l'histoire et matérialisent une mémoire.

Dans l'exemple du projet de Diener & Diener pour le musée d'histoire naturelle de Berlin, les fragments de la partie largement détruite de l'enveloppe et les inserts en béton s'assemblent pour former une nouvelle façade. Celle-ci copie la forme et les volumes de la version d'origine mais en change les matériaux et la couleur. Ainsi, la nouvelle aile du musée raconte l'histoire du bâtiment. Elle parle à la fois de l'aspect formel qu'il avait lors de sa première construction entre 1875 et 1889 et de sa destruction pendant la Seconde Guerre mondiale. Les



fig.21 Marc, *Tierschicksale*

²⁹ Abram, op. cit., p. 290

architectes s'inspirent ici d'un tableau de Franz Marc endommagé par le feu et restauré par Paul Klee à l'aide d'ajouts de tons achromatiques. Ainsi le tableau retrouve ses figures complètes mais la partie brûlée reste discernable. Le tableau comme le musée racontent leur propre histoire à travers leurs formes. Dans le cas du musée, les parties en béton ne répètent pas la façade d'origine mais lui permettent de disparaître comme si une nouvelle couche avait été appliquée²⁹. Le gris du béton semble alors être une substance qui recouvre l'édifice, bouche les fenêtres et fait de l'aile Est un espace dans un autre temps. L'intérieur vient confirmer cette idée. On y trouve une pièce d'archive aux murs rouge foncé, sans fenêtres, au sol en terrazzo brillant sur lequel se pose une structure de verre et d'acier accueillant des baux de spécimens zoologiques flottants dans de l'alcool éthylique ambre. Dans cette atmosphère surréaliste cohabitent les visiteurs qui tournent autour de la structure et les chercheurs qui peuvent y travailler depuis l'intérieur. L'aile Est du musée est une réinterprétation de l'histoire du bâtiment en même temps qu'elle en est un rappel. Donc Diener & Diener voient dans la forme de la ruine, l'occasion d'une évocation merveilleuse qui va au-delà de l'histoire vraie.

Le nom comme évocation

La mémoire dans la ruine existe aussi à travers les noms qu'elle porte et que l'on interprète. Le nom donne

fig.22 Vermeer, *Vue de Delft*

par là une résonance à la ruine et raconte aussi une histoire. Dans *Noms de pays : le nom*, la troisième partie *Du côté de chez Swann*, le narrateur de Marcel Proust évoque l'image rêvée d'un village de bord de mer appelé Balbec. En affirmant que « rien ne ressemblait moins [...] à ce Balbec réel que celui dont [il avait] souvent rêvé »³⁰, il admet qu'une pensée sur la base du nom suffit à construire un lieu mais s'éloigne de sa réalité. Il entame alors une longue digression à propos du fantasme d'un lieu basé sur quelques images et quelques récits. Le lieu en question se charge alors de toute une série de projections mentales qui souvent ne correspondent pas à la réalité mais participent d'un paysage mental. Celui-ci se construit donc sur la base d'images acquises et projetées sur le nom du lieu par association.

Pour qu'un tel lieu rêvé surgisse dans la mémoire, il faut pour l'auteur de *La recherche du temps perdu* une vision qui soit celle d'une nature au-delà de l'homme, non maîtrisable par lui. C'est-à-dire que l'image doit montrer à l'homme la nécessité de la nature. Il déclare qu'il n'y avait pour lui « de beaux spectacles que ceux [...] qui [...] étaient nécessaires, inchangables »³¹. Et encore qu'il ne désire voir que ce qui montre « la force ou [...] la grâce de la nature telle qu'elle se manifeste livrée à elle-même, sans l'intervention des hommes. »³². C'est pour lui la seule condition qui permette de véritablement ressentir le lieu. A la lumière de cela, nous nous demandons ce que la ruine donne à voir. Elle est une manifestation physique du temps, de l'impuissance de l'homme à bâtir

³⁰ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 519

³¹ Ibidem, p. 520

³² Ibid.

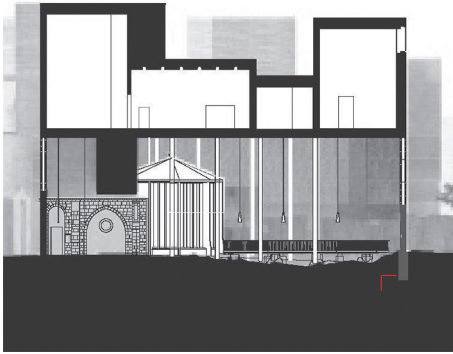


fig.23 Zumthor, *Musée Kolumba*

³³ Hasler, « Atmosphère und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor », p. 11

³⁴ Ibidem

une chose qui transcende la nature. La ruine est une vision d'éternité. Elle tient lieu de mémoire.

Dans le projet de P. Zumthor pour le musée Kolumba, les nouveaux volumes semblent flotter au-dessus des ruines de l'église. Sur la coupe, la masse noire accentue cette impression. Elle domine le dessin et semble reposer sur de fines colonnes blanches et élancées³³. Le projet est donc un abri pour la ruine, il la protège contre plus de déformation. Si l'on reconnaît qu'il est nécessaire de garantir la persistance de la ruine c'est qu'elle porte en elle cette valeur du temps. Dans le cas du musée à Cologne, la ruine raconte des événements précis. Dans cette ville en grande partie détruite par la Seconde Guerre mondiale, elle s'inscrit dans une série de projets qui racontent, chacun à leur façon, le conflit et ses conséquences pour la région³⁴. Colombe, Sainte qui baptise l'église, reste le nom du nouveau musée, comme une persistance à travers l'histoire.

Un peu plus loin dans *Noms de pays : le nom*, le narrateur déclare à propos de l'heure de départ du train dans la réclame des Compagnies de chemin de fer :

« [...] elle me semblait inciser à un point précis de l'après-midi une savoureuse entaille, une marque mystérieuse [...] car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avancait magnifiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun. »³⁵

³⁵ Proust, op. cit., p. 522

fig.24 Magritte, *Golconda*

L'énumération de noms de lieux provoque chez le narrateur un vertige d'imagination. C'est tout son désir de voir en réalité ces lieux qu'il ne connaît que par le récit et la photographie ou la peinture qui font naître des représentations imaginaires. Elles-mêmes ne proviennent précisément que de ces images. En effet il l'évoque lui-même, « l'alternance des images avait amené en moi un complet changement de ton dans ma sensibilité »³⁶. Et plus loin encore, en parlant de ces divagations oniriques : « Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms »³⁷. On constate à quel point l'esprit, se servant des images déjà vues et réagissant à la mention d'un simple nom, peut construire une architecture imaginée. Plus elle dure, plus cette rêverie s'amplifie, jusqu'à disputer au réel sa véracité. Les noms qui font fantasmer le narrateur « exaltèrent l'idée [qu'il se faisait] de certains lieux de la Terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. »³⁸. D'une certaine façon la ruine aussi ment. En effet, s'il vient à l'esprit, lorsqu'on la voit, un ensemble d'images qui servent de base à une reconstitution de sa partie d'absence, alors on ne voit jamais la chose bâtie d'origine. Il ne reste seulement plus qu'une persistance, un reste du temps passé dans le moment actuel.

Il est nécessaire, pour qu'une mémoire en émerge, que la ruine exprime le temps. Les restes de l'église Sainte Colombe sont de ce point de vue là un très bon exemple. Et exprimer le temps c'est déjà raconter quelque chose. Cependant nous avons aussi vu que ce

³⁶ Ibidem, p. 523

³⁷ Ibid., p. 524

³⁸ Ibid.



fig.25 Fronton de l'église de Réaux

quelque chose est parfois amplifié, ou déformé, par un ensemble d'images et de souvenirs – eux-mêmes mémoire d'un individu. Un nouveau récit apparaît. Nous l'appelons ici une imagination projetée. Nous allons voir comment les noms qui racontent une histoire fabriquent cette imagination projetée, elle-même manifestation d'un décalage entre l'imaginé et le réel.

L'imagination projetée comme résultat

Poursuivons notre exploration de *La recherche du temps perdu*. Dans *Noms de pays : le pays*, deuxième partie de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur part finalement pour Balbec. Un des lieux qu'il désire le plus découvrir est l'église de la ville. Au moment du départ, il est pris de remords et n'ose plus quitter ses parents. Sa mère, pour le consoler, lui pose alors cette question simple : « qu'est-ce que dirait l'église de Balbec si elle savait que c'est avec cet air malheureux qu'on s'apprête à aller la voir ? »³⁹. Cette personnification de l'édifice prête à l'architecture des sentiments humains. La relation, qui dès lors s'instaure entre le narrateur et l'église, glisse vers un rapport sensible. L'histoire de l'église de Balbec semble prendre l'importance de l'histoire des hommes. Elle est le témoin d'une époque qui a vu le style roman, puis gothique, arriver dans une région reculée de France. Et avec eux des hommes qui ont travaillé la pierre pour assembler, assise après assise, cette construction à la gloire d'une entente avec le monde. Du moins est-ce l'impres-

³⁹Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 217

sion que laisse la description que le peintre Elstir en fera un peu plus tard dans cette même partie⁴⁰. La ruine personnifiée est alors un conteur.

L'esprit qui voit cela continue à penser à la ruine. Mais « il préfère l'imaginer dans l'avenir, préparer habilement les circonstances qui pourront la faire renaître »⁴¹. Il est plus facile de recevoir cet être du dehors. Simuler en nous-mêmes cette rencontre est un travail fastidieux. C'est pourquoi nous préférons penser une nouvelle rencontre, artificielle. L'imagination se projette donc dans la rencontre. Et elle le fait d'après le nom. En constatant que « Certains noms de ville [...] servent à désigner, par abréviation, leur église principale. »⁴², le narrateur associe au nom de Balbec une église et déforme en imagination la ville réelle pour n'en faire plus qu'une « sorte de grande cathédrale. »⁴³. Ce faisant, un décalage se crée entre l'imagination et la réalité. Le narrateur fantasme une ville réduite à une immense cathédrale, faisant face à l'océan, une falaise soumise aux éléments marins. Cependant en arrivant dans ladite ville, il est surpris de constater qu'elle n'est pas en bord de mer mais plus à l'intérieur des terres. Le village balnéaire qui est le point final de son voyage est en fait Balbec-plage et se trouve « à plus de cinq lieues de distance »⁴⁴. De plus l'église elle-même n'est pas, contrairement à ce qu'il avait imaginé de façon simplificatrice, la figure majeure de la ville. En effet, « l'église [...] faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette après-midi »⁴⁵. Ainsi le narrateur projette sur un nom tout l'imaginaire qu'il a

De même, rien de moins que ces tristes noms faits de sable [...] ne me faisait penser à ces autres noms de Roussainville ou de Martinville qui, parce que je les avais entendu prononcer si souvent par ma grand-tante, dans la «salle», avaient acquis un certain charme sombre où s'étaient peut-être mélangés des extraits du goût des confitures, de l'odeur du feu de bois et du papier d'un livre de Bergotte, de la couleur des grès de la maison d'en face, et qui, aujourd'hui encore, quand ils remontent comme une bulle gazeuse du fond de ma mémoire, conservent leur vertu spécifique à travers les couches superposées de milieux différents qu'ils ont à franchir avant d'atteindre jusqu'à la surface.

Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*

⁴⁰ Ibidem, p. 404

⁴¹ Ibid., p. 226

⁴² Ibid., p. 227

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.



fig.26 Zumthor, *Musée Kolumba*

construit en pensée.

C'est cette projection que l'on réalise en voyant la ruine pour compléter l'absence des parties qui ont été détruites par le temps. Donc la reconstitution de la ruine par l'esprit est une reconstruction imaginaire. Elle simplifie la chose et s'éloigne de la réalité. Dans le projet du musée Kolumba, P. Zumthor assume ce phénomène. Il manifeste la complétion de la ruine par un volume épuré. Ce faisant, il ne tente pas une reproduction formelle mais recherche une harmonie entre la ruine, le nouveau bâtiment et l'histoire du lieu.

La ruine ouvre des possibilités d'interprétation de l'absence. Elle raconte une histoire en manifestant la présence de cette absence. Celle-ci acquiert une forme qui raconte en évoquant un certain nombre d'images. Cette forme en elle-même permet une évocation. Mais ce n'est pas la seule chose à le faire. Le nom des choses peut lui aussi permettre une évocation. Il se charge des images mentales que l'esprit construit pour l'illustrer. En lui-même le nom est un manque physique. Nous pouvons fantasmer une ruine en ne connaissant que son nom. L'imagination reconstitue la ruine. Ce faisant, elle raconte une histoire basée sur sa persistance. Elle montre le temps et raconte l'histoire.

Interlude de fin de partie

Nous avons vu que la ruine, au même titre que la chose bâtie, montre le lieu qu'elle fait naître par sa présence et son éventuelle reconstruction. Elle le fait en s'y accrochant physiquement et métaphoriquement. La relation de l'homme au monde se manifeste par un certain nombre de rites. Ils imposent au bâtiment des formes qui se répercutent dans la ruine. Ces formes deviennent non seulement des types mais constituent aussi des espaces de rêverie au sens où l'entend G. Bachelard. C'est-à-dire des lieux où l'homme se retrouve en une solitude qui lui fait voir l'espace autrement et l'engage à un rapport au monde différent de celui que proposent les espaces habituels. Rétrospectivement, la forme de la ruine paraît presque évidente. Il est possible de la reconstituer, mais on constate toujours un décalage, une déformation.

La ruine se déforme en effet au cours du temps. Certains des matériaux de la chose bâtie sont périssables et se dégradent rapidement à partir du moment où le bâtiment est abandonné. C'est ainsi qu'apparaît une ruine, quand il n'y a plus d'utilisation du bâtiment telle que le préconisait sa fonction d'origine. La ruine est dès lors éternellement en déformation. Elle se compose d'une absence – les parties dégradées – et d'une persistance – la partie qui reste et se déforme. Ce faisant, c'est la nature qui peu à peu reprend ses droits sur la ruine. Sous cette forme, le temps entre en elle. La technique qui a mis en place le bâtiment est révélée comme une suspension du temps sur la chose matérielle. La ruine – le

*A Medina-Sidonia, c'est bien une vieille
histoire, à Medina-Sidonia se souvient-on
de la reine Blanche, à Medina-Sidonia
qui comme les oiseaux d'hiver venait de
France, et quand apparut l'envoyé de don
Pèdre le Cruel, dit la romance, elle vit sa
triste mort ...*

*Espagne ma sœur Espagne, entre nous
quelles chansons, entre nous quelles
amours ...*

*Le roi don Pèdre le Cruel à Medina-Si-
donia, d'un coup de marteau mercenaire
a fait tuer la jeune reine et jonchant les
dalles, ce sont les lis de France blancs et
sanglants comme sa mort ...*

*Aragon, Prose de la reine Blanche et des
ouvriers de chez nous*

processus de devenir ruine – révèle l'aspect éphémère de cette technique et réintroduit le temps dans la chose bâtie. En étant une chose déformée, la ruine raconte quelque chose.

Elle transporte une mémoire. Elle la raconte en étant le vecteur, à travers la partie persistante, d'une évocation de son absence. La forme et le nom de la ruine lui permettent de faire naître cette évocation chez celui qui la regarde. L'imagination de l'homme dans la ruine fabrique une représentation qui raconte son histoire. La ruine raconte donc l'histoire du lieu qu'elle occupe et du temps qu'elle a traversé. Elle est le témoin d'un passage et permet une persistance. L'absence d'une partie de la ruine permet à l'imagination de rêver le temps et les hommes en elle.



fig.27 Asplund, *Cimetière boisé*

Partie
II

La trace

Les hommes laissent une trace qui se voit encore dans la ruine. Elle fait partie de sa persistance. C'est en cela qu'elle peut montrer le temps et raconter une histoire. Mais en quoi consiste cette trace ? L'homme modifie son environnement en fabriquant des bâtiments. Il leur donne une forme qui, nous l'avons vu, peut évoquer certaines images. Donc la forme est un langage qui parle à celui qui voit la ruine. Elle parle de ce qui a été fait dans le bâtiment et du temps qui a passé sur lui depuis qu'il a été jugé obsolète. Mais la forme acquiert également une capacité à parler d'elle-même. En cela, la construction des formes devient plus interprétative. La déformation de la ruine porte en elle une trace qui parle de fabrication et d'interprétation.

L'homme utilise ensuite la chose bâtie. Les choses qui l'entourent s'usent et acquièrent une patine. La ruine est alors la somme de ces usures, un palimpseste duquel il est possible d'extirper certaines formes alors que d'autres sont davantage masquées dans l'épaisseur qui compose la partie persistante.

Ces formes déformées par l'utilisation et les traces qui en résultent sont des jalons permettant à l'homme de se placer dans le monde. Elles sont des marqueurs dans l'espace et le temps.

L'homme qui fabrique

La ruine comme formalisation du langage

L'homme qui fabrique donne à la chose à laquelle il travaille une forme. Celle-ci perdure en partie lorsque le bâtiment devient ruine. Cette forme, puis cette déformation racontent des événements qui font sentir le temps. L'architecte qui dessine choisit de donner au bâtiment certaines formes sur la base des éléments qu'il a à disposition. Mais la forme a une signification. Il peut s'agir d'un mimétisme culturel. La forme exprime alors une façon de faire les choses. Elle permet *a posteriori*, donc à travers la ruine, de comprendre un ensemble d'édifices et la façon de bâtir propre à une époque, c'est-à-dire son regard sur le monde. Car si bâtir correspond à des adaptations aux conditions de l'environnement et aux besoins de l'homme, alors il est probable qu'en un même temps et en une même région, les choses bâties se ressemblent. La ruine est donc le témoin d'un certain regard sur le monde. Elle montre par sa persistance la façon dont s'établit le dialogue avec le monde.

Le temple grec, qui toujours reprend la même organisation, montre à quel point l'homme qui fabrique impose au bâtiment une constance dans la forme. Il s'agit toujours d'exprimer une vision de la relation des hommes entre eux et avec le divin. Il est d'ailleurs curieux de constater que cet archétype est l'objet de tant de fascination. Sa forme, son organisation tectonique, sont expliquées comme étant la pétrification d'une architecture de bois. Le temple grec est alors la manifestation



fig.28 Temple grec de Ségeste

¹ Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, p. 7, « a pyramidal superstructure which amplifies the volume of the house », citation traduite par l'auteur

² Ibidem, « a flat surface, serving as the floor of an enclosure, cut out - and thereby diminishing - the house's volume. », citation traduite par l'auteur

³ Ibid., p. 8, « in the Malcontenta geometry is diffused throughout the internal volumes of the entire building », citation traduite par l'auteur

⁴ Ibidem, « at Garches it seems only to reside in the block as a whole and in the disposition of its supports. », citation traduite par l'auteur

⁵ Ibid., p. 9, « both architects share a common standard, a mathematical one [...] within limitations of a particular program », citation traduite par l'auteur

formelle d'une transformation culturelle. La forme de ce bâtiment parle de cette transformation. L'homme fait parler l'architecture.

A quel point la forme peut-elle perdurer dans le temps ? De ce point de vue, le travail de Colin Rowe dans *Les mathématiques de la villa idéale* nous éclaire. Comparant la villa Malcontenta, de Andrea Palladio, à la villa à Garches, de Le Corbusier, il note une série d'éléments en opposition dans l'expression. Il décrit le toit de la villa palladienne comme « une superstructure pyramidale qui amplifie le volume de la maison »¹. Alors que pour le projet de Le Corbusier, il le voit comme « une surface plane servant de sol à une seconde enceinte prise sur – et donc diminuant – le volume de la maison. »². A priori, ces deux éléments sont complètement opposés. Mais C. Rowe parle ensuite des considérations de chacun des deux architectes concernant l'harmonie et les proportions d'un bâtiment. Il est possible de noter des différences entre la quête de clarté de l'un et la recherche d'exactitude de l'autre. Comme le dit l'auteur, « dans la villa Malcontenta la géométrie est diffuse à travers les volumes internes de tout le bâtiment »³, alors qu'à « Garches elle semble ne résider que dans le bloc dans son ensemble et dans la disposition de ses supports. »⁴. Cependant, il affirme malgré tout que « chacun des deux architectes partage un standard commun, mathématique [...] dans les limites d'un programme particulier. »⁵. Donc la forme dictée par la règle mathématique est restée une constante dans la discipline entre ces deux archi-



fig.29 Palladio, *Villa Malcontenta*

tectes, et ce malgré les siècles et les pays qui les séparent.

La forme est donc un outil langagier. Elle communique une considération à propos de ce que doit être l'architecture. Dans le cas de A. Palladio et Le Corbusier, il s'agit de la recherche d'une harmonie géométrique. Pour Diener & Diener, dans le cadre de leur projet pour le musée d'histoire naturelle à Berlin, la recherche formelle est celle d'une forme qui raconte plus directement l'histoire du bâtiment réduit à l'état de ruine et qui en propose une relecture en lien avec la modernité. Mais la forme est toujours parlante. L'architecture devient un langage.

Interprétation du langage

Le langage de l'architecture peut être interprété. Dans le cadre de la ruine, sa forme incomplète peut être le point de départ d'une spéculation reconstituante. Les formes anciennes qui persistent à travers elles peuvent servir d'inspiration pour un discours sur la filiation de la discipline à travers l'histoire. L'exemple du temple grec peut être repris ici. Lorsque Marc-Antoine Laugier propose son modèle de la cabane primitive comme origine, au 18^{ème} siècle, il cherche à justifier le choix de l'architecture classique comme source d'inspiration pour l'époque. Il voit dans le temple une forme correspondant à un assemblage, selon lui primaire, de pièces de bois sur des arbres. Le temple est la persistance de ce premier abri que l'homme s'est fabriqué, donnant ainsi



fig.30 Le Corbusier, *Villa Stein*

⁶Ibid., p. 7

⁷Gargiani, *Rem Koolhaas, OMA*, p. 151, « Balmond defined the Kunsthall as a “catalogue of juxtapositions”. », citation traduite par l’auteur

⁸Ibidem, p. 148, « retaining only the poetic essence of those experiences », citation traduite par l’auteur

naissance à l’architecture. Mais cette interprétation n’a pas valeur de preuve scientifique au sens où elle n’est soutenue par aucune découverte archéologique confirmant ou infirmant l’existence d’une architecture de bois reprenant la géométrie du temple grec. Lorsque A. Palladio donne au toit de la villa Malcontenta une forme triangulaire⁶, il s’inspire de la forme du fronton antique, reconnue comme forme d’usage pour les édifices religieux. Il affirme que si les Grecs construisaient ainsi leurs temples, c’est qu’il devait en être de même pour leurs maisons. Cette forme sort du cadre programmatique qui était le sien à l’antiquité grecque. Elle sert désormais à exprimer la puissance d’un propriétaire de villa à l’époque de la Renaissance.

L’interprétation de la forme à travers le temps permet donc d’en récupérer la valeur parlante. L’homme qui fabrique place la forme dans une continuité historique. Le projet de la Kunsthall à Rotterdam, par l’Office for Metropolitan Architecture (OMA) est un exemple probant de cette attitude vis-à-vis du passé. Dans *Rem Koolhaas, OMA: the construction of Merveilles*, Roberto Gargiani relève les propos de Cecil Balmond. L’ingénieur, avec lequel R. Koolhaas collabore pour de nombreux projets, « définit la Kunsthall comme un catalogue de juxtapositions »⁷. En effet, le bâtiment reprend de nombreuses solutions qui sont issues d’autres références, du Constructivisme à Le Corbusier. L’architecte tente ici de « ne retenir que l’essence poétique de ces expériences. »⁸. Dans l’espace de l’auditorium par exemple, le rythme



fig.31 Koolhaas, *auditorium* de la *Kunsthal*

des piliers en béton est interrompu pour dégager la vue des spectateurs. Ce besoin programmatique donne l'occasion à R. Koolhaas de faire parler le reste de ces piliers. En effet, « leurs vestiges persistent sous la forme de luminaires conçus comme des voussures pendantes. ». L'architecte hollandais connaît les formes du passé et sait les réinventer pour établir une continuité culturelle. Le long de Maas boulevard, le bâtiment s'ouvre. Une toiture en auvent abrite les arrivants. Une série d'éléments structuraux verticaux s'alignent sous ce porche, « ces colonnes font partie des archétypes structurels du 20^{ème} siècle »⁹. Elles sont comme des citations d'autres ouvrages aux attitudes structurelles similaires. Leur diversité ne répond cependant à aucun besoin pratique. Elles sont donc comme des sculptures. Elles supportent une poutre à laquelle est suspendue la toiture. Sur cette poutre est placée une véritable sculpture, de Henk Visch, représentant un chameau. Ici aussi, il est possible de remarquer un lien au passé. Ce chameau est « une apparition surréaliste, comme les quadrupèdes peints dans les airs par Giulio Romano au Palais Te »¹⁰. Rassemblant un grand nombre de références plus ou moins pertinentes au passé, ce projet s'inscrit dans un « processus de réflexion sur l'architecture moderne »¹¹. R. Koolhaas utilise, pour fabriquer, des formes qui ont une résonance dans l'histoire de l'architecture et qui se mélangent à sa propre vision poétique. Donc il les interprète.

Aussi bien chez A. Palladio que chez R. Koolhaas, nous avons vu que la forme du passé est un outil de

⁹ Ibid., pp. 153-156, « These columns are among the 20th century structural archetypes », citation traduite par l'auteur

¹⁰ Ibid., p. 157, « a surreal apparition, like the quadrupeds painted in the air by Giulio Romano at Palazzo Te », citation traduite par l'auteur

¹¹ Ibid., « the process of reflection on modern architecture », citation traduite par l'auteur

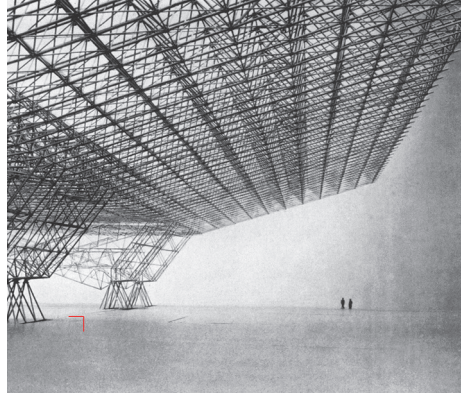


fig.32 Koolhaas, *portique* de la *Kunsthal*

langage puissant. Elle peut en effet donner une nouvelle idée d'un programme et établir une filiation qui construit une logique évolutive à travers le temps. La ruine étant la persistance dans le temps du passé, c'est sa forme qui est reprise. Dans le projet de Diener & Diener déjà mentionné, elle est reprise à l'identique, dans le même contexte spatial. Cependant cette reprise à l'identique est l'occasion d'un changement de matérialité qui fait alors de cette forme un commentaire du bâtiment existant. Les deux parties, l'ancienne et la nouvelle, dialoguent l'une avec l'autre. De cette confrontation émerge une nouvelle idée de la modernité. L'architecture apparaît comme un commentaire sur l'architecture, sur le lien entre le passé et le temps présent, pour une continuité culturelle.

Forme de la ruine

La ruine n'a donc pas de forme idéale prédéfinie. Sa valeur réside en ce qu'elle est capable d'évoquer, quelle que soit sa forme. Elle n'a pas non plus de matériau de prédilection, la pierre ou l'acier sont tous deux désertés par les hommes à un moment donné. L'obsolescence touche toutes les formes. Les choses bâties deviennent pareilles à des fantasmagories, des paysages de lande noyée dans la brume, de laquelle émerge péniblement le trait noir d'un corps de cheminée. Et c'est toujours cette cheminée qui perce le tapis de mort. Qu'il s'agisse de la cime d'une villa palladienne, des cylindres d'Aldo Rossi



ou des colonnes sculpturales de R. Koolhaas, l'on retrouve toujours une persistance. La ruine est la présence languissante des formes du passé dans le temps actuel.

Le développement de la technologie a pour conséquence une production humaine en rupture avec la tradition. Les nouveaux paysages urbains semblent évincer l'homme et pourtant ces paysages sont omniprésents¹². Nous les voyons comme angoissants et dénaturants, mais peut-être est-ce simplement notre sensibilité esthétique qui se détourne d'eux. Notre affect est peut-être en mutation, il n'est pas encore habitué à cette nouveauté. Comme à la Renaissance, le regard que nous portons sur les choses se modifie, et, avec lui, la figure idéalisée de l'homme lui-même¹³. En effet à la fin du Moyen Age, le regard de l'homme sur le monde change. L'émergence de la perspective et des idées humanistes va progressivement placer l'homme au centre de cette représentation. Dans le contexte qui est le nôtre, cette représentation est également en plein changement. Les formes que nous voyons à la fois comme une référence et un projet, vont certainement permettre d'accompagner cette mutation.

La forme de la ruine est d'une certaine façon permanente. Elle traverse ces mutations en étant sans arrêt interprétée. Dans les nouveaux paysages que décrit Antoine Picon dans *De la ruine à la rouille*, les objets ne deviennent pas des ruines, mais restent comme des déchets, et pourrissent lentement. Il est alors impossible de voir dans ces choses une quelconque valeur. Mais ce qui a changé ce n'est pas la déliquescence des formes,

fig.33 Wachsmann, *Structure*

¹² École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée, *Marnes, documents d'architecture. Vol. 1.*, pp. 343-354

¹³ Ibidem, p. 355



fig.34 *L'observatoire de Latting*

¹⁴ Ibid., p. 352

¹⁵ Koolhaas, *New York délire*, p. 23

¹⁶ Ibidem

c'est le comportement de l'homme. Étant « inséparable des rythmes de la consommation de masse, le paysage urbain possède un caractère fonctionnel affirmé »¹⁴. Cependant les formes qui le peuplent sont indifférentes à ce fonctionnement. Elles sont certes détournées par l'homme pour exprimer la force du système en place, mais elles n'en sont pas pour autant affectées dans leur être. Nous parlions plus haut de A. Palladio et de sa réinterprétation du fronton antique dans l'univers domestique. Pour la modernité, c'est notamment la tour qui symbolise le pouvoir. Cette forme verticale qui cherche prétentieusement à côtoyer l'éther n'est cependant pas nouvelle. La tour de Babel est l'archétype de ce modèle.

R. Koolhaas ne s'y trompe pas, il voit la tour comme la concrétisation d'une volonté de manifestation du pouvoir de Manhattan, écrasant les autres villes américaines, et plus tard le monde. Dans *New York délire*, il décrit ainsi une des structures mises en place à l'occasion de la foire de 1853, au lieu de ce qui sera nommé plus tard Bryant Park : « une tour [...] : l'observatoire de Latting, mesurant 105 mètres de haut. »¹⁵. Dans le même ouvrage est cité le guide officiel de la foire qui annonce que « si l'on excepte la tour de Babel, cet édifice pourrait être considéré comme le premier gratte-ciel du monde. »¹⁶. R. Koolhaas cherche les formes qui ont généré Manhattan pour se les réapproprier et en faire une nouvelle lecture. A la fin du livre, il propose une conclusion qui décrit plusieurs projets fictionnels qui reprennent les formes de Manhattan, le globe et la tour. Dans *La ville*



du globe captif, la grille de Manhattan enferme en elle une version réduite de la terre autour de laquelle se disposent toutes les grandes influences architecturales du siècle selon l'auteur. Chaque parcelle est autonome et développe sa référence, du mur de Berlin à la sphère et au gnomon de la foire de 1939, en passant par la Cité radieuse et la passerelle de Lissitzky¹⁷. R. Koolhaas constitue son panthéon de formes à interpréter et à perpétrer.

L'homme qui fabrique s'inscrit dans une continuité. Il choisit des formes qui sont la base d'une syntaxe architecturale. C'est-à-dire que la forme a une valeur significative intrinsèque. L'utilisation de cette forme dans le temps est liée à son interprétation. Ainsi elle manifeste une filiation et donc une cohérence culturelle. La forme parle d'elle-même, dans le paysage qui nous entoure, elle a valeur de persistance. La ruine est cette forme déformée. Elle parle de l'homme qui fabrique, elle est une vision de la façon de faire d'avant.

fig.35 Koolhaas, *La ville du globe captif*

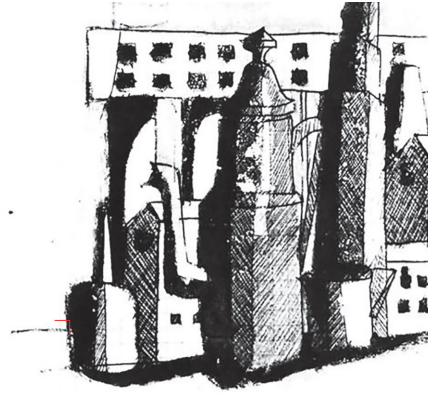
¹⁷ Ibid., p. 294

De la marque à la trace

L'homme dans la chose bâtie l'utilise. Et ce faisant il l'use. C'est-à-dire qu'il y laisse des marques qui sont les restes incarnant l'utilisation passée de la chose. Certaines de ces marques sont visibles sur la ruine. L'homme laisse sur les choses des traces de son passage dans l'espace. Il ne s'agit plus alors directement de marques d'usures par l'homme, mais des positions de choses dans l'espace et des traces de ces choses. La trace est ce qui permet de lire la persistance de la ruine pour l'homme. La forme elle-même est une trace en cela qu'elle fait persister l'interprétation d'un moment dans le temps. Donc toute modification dans la chose bâtie, y compris celle qui arrive par son devenir ruine, est une trace. C'est par cette dernière que la ruine s'éveille et parle.

L'usure

L'homme qui utilise les choses les use. De toute paroi que nous touchons, de tout sol que nous foulons, nous retirons une quantité infime de matière. Avec le temps, et la répétition de ces gestes, l'absence de cette matière apparaît. Elle devient visible à l'œil humain. Le bol qui sert tous les matins à boire le café ou le thé est marqué à l'intérieur de ses parois par le liquide chaud et à l'extérieur par les mains qui le saisissent. Si le bol ne se brise pas, il finit par se creuser et se colorer à l'endroit des mains et à l'endroit de la boisson. Il acquiert alors ce que l'on appelle une patine. Qu'est-ce que la patine ? Il s'agit de la couleur ou de l'aspect que prennent les objets

fig.36 Rossi, *Architecture domestique*

en vieillissant¹⁸. C'est le reflet d'une utilisation répétée, d'une exposition chronique des choses à des phénomènes routiniers qui ont pour conséquence l'usure. La conséquence est cette patine, c'est-à-dire la présence sur l'objet d'une trace d'usure. Nous disons trace, car l'utilisation creuse la matière des choses. Une marque serait plutôt une empreinte. Or la chose qui s'use change de couleur – c'est la patine – parce que la matière en surface s'érode. Donc la marque de l'usure est une trace.

Une trace est une déformation en négatif. Elle apparaît par l'usure, la perte de matière. La déformation de la ruine est un ensemble de traces superposées. Donc l'absence de la ruine arrive par la trace. C'est-à-dire que la trace, creux dans la matière, constitue cette absence. Dans la chose utilisée, nous pouvons déjà observer la mise en place progressive de la trace et donc de l'absence. La trace produit l'absence en cela qu'elle la représente, qu'elle en est la manifestation. Si l'absence est le non-objet, cela veut dire que la trace produit quelque chose d'intangible, d'impalpable, quelque chose qui ne se voit pas. Et pourtant nous la voyons. Nous la voyons, car, nous l'avons dit, la trace se creuse dans la matière. Nous voyons des bords et des couleurs qui changent au sein du même objet physique. Entre là où il n'y a pas eu d'usure et là où la main s'est posée, où le café a coulé, il y a une distinction. Cette dernière nous rend présente l'usure. Or l'usure est l'incarnation de la trace que laisse l'homme qui utilise. Donc la trace est ce qui montre la présence de l'absence.

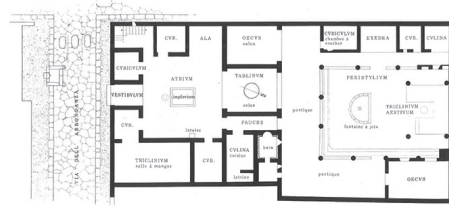
¹⁸ D'après la définition de *Antidote 9*



fig.37 Zumthor, *Musée Kolumba*

Utiliser, c'est alors user, c'est assurer la présence de l'absence dans les choses. La ruine porte en elle ces traces. Elle recueille un ensemble de preuves d'usage et donc d'utilisation. La ruine est un palimpseste. Les traces de toutes les utilisations qui en ont été faites s'y lisent. Elles sont plus ou moins discernables, plus ou moins saisissables pour l'esprit qui les voit et les interprète. Le palimpseste, parchemin sur lequel un nouveau texte a été écrit après que le texte précédent ait été effacé, est à la fois la persistance et l'absence. Il est possible d'y lire les anciens écrits, mais l'image se brouille. A cause de la superposition des textes et de leur effacement approximatif, les caractères se chevauchent et finissent par se confondre dans l'ensemble. Il en va de même pour la ruine. Les traces de l'utilisation par l'homme se superposent et se mélangent. De plus, s'ajoutent à elles les traces du temps dont nous avons parlé dans la première partie. Finalement, seules certaines formes émergent distinctement. Elles constituent la persistance de la ruine.

Dans le temps, l'homme qui utilise décide de la conservation ou de la destruction de certains bâtiments. Ce faisant, il sélectionne des formes apparentes dans le palimpseste et reconnaît à la trace sa valeur. Le projet de Peter Zumthor à Cologne est de ceux-là. Les vestiges de l'église Sainte Colombe sont des porteurs de traces. Ils ont été reconnus comme tels puisque conservés dans le projet. Mais ils parlent d'un peu plus que simplement de la trace physique d'usage par l'utilisation.



L'homme dans l'espace

La trace montre aussi la position de l'homme dans l'espace, ses déplacements et ses habitudes. En lisant les traces physiques sur les objets, il est possible de reconstituer une façon de se tenir dans l'espace qui était propre aux hommes qui l'habitaient. L'empreinte sur un parquet des pieds d'un fauteuil montre la position de celui-ci dans l'espace d'une pièce. De là, on peut affirmer que cette dernière a servi de salon. Et bien que l'on n'ait pas retrouvé ledit fauteuil, on peut imaginer un homme assis là, à tel endroit de la pièce, lisant ou somnolant devant la cheminée ou la fenêtre. La trace laissée sur les choses par d'autres choses permet donc de comprendre la position de l'homme dans l'espace.

Dans le cas de la domus romaine, certaines pièces de mobilier sont même inamovibles. Dans la maison de Trebius Valens à Pompéi, on retrouve dans le péristyle une table en pierre massive, ancrée au sol, immuable¹⁹. Cette pierre reste le témoin de la position dans cet espace des occupants de la domus et de leur vie sociale. En effet le péristyle est le lieu des repas et des fêtes. La table en pierre est donc la trace des événements qui ont animé la maison au moment de son occupation. Elle est maintenant perçue comme une ruine qui transmet à l'observateur contemporain ce récit de la vie des hommes dans ces espaces. En choisissant de placer là cette pierre, les premiers occupants de la maison – elle se vend toujours avec ses meubles – influencent son or-

fig.38 Maison de Trebius Valens à Pompéi

¹⁹ Gros, *Maisons, palais, villas et tombeaux*, p. 29



fig.39 Jensen-Klint, *Eglise de Grundtvigs*

ganisation spatiale. Ils agissent sur le type de la domus. C'est donc le dispositif typologique entier qui montre l'utilisation. Il est trace lui-même. L'homme qui utilise modifie la façon dont l'homme fabrique les bâtiments. La chose bâtie devient alors trace elle-même à travers ses formes et dispositions.

Le musée Kolumba de P. Zumthor se place sur les ruines d'une ancienne église. Or les édifices religieux ont des dispositifs spatiaux préétablis. Nous avons déjà mentionné le temple grec comme type de forme constante. L'église chrétienne est également un édifice qui doit répondre à un cahier des charges spatial. Ses dispositifs doivent répondre à l'ensemble des mouvements et actions qui règle les liturgies. La ruine d'un tel bâtiment permet une lecture des potentielles utilisations de ces espaces. De plus, elle permet aussi de comprendre la symbolique sacrée du culte et des cérémonies. La ruine incarne le positionnement des hommes dans ces espaces et une expression symbolique. La dernière règle le premier. Ainsi dans une église, l'homme se déplace vers l'autel le long de la nef qui s'aligne sur l'axe principal lui-même imposé par un ordre cardinal. Habituellement le chœur de l'église s'adresse à l'Est. Donc la ruine de l'église est une trace. Elle montre comment se faisaient les déplacements dans son espace. Elle le fait en montrant des limites, les murs ou les alignements d'éléments structuraux et des directions – ou des absences de directions – données par la disposition de ces éléments. Elle montre aussi la portée symbolique de l'édifice par les

fig.40 Zumthor, *Musée Kolumba*

modénatures, le matériau employé et les assemblages. Les marques de la construction font partie des traces.

P. Zumthor dessine entre les vestiges de l'église Sainte Colombe un parcours sur une passerelle en bois dans un espace que nous avons déjà décrit comme une forêt de fines colonnes en béton. La promenade serpente entre les restes de l'ancien espace principal de l'église. L'architecte réinterprète, à travers cette promenade et ces colonnes, le parcours de la nef et les piliers élancés de l'église gothique. La trace que constitue la ruine est la preuve persistante d'une tenue de l'homme dans l'espace, de ses mouvements et de ses actions.

La forme comme trace

Nous évoquons dans l'exemple précédent la possibilité d'une trace symbolique. C'est-à-dire que la forme est elle-même une trace, car elle indique une façon de faire. L'homme qui construit, en donnant une certaine forme à son œuvre, lui confère la capacité de raconter une histoire. La forme explique comment elle a été pensée, conçue et réalisée. Elle est donc une persistance de la pensée de son temps dans le présent. La forme de la ruine joue ce rôle. Elle parle non seulement de l'homme qui utilise en portant en elle les traces d'une usure et d'un passage, mais encore de l'homme qui construit et de son entendement du monde à un moment donné. Par la forme, la ruine se met à parler. La forme est donc le langage de la ruine.

²⁰ Coyne, *Derrida for Architects*

²² Ibid., pp. 16-18

C'est l'idée défendue par Richard Coyne dans son analyse de l'héritage du structuralisme que Jacques Derrida embrasse et déstabilise²⁰. En effet, ce courant de pensée du 20^{ème} siècle voit dans l'architecture un système de références à l'histoire qui met en place une syntaxe langagière. La signification de chaque élément employé dans la construction renvoie à une interprétation culturelle. L'architecture aurait ainsi tendance à rechercher les origines de la discipline. Ce faisant, le bâtiment devient le porteur des traces de ces origines. Or cette vision se base sur une analyse de l'évolution dans l'histoire et non pas des relations entre les choses à un moment précis. J. Derrida tente de montrer qu'un tel historicisme est une erreur d'interprétation du langage. Car, si le langage architectural utilisé dans un projet peut renvoyer à un archétype du passé, il n'est cependant pas indépendant du contexte dans lequel il se développe. Chaque citation est alors interprétée de façon ambiguë²¹. En effet, un élément a une forme particulière dans un contexte donné pour signifier une chose précise. Ce qu'il signifie renvoie à une utilisation optimale qui le rend, si ce n'est différent, du moins indépendant de la possible référence au passé. Pour J. Derrida, cette différence est fondatrice du langage, mais demeure ambiguë et indéterminée²². Il affirme que ce que signifie l'élément s'évade de toute identification. Il réfère à d'autres images du même type. Son sens ne réside donc plus seulement dans l'ensemble des éléments similaires qu'il évoque mais aussi dans la trace laissée par cet enchaînement. Le langage permet alors

fig.41 Asplund, *Chapelle des bois*

une multitude de références en conservant les choses en mouvement dans leur représentation et leur réception. Le langage fonctionne donc à travers le concept de trace²³. Il y a un ensemble de sens possibles autour du sens final, c'est cela qui est nommé une trace.

L'œuvre de l'architecte suédois Erik Gunnar Asplund, et plus précisément le projet du Cimetière boisé, permet de comprendre en quoi l'utilisation de formes connues du passé engage un sens nouveau. Il est en effet capable de manier les formes du classicisme tout en construisant des espaces qui stimulent le visiteur. Dans un livre sur l'architecte dont la direction est assurée par José Manuel López-Peláez, Stuart Wrede reconnaît qu'il est capable d'un « usage libre de langages différents et d'une recherche de forme expressive qui manifeste le propos et la signification de l'édifice »²⁴. E. G. Asplund est capable de reprendre les thèmes du passé tout en voyant l'homme comme un phénomène social et un sujet psychologique. Il explore ces dimensions de la forme et leurs significations pour l'homme de son époque. En ce sens-là, le projet du Cimetière boisé apparaît comme le plus abouti. Dans un paysage de forêts, E. G. Asplund et Sigurd Lewerentz, avec qui il a travaillé pour ce projet, dessinent un ensemble d'objets qui se répartissent selon un chemin. L'ensemble ne présente pas d'unité formelle, mais offre une combinaison de formes et de vues différentes qui déconnectent les objets entre eux ou même en eux. Par exemple, la chapelle dans les bois est « une synthèse de formes associées au temple grec, à la ca-

²³ Ibid., pp. 22-23

²⁴ Fant et López Peláez, *Erik Gunnar Asplund*, p. 77, « el uso libre de lenguajes diversos para diferentes edificios y la búsqueda de una forma expresiva que manifestara el propósito y significación de un edificio dado », citation traduite par l'auteur



fig.42 Asplund, *Cimetière boisé*

²⁵ Ibidem, p. 151, « una síntesis de formas asociadas al templo griego, a la cabaña primitiva y al cementerio tradicional nórdico », citation traduite par l'auteur

²⁶ Ibid., « Esta disonancia semántica estaba sostenida por una potencia formal exquisitiva », citation traduite par l'auteur

²⁷ Ibid., p. 155, « La narración de un universo ordenado [...] está constantemente cortado y rechazado », citation traduite par l'auteur

²⁸ Ibid., « lo que queda es una colección de objetos. », citation traduite par l'auteur

²⁹ Ibid., p. 156

bane primitive et au cimetière nordique traditionnel »²⁵. Cet ensemble de références provoque « une dissonance sémantique soutenue par un pouvoir formel exquis »²⁶. Les formes issues de l'histoire convoquées par l'architecte convergent en un objet unique dont la forme dépasse la simple somme des différentes références. Cette association libre permet un symbolisme intuitif qui ne vise pas à répéter les grandes significations de la culture, mais les transcende pour les déposer dans un contexte précis. Elle en propose ainsi une nouvelle interprétation. Le langage des formes est amplifié.

Ce qui transparait dans le Cimetière boisé de E. G. Asplund, c'est « la narration d'un univers ordonné [...] constamment coupé et rejeté. »²⁷. Le long du chemin dans la forêt, nous l'avons dit, la cohérence globale est niée. Le paysage que E. G. Asplund met en place, dans une absence d'unité globale, semble une ruine. En effet, « ce qui reste c'est une collection d'objets. »²⁸. La nouvelle signification qui émerge de cet ensemble est celle de la vacuité des adieux modernes aux personnes disparues. Il y a un décalage entre les déplacements prescrits par la cérémonie et les déplacements des acteurs dans l'espace. La forme se déconnecte de la fonction et cela se voit dans la mise en place physique des choses qui se désajustent²⁹. Ainsi, la forme qui cite l'histoire établit un décalage et produit un résultat qui exprime un sentiment nouveau, une nouvelle utilisation. Elle est une trace de l'histoire interprétée par et pour la modernité.



fig.43 Asplund, *Cimetière boisé*

L'homme qui utilise laisse une trace dans la chose bâtie. Celle-ci est une trace physique dans les objets, une usure qui se manifeste par la patine. Mais elle est aussi la trace d'une façon d'utiliser le contexte. La trace est le témoin d'une habitude et d'une position dans l'espace. Finalement elle montre aussi les mutations qui ont lieu dans l'interprétation du langage. Si en effet, les mêmes formes se retrouvent à travers l'histoire, elles ne sont cependant pas entendues de la même façon. La ruine porte en elle ces trois dimensions de la forme parlante. Les traces peuvent donc être interprétées comme un langage. Ce dernier est constitué des formes données à la chose bâtie et de leur usure dans le temps, ainsi que des marques d'une tenue dans l'espace, c'est-à-dire l'ensemble des traces dans la ruine.

L'homme dans le monde

Quel est pour l'homme l'intérêt d'une telle trace dans la ruine ? Elle permet de mettre en évidence une compréhension qu'il a du monde qui l'entoure. La ruine, et la trace en elle agissent comme les repères et les indications qui parlent d'une position de l'homme dans l'espace. En observant la ruine, l'homme peut accéder à une compréhension de ce qui a été l'habiter par le passé. Comment la fait-il ? Il se déplace dans l'espace de la ruine. Ce mouvement lui permet de saisir la ruine dans son ensemble. C'est-à-dire qu'il arrive à reconstituer l'absence de la ruine qui lui paraît alors présente. Il complète ainsi la persistance et fait de la ruine une chose entière. Elle devient alors un repère. Elle permet de redécouvrir le passé et d'entamer une relecture de l'histoire indispensable à une nouvelle construction.

L'homme en mouvement

L'homme qui se déplace dans l'espace de la ruine tend vers une compréhension de sa totalité. Il la reconstitue sur la base des fragments persistants qui sont arrivés jusqu'à lui. Pour ce faire, l'homme interprète la trace. Nous l'avons vu précédemment, la trace dans la ruine est la persistance d'une façon de faire et d'habiter la chose bâtie. L'homme qui se meut en elle accède donc à une meilleure compréhension de ce qu'étaient le faire et l'habiter à l'époque à laquelle une telle chose a été construite. Comment l'homme peut-il, grâce aux fragments qui parviennent jusqu'à lui, comprendre le tout



fig.44 Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruine*

de la réalisation d'origine ? Nous disons ici qu'il le fait par le mouvement. En effet, le mouvement, autour et parmi les persistances que sont les ruines, en donne à l'homme une image complète, reconstituée. En esprit, il recompose la chose, point de vue après point de vue. Les formes étant des traces à travers le temps, l'homme peut alors projeter les parties manquantes, les absences de la ruine, et les rendre présentes à son esprit. Il sait que telle forme est un fragment d'embrasure, car il a déjà vu une configuration similaire. L'imagination dont il fait preuve pour compléter l'image de ce mur est le souvenir d'une chose apprise³⁰. L'homme dans la ruine ré-expérimente, sa mémoire s'articule autour de ce qu'il a déjà vu et de ce qu'il voit maintenant. La trace dans la ruine, il peut l'interpréter comme étant tel élément car il voit la trace que lui-même impose aux choses bâties dans l'utilisation qu'il en fait. La trace dans la ruine montre non seulement à l'homme le faire et l'utiliser d'avant, mais le place aussi face à sa propre manière d'être au monde.

En effet, le terme « être au monde » implique que l'être ne peut pas être isolé du reste du monde. L'homme ne perçoit pas la ruine comme du dehors. Dans la mesure où il y a une continuité entre le corps et ce qui l'entoure, le rapport entre la ruine et l'homme ne se fait pas entre un sujet regardant et un objet regardé, mais entre deux êtres qui échangent³¹. La ruine fournit à l'homme un ensemble d'informations sous la forme des traces et l'homme fait envers la ruine un effort de conscience qui donne un sens à ces traces. Dans ce processus, les

³⁰ Hale, *Merleau-Ponty for architects*, pp. 20-21

³¹ *Ibidem*, pp. 23-26



fig.45 Piranèse, *Vue imaginaire de la via Appia*

³² Ibid., pp. 43-47

choses que l'on observe sont révélées d'abord en tant qu'unité distincte se détachant sur un fond, puis comme une totalité reconstituée sur la base d'une partie³². En d'autres termes, la ruine ne se montre que comme un reste persistant et il appartient à l'homme de donner à cette forme une épaisseur qui rende l'absence de la ruine présente à l'esprit.

L'appréciation romantique de la ruine tend à la voir comme un objet. Un édifice antique, envahi par les eaux, à la charpente disparue et mangée de mousse, reflète une vision idéalisée d'une construction passée qui retourne à la nature. La ruine est vue de loin, comme un objet ponctuel dans le paysage. Au contraire, en s'engageant dans la ruine, l'homme saisit l'ensemble de sa forme en tant que trace. C'est à ce moment-là que la ruine s'éveille et parle. Or le langage de la ruine est, nous l'avons vu, la forme. La ruine génère donc un épaissement à la surface de la forme. Cet épaissement est l'ensemble de sens supplémentaire que transmet la ruine. Donc la ruine exprime davantage – ou du moins autrement – que le bâtiment d'origine. Par la curiosité que suscite sa partie absente, elle attire l'attention sur sa propre matérialité plutôt que sur une référence sémantique évidente de la forme de base.

Le cheminement en bois parmi les restes de Sainte Colombe dans le projet du musée Kolumba de P. Zumthor engage le visiteur dans un mouvement qui lui permet d'embrasser un ensemble de points de vue différents. Le déplacement se fait à travers un espace qui est

lui-même une reconstruction fantasmée de l'espace de la nef principale. En longeant la passerelle de bois, l'esprit reconstruit l'église d'après les traces qui en restent. Si ce projet « répond à l'esprit d'un lieu chargé de signification »³³, c'est qu'il offre la possibilité d'un tel échange entre la ruine et le corps et qu'il en propose sa propre réinterprétation. La ruine, et le projet qui l'entoure, inscrivent l'homme dans une compréhension plus vaste du lieu. Le bâtiment s'inscrit en effet dans des « rythmes et des cycles différents »³⁴. Les séquences d'espaces s'enchaînent le plus rapidement. Le cycle des jours et du trajet du soleil, qui se ressent à travers les ouvertures aménagées dans l'agencement de la brique en façade, inscrivent le bâtiment dans un rythme plus naturel. Et enfin les différents cycles d'histoire, de l'ancienne église au projet de P. Zumthor en passant par le souvenir de la destruction par la guerre, situent l'édifice dans un temps plus long. Ainsi le musée Kolumba reconstruit l'absence de la ruine en se basant sur la trace qui en reste. Elle est à nouveau entière, mais différemment. Elle donne à l'homme une autre vision du monde, plus complète.

La ruine montre donc un autre aspect de la chose bâtie grâce à la trace. Elle souligne une condition de l'être au monde qui n'est pas aussi clairement perceptible dans la construction fonctionnelle. L'homme en mouvement perçoit sa position dans l'espace réciproquement aux éléments de la ruine qui l'entourent. Il en tire une compréhension plus entière de la ruine. Dans les espaces fonctionnels du quotidien, il est moins attentif à cela,

³³ Hasler, « Atmosphäre und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor », p. 11

³⁴ Ibidem



fig.46 *Eglise du souvenir de l'Empereur Guillaume*

car justement ces derniers fonctionnent. Il ne s'y pose pas la question d'une absence. Au contraire, face à la ruine il tente de la reconstituer. Cela met en évidence le rapport entre les choses et le corps. La ruine permet donc à l'homme de saisir le monde.

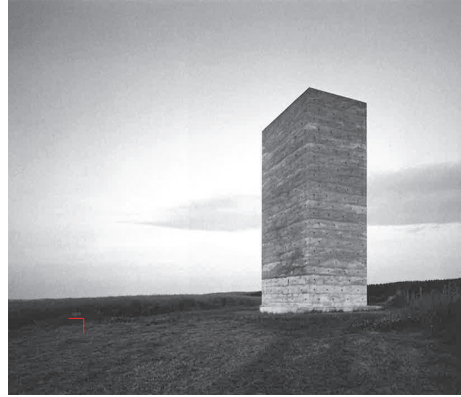
Le retour aux origines

Le mouvement permet à l'homme d'envisager la ruine comme une chose entière. En la projetant ainsi, il en fait un repère dans le monde. Mais la ruine est à la fois un jalon dans le paysage et dans l'histoire. C'est-à-dire qu'elle situe l'homme dans l'espace et dans le temps. Elle parle de sa fabrication et de son utilisation, mais aussi de sa position, de son lieu. La trace qu'est la ruine permet donc de redécouvrir le passé et d'entamer un retour aux origines³⁵. La trace qui montre une manière d'avant agit comme un commentaire sur notre propre façon d'être au monde.

La ruine est vue dans l'espace comme un point de repère. Elle devient une sorte de monument qui rythme le paysage à la campagne comme en ville. Les événements passés ont moins d'importance que les vestiges d'une existence domestique et de son contexte. Cette interprétation se manifeste par le monument. Il a des qualités esthétiques en même temps qu'un pouvoir de commémoration. C'est-à-dire qu'il est à la fois un objet d'art et un objet brut qui n'est que l'écho d'un passé réactivé à travers lui³⁶. La ruine endosse ces caractéris-

³⁵ Jackson, *De la nécessité des ruines et autres sujets*

³⁶ Ibidem



tiques. De là l'importance particulière qu'elle prend dans le paysage physique qui nous entoure. Dans le projet de P. Zumthor à Cologne, la ruine est conservée, car elle a cette qualité de repère. L'extension du projet met l'accent sur son rôle de présence forte dans l'environnement visuel. En effet, dans le paysage de toitures de la ville, « ses formes surdéterminées se lisent comme une tour et évoquent aussi un château fort. »³⁷. L'œuvre de P. Zumthor conforte la ruine de l'église Sainte Colombe dans son rôle de repère spatial. Même si l'apparence du nouveau bâtiment peut de prime abord paraître hostile, l'attention portée au choix de la brique, en termes de couleur et de dimensions, et à son assemblage, fabrique une façade d'une grande douceur. Celle-ci se manifeste surtout dans cette attention portée au rôle de la ruine dans la ville. C'est là peut-être la grande qualité de ce projet qui malgré son apparence spectaculaire et massive, dialogue habilement avec ce qui l'entoure.

Cette attention portée à l'édifice en tant que point d'ancrage spatial se reflète également dans le projet de la chapelle du Frère Nicolas. P. Zumthor lui-même écrit : « Une tour surgit dans le paysage au-dessus du petit village de Wachendorf »³⁸. La forme du bâtiment est celle de la tour, un édifice en verticalité qui va chercher le ciel. Dans le programme de la chapelle, cette forme paraît fort à propos. La forme de la tour est une trace dans ce paysage, elle sert de repère visuel dans le monde. L'auteur affirme alors : « La perception du paysage se modifie, un nouveau point d'orientation apparaît, un

fig.47 Zumthor, *Chapelle du Frère Nicolas*

³⁷ Hasler, loc. cit.

³⁸ Zumthor, *Peter Zumthor, 1985-2013*, p. 121

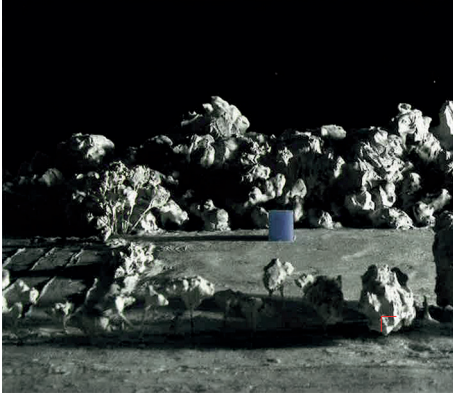


fig.48 Zumthor, *Paysage poétique*

³⁹ Ibidem

³⁹ Hasler, loc. cit.

³⁹ Ibidem

lien commence à se créer entre le paysage et la tour. »³⁹. La relation entre la forme de la tour et le paysage qui l'entoure génère autre chose, ce que l'architecte suisse appelle un lien. Nous disons ici que la tour dans le paysage est une trace. De ce point de vue, la chapelle a la même qualité qu'une ruine. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que sa fabrication passe par un processus artificiel de vieillissement. Les troncs d'arbres qui ont servi de coffrage intérieur au béton ont été brûlés. S'est alors déposée sur la paroi intérieure une couche de suie qui donne à l'ensemble une patine.

La ruine est aussi un repère dans le temps. C'est en cela que la trace qu'est la ruine permet de redécouvrir le passé et d'entamer le retour vers les origines. Le fait que la ruine soit une persistance dans le temps permet à celui qui la voit de se souvenir de l'histoire. L'homme qui fabrique et l'homme qui utilise y laissent des traces qui sont alors un héritage. Elles permettent de célébrer un âge d'or utopique et de faire du quotidien le reflet d'une histoire. A Cologne, le musée Kolumba est un écrin pour la ruine qu'il abrite, « il répond [...] à l'esprit d'un lieu chargé de significations »⁴⁰. Il le fait en étant « du temps posé par écrit »⁴¹. C'est-à-dire qu'il expose comme nous l'avons déjà dit les différents moments que l'ensemble des éléments qui le composent ont traversés. Il conserve la ruine de Sainte Colombe elle-même, la chapelle construite en 1950 par Gottfried Böhm, et la nouvelle extension. Grâce à cela les événements traversés par le site sont relatés. Dans cette histoire montrée

par le projet, l'homme peut choisir de voir un âge d'or. Pourquoi ce dernier est-il utopique ? Il l'est, car ce qui parvient jusqu'au temps présent est toujours une sélection du passé. Il est impossible de tout conserver pour tout transmettre. Ce qui est jugé digne d'être conservé n'est qu'une infime partie. Si l'observateur fantasme le passé sur la base de ce qu'il en reçoit, l'image qu'il en conçoit est alors une image utopique. Le passé réactivé est donc indéfini. Il se concentre sur des détails, des petites choses. Un intérêt pour l'homme ordinaire membre d'une société perdue se développe. La ruine offre une nouvelle vision de l'histoire, celle d'un drame continu fait d'une succession de périodes de grandeur et de déclin, voire de disparition. Elle est cependant indispensable à une redécouverte. L'oubli est important pour que la ruine puisse être littéralement redécouverte. Un processus de retour aux origines commence par elle⁴². L'homme relève ce qui a été brisé, il tente de reproduire l'âge d'or mais toujours à travers un nouveau spectre de vision. C'est précisément ce qui se passe dans le projet de P. Zumthor. L'extension qui recouvre les ruines et la chapelle réinterprète l'héritage tout en le conservant et fabrique une nouvelle vision de l'histoire, une continuité culturelle.

La trace place l'homme dans le monde. Le mouvement lui permet de saisir la ruine en son entièreté. C'est-à-dire dans sa forme persistante et dans ses parties absentes. Dans ce processus on voit grandir l'importance

⁴² Jackson, op. cit.

LV

Sans doute appartient-il à cet homme, de fond en comble aux prises avec le Mal dont il connaît le visage vorace et médullaire, de transformer le fait fabuleux en fait historique. Notre conviction inquiète ne doit pas le dénigrer mais l'interroger, nous, fervents tueurs d'êtres réels dans la personne successive de notre chimère. Magie médiate, imposture, il fait encore nuit, j'ai mal, mais tout fonctionne à nouveau. L'évasion dans son semblable, avec d'immenses perspectives de poésie, sera peut-être un jour possible.

Char, *Passage formel*

de la perception par le corps. Ainsi, l'homme fait de la ruine un repère dans l'espace et dans le temps. Elle devient comme un monument dans le paysage et un regard choisi sur l'histoire. La trace permet donc de consolider le lien entre l'homme et le monde.

Interlude de fin de partie

L'homme qui fabrique donne à l'architecture un langage. Il manie des formes qui reviennent à travers l'histoire. De par leur répétition et les contextes dans lesquels elles sont placées, ces formes acquièrent une signification. Cette dernière se lit dans la ruine. Elles sont interprétées en étant employées différemment et déformées. Cette mise à mal de la forme établit une lignée et donc une cohérence culturelle. La ruine est alors la persistance de cette forme déformée à travers le temps. Elle indique comment les hommes font.

Dans une telle ruine se lisent les marques d'une usure. Elles sont la trace de l'homme qui utilise. Cette trace reste visible grâce à la patine qui se dépose sur tout matériau. Mais elle est également la preuve d'une habitude. La position des restes dans l'espace de la ruine permet d'entrevoir comment les hommes se positionnent dans la chose bâtie. Finalement, la forme, donc le langage de l'architecture, est elle-même une trace. La trace se définit par ce triple aspect qui se lit dans la ruine.

Elle permet enfin à l'homme de mieux se situer dans le monde. Il le fait par le mouvement dans la ruine qui lui en donne un meilleur entendement. Il complète une première compréhension de la partie persistante de la ruine en y ajoutant une reconstitution mentale de son absence. Dès lors, la ruine est un repère dans l'espace et dans le temps. Le paysage se ponctue d'éléments qui sont autant de rappels d'un passé révolu. Sur la base de cela, l'homme peut entamer un nouveau cycle de redécouverte avant une autre disparition. La ruine joue un

*Et soudain dans ce nulle part besogneux,
soudain l'indicible endroit où le pur Trop
Peu par une inconcevable métamorphose
se mue en ce Trop vide.*

*Où le calcul à plusieurs chiffres
Se dissout sans faire de nombre.*

*Places, Ô place de Paris, scène de spec-
tacle infinie où la modiste, Madame La-
mort, enroule et tourne, infinis rubans,
les voies sans trêve de la terre, et renoue
d'elles de nouvelles écharpes, des ruches,
fleurs, cocardes et fruits de pacotille, tous
artifices aux teintures fausses pour orner
les chapeaux d'hiver à trois sous du des-
tin.*

Rilke, *La cinquième élégie*

rôle fondamental dans cette dynamique. L'homme for-
tifie sa position dans le monde en percevant la trace en
elle. Il est donc sensible à sa forme. Elle engage une
sensation de la ruine par le corps.



fig.49 Mapplethorpe, *Michael Reed*

Partie III

Le corps

La relecture du modernisme par Rem Koolhaas est l'interprétation du langage d'une tradition. En reprenant les formes de ses modèles du 20^{ème} siècle, il dépose une trace de ce passé dans l'architecture. Cette réutilisation fabrique des objets physiques, c'est-à-dire des formes. Or la relecture du passé construit un lien entre les hommes et le monde. Chez R. Koolhaas ce lien se manifeste par la création de toute pièce d'un récit qui lie la tradition à laquelle il se rattache à sa vision de l'architecture. Il s'agit de la légende de la piscine des architectes constructivistes soviétiques¹, qui traverse l'Atlantique et arrive à Manhattan. Elle entre à ce moment-là en collision avec le radeau de la Méduse en plastique qui transporte les grandes figures de la modernité triomphante en désuétude.

Une forte composante ironique accompagne ce récit. La piscine en acier qui a traversé l'Océan est complètement rouillée. Elle porte les traces d'une usure. Cette dernière est imputable au matériau avec lequel elle a été fabriquée, mais aussi à son utilisation par les hommes qui la manœuvrent. Enfin sa forme elle-même est parlante. Sa mort est niée au profit d'une persistance : une survie presque forcée. Sa rencontre accidentelle avec le radeau semble être l'accomplissement d'une destinée inévitable. Le devenir ruine ne peut être contré, mais il est possible de croire en une continuité culturelle.

La mise en scène des nageurs évoque la possibilité d'une sensation de la ruine par le corps. La piscine glisse vers l'obsolescence, mais elle est toujours utilisée

¹ Koolhaas, *New York délire*, p. 307

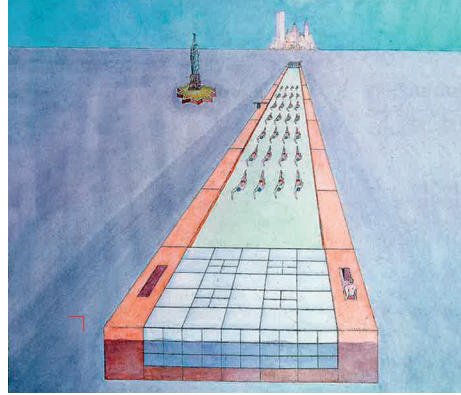


fig.50 Koolhaas, *Arrivée de la piscine flottante*

comme le véhicule d'une tradition. Les nageurs en elle sont presque nus. Le corps ressent la sensation d'une persistance. D'une certaine façon c'est lui qui complète l'absence. La chose bâtie qui perd sa fonction perd ses occupants, ses utilisateurs. Ceux-là n'y déposent alors plus de trace. Dans la piscine le corps est toujours là, c'est lui qui appréhende la ruine.

La ruine est le véhicule d'un souvenir de l'histoire. Elle forme un lieu fabriqué, elle se déforme par l'usage et elle transporte la mémoire d'un rapport de l'homme au monde. Et ces choses sont ressenties à travers le corps. Nous avons vu que l'homme en mouvement perçoit la ruine dans son ensemble, qu'il est ainsi capable, à partir de la triple trace, de rendre l'absence présente. C'est par le corps qu'il accède à cela, ce même corps exhibé dans la piscine de R. Koolhaas. Cette dernière transporte cependant le corps vers un ailleurs toujours mouvant. Et le mouvement du corps en elle semble stagner. En effet, dans le référentiel de la piscine, le corps qui nage fait du sur-place. Le monde est réduit à la piscine. Le récit de l'architecte hollandais pose la question de l'absence de sens dans l'environnement construit en même temps que celle du retour au corps. Dans *New York dé-lire*, il décrit l'homme dans le non-lieu du gratte-ciel en prenant l'exemple du Downtown Athletic Club. Dans les étages de vestiaires réservés aux mâles, ces derniers développent le prochain stade d'évolution du corps : l'homme métropolitain². Ils semblent nier la décadence – ou la stagnation – du reste de l'humanité. Pourtant

² Ibidem, pp. 157-158

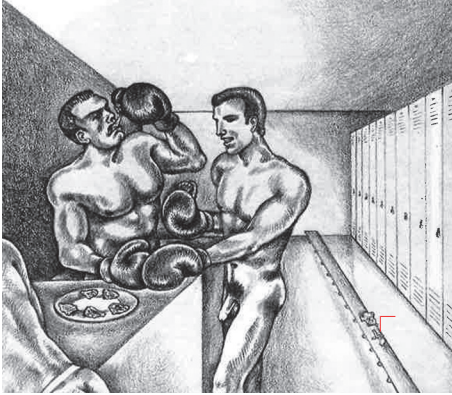


fig.51 Koolhaas, *Une machine pour célibataires métropolitains*

cette décadence, tout comme elle réduira Manhattan en poussière, les rattrapera tôt ou tard. Ce qui paraît nié, dans cette vision, c'est la possibilité d'une mort pourtant inexorable.

Le corps semble le moyen de retrouver une sensation de la chose bâtie. Cependant, l'absence de sens précis rend cela difficile. La ruine des choses se place de plus en plus dans un paysage sans bord. Dans ce contexte, la ruine paraît une chose ironique qui ne peut plus parler du cycle éternel et naturel de construction et de destruction. Ce qui s'offre alors au regard, c'est l'infini et un océan de semblance.

Face à cela le retour au corps représente la certitude d'une sensation. Si comme le dit Georges Bataille, « l'érotisme est la voie la plus puissante pour entrer dans l'instant »³, alors c'est en effet la part de sensations de l'homme qui lui assure un ressenti. La ruine – et d'ailleurs le monde – est vue à travers le corps. L'échange avec la ruine est une vision en miroir. Elle oriente la sensation vers la mort.

La ruine est enfin un rappel permanent de la mort. L'homme perçoit alors le cycle naturel, de l'enfance et de la naissance des sensations du corps, jusqu'à l'ambiguïté de la mort elle-même, en passant par la lente destruction de la vie. Nous verrons en quoi ces trois étapes sont en la ruine autant qu'en l'homme dans le rapport de la première au corps du second.

³ Bataille, *L'histoire de l'érotisme*

L'absence de sens précis

C'est donc d'abord l'impression d'un monde infini qui trouble la possibilité d'un devenir ruine. La fin du fantasme d'une *terra incognita* sur notre planète et la précision des limites géographiques du monde ont défini ses bords. Ils sont désormais connus de tous. Mais paradoxalement, du fait de la croissance non réfrénée des centres urbains, le paysage autour de l'homme semble de plus en plus vaste. Dans ce tableau sans cadre, la ruine, autrefois objet précis, est noyée dans la marée indistincte des productions humaines. Elle devient un objet de contemplation ironique parmi toutes les choses infiniment reproductibles. C'est ce sentiment d'infini qui envahit l'homme et semble le priver de la sensation du temps.

Un paysage sans limites

La ruine semble se situer de plus en plus dans un paysage sans fin qui la rend indiscernable. Étrangement le monde dans lequel évoluent les choses et les hommes est de plus en plus précisément défini. Depuis la découverte des Amériques par Christophe Colomb, qui cherchait en 1492 à atteindre les Indes par une autre route maritime encore inexplorée, les limites de la planète se dessinent de plus en plus. Les nouveaux continents et les nouvelles îles inviolées se font de plus en plus rares. La *terra incognita* n'existe plus car en effet l'homme explore et extirpe de la surface du globe toutes les parcelles de terre existante. Les élans colonisateurs et l'exportation des



fig.52 Giacometti, *Tête-crâne*

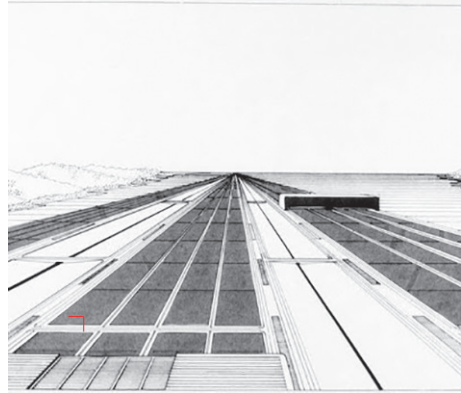
⁴ École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée, *Marnes, documents d'architecture. Vol. 1*, p. 349

⁵ Scott, *Blade Runner*

⁶ Besson, *Le cinquième élément*

techniques vers ces nouveaux endroits achèvent de clore une époque où le merveilleux peuplait encore certains coins du monde. Les colons évangélistes amènent avec eux des idées et des technologies qui deviennent bientôt des axiomes de base dans le monde entier. Du moins tel est leur grand projet. Les échanges économiques qui naissent parfois de ces épisodes amènent des objets et des denrées qui semblent extraordinaires de prime abord, avant de devenir rapidement de simples sujets de curiosité, et enfin des produits usuels. Qui s'étonne encore en effet de consommer bananes, chocolat, café ou pommes de terre en Europe ?

La généralisation d'un tel système d'échange achève « la clôture du monde »⁴. En effet, la mondialisation de l'économie au 20^{ème} siècle engendre le développement de consortiums internationaux et de grandes enseignes qui modèlent le paysage urbain sur la base d'une image commune répandue à travers toutes les métropoles. Les devantures de magasins s'uniformisent et les mêmes tours de verre et d'acier défient la gravité un peu partout. Si bien que, désormais, New York et Tokyo se vivent de la même façon. Ces paysages sont dignes des plus inventifs décors de dystopie. Dans *Blade Runner*⁵, de Ridley Scott, ou dans *Le cinquième élément*⁶, de Luc Besson, les mégalo-poles ressemblent à celles des États-Unis autant qu'à celles d'Asie ou d'Afrique. Et dans les deux cas le pouvoir autoritaire et despotique est incarné par des bâtiments de grande taille, au style hybride et potentiellement situable n'importe où dans le monde.

fig.53 Archizoom, *No-stop city*

De même dans *1984*, George Orwell dépeint trois forces en guerre perpétuelle⁷. Deux d'entre elles représentent les deux blocs qui s'opposent pendant une grande partie du 20^{ème} siècle au cours de la guerre froide. La troisième, qui d'ailleurs change en fonction des alliances conclues, représente la partie du monde qui sert d'influence à l'un ou l'autre des deux ennemis au gré du conflit. Ces deux gigantesques pays ne se différencient que parce qu'ils sont désignés comme ennemis. Mais l'on réalise, au cours du récit, qu'ils ont plus de points communs que de différences. La guerre froide, dont s'inspire G. Orwell, et la surenchère technologique qui l'accompagne, achèvent de clôturer le monde. La conquête spatiale donne à voir une Terre minuscule dans le grand vide sidéral. A cela s'ajoute la prise de conscience d'un manque de ressources à venir. La planète qui représente le monde de l'homme est définitivement bornée.

Du point de vue de l'individu, le paysage est paradoxalement de plus en plus infini. La ville se confond avec le territoire. Comme dans les gravures des *Prisons* de Piranèse, on ne voit plus que des choses bâties par l'homme. Dans ce milieu, aucune échappatoire vers la Nature n'est possible⁸. Et ce, non pas parce qu'il y a des barrières, mais parce que le monde est ainsi qu'il n'y a pas d'ailleurs. La ville est si vaste qu'elle semble s'étaler à l'infini. Elle n'a plus de limites. Tout est semblable et donc l'homme développe le sentiment d'un enfermement dans l'uniformité. La ruine romantique dans son écrin de verdure n'existe plus. Le paysage tra-

⁷ Orwell, *Nineteen eighty-four*

⁸ École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée, loc. cit.



fig.54 Diener et Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*

⁹ Ibidem

ditionnel comme composition picturale cadrée est remplacé par un amas d'objets qui se confondent les uns avec les autres. Leur image en est brouillée, instable⁹. L'idée de nature comprenait auparavant l'image d'objets ponctuels dans le paysage. Désormais la métonymie s'est inversée et cette même nature est prisonnière de la ville. Elle n'est plus présente que dans des zones limitées comme les parcs.

Dans ce contexte, le sens de la ruine se perd. Elle semble ne plus avoir de séparation claire avec le reste du monde. Sa position est ambiguë. La semblance généralisée atténue la sensation du temps et de l'espace. En effet, si tout est similaire partout et toujours, quel intérêt l'histoire peut-elle encore receler ? Que peut-elle encore apporter à l'homme qui fabrique et qui utilise ? Quelles traces se déposent encore dans les choses d'un tel monde ?

Diener & Diener apportent ici un élément de réponse. Leur projet de reconstitution du musée d'histoire naturelle à Berlin est un exemple de cette position ambiguë de la ruine. L'aile Est, détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, est restée dans cet état pendant plus de cinquante ans. En un demi-siècle, le bâtiment a appris à vivre amputé d'une de ses parties. Le projet gagnant, soumis au jury du concours en 1995, propose alors, comme nous l'avons vu précédemment, de restituer l'original du bâtiment dans un matériau différent¹⁰. Ce choix permet de souligner l'incertitude que représente le creux. Ce dernier étant devenu une habitude,

¹⁰ Abram, *Diener & Diener*, p. 287



fig.55 Fougeirol,
Clichy-sous-Bois/Monfermeil

la reconstruction n'est, de prime abord, pas évidente. Le fait de mimer l'existant et de fabriquer une réminiscence de ce membre absent donne à la nouvelle aile un aspect fantomatique. Le gris évoque des images de films d'archive en noir et blanc qui relatent les atrocités de la guerre. Dans l'ambiguïté de ce retour à l'existence, de cette ressemblance au passé, le projet de Diener & Diener restitue le sentiment du temps au musée.

La ruine ironique

Mais au temps de la reproduction technique, la ruine semble plus souvent recouverte d'un voile ironique. En effet, le développement de la technologie a engendré la reproductibilité à l'infini. Face à une telle quantité, la valeur de l'un n'existe plus. Le travail unique, l'œuvre d'une fois, est supplanté, car il manque de rentabilité. Le geste créatif pousse à la copie multiple. L'art devient lucratif. Dans une même logique économique, on ne laisse plus à la ruine le temps d'advenir. Tout bâtiment obsolète ne présentant pas d'intérêt historique et culturel est détruit. A sa place est construit un autre qui sera tout aussi obsolète quelques années plus tard, mais qui peut être rapidement construit. Son coût de fabrication est moindre, l'investissement est vite rentabilisé. Plus ce processus s'accélère, plus l'autorité qui sélectionne les bâtiments à préserver manque du recul nécessaire pour juger de leur valeur pour l'homme. En contemplant ses propres productions, ce dernier n'a plus le sentiment du



fig.56 Moore, *Place d'Italie*

¹¹ Peran, Aguado, et Katalonien,
After Architecture, p. 98

¹² *Ibidem*, p. 99

temps qui donne à la ruine sa dimension pathétique¹¹. Au contraire, le peu de valeur de l'œuvre fait de la contemplation une attitude ironique.

Pour remédier à cela, on tente de bâtir des ruines artificiellement. L'homme qui fabrique se lance alors dans la réalisation de constructions qui imitent l'état de ruine. Mais la ruine comme forme pour la ruine uniquement – et non pas la forme de la ruine – ne fait échos à aucun passé, à aucune continuité culturelle. Tenter de construire la ruine c'est essayer de reproduire quelque chose de détruit. L'effort de l'homme est donc celui de reproduire, immédiatement et de toute pièce, le travail du temps. Il implique un travail qui veut imiter la disparition des parties périssables de la ruine, de ses traces les plus grossières. Le but visé est le rien, l'absence. Le travail de l'homme est donc désormais celui de l'absence. Or en temps normal, celle-ci est causée par le temps. C'est-à-dire que l'homme n'y peut rien. Lorsque l'absence arrive d'elle-même, il ne peut ni la réaliser ni l'empêcher. Elle est absence de travail. Donc, dans sa tentative de fabriquer des ruines, l'homme prône le travail de l'absence de travail¹². Il fait des fragments qui sont ensuite recopiés mécaniquement un peu partout. Il s'agit d'un processus artificiel. Les copies du fragment original lui sont exactement similaires, pour ne pas dire identiques. Dans cette suite, on ne peut pas distinguer laquelle des itérations de l'objet est la première. Ce processus, contrairement à la ruine naturelle, n'a donc pas d'origine. Dans la masse indistincte de fragments épars,

il n'y a ni unicité ni origine. Seul persiste un regard ironique porté sur la destructibilité du monde, une vision d'infini.

Entre cette ruine reproduite par la Culture et la ruine unique, œuvre sans cesse répétée par la Nature, il y a une déconnexion. En effet, parce que le temps est de retour en elle, la ruine appartient au territoire non aménagé par l'homme. Elle ne peut donc pas être affiliée directement à la construction humaine. D'après la vision romantique, la Nature et la Culture ne peuvent être mises sur un pied d'égalité. La Culture tente de produire des œuvres qui égalent celles de la Nature, mais n'y parvient pour ainsi dire jamais, dans la mesure où ces œuvres finissent inévitablement par devenir des ruines. La Nature s'empare toujours des choses de la Culture. Donc il est impossible de fabriquer des ruines. En outre, construire la ruine signifie sauter l'étape de l'usure par l'homme et par le temps, ainsi que celle de la mise en place du dispositif spatial par et pour l'homme. Deux des aspects de la triple trace sont ainsi perdus. La ruine créée de la sorte n'est plus un espace pour l'homme. On n'y sent plus l'entièreté du cycle naturel de la construction et de la destruction. La ruine fautive ne crée plus de mélancolie, mais évoque l'absence de sa propre contenance¹³. Elle n'est plus chargée de rien. C'est en cela qu'elle est ironique.

Dans l'exemple de l'île de Gunkan-jima, l'absence de contenu est la désertion des hommes. Ce qui reste sur l'île est ironique. Il s'agit de constructions fabriquées par

¹³ Ibid.

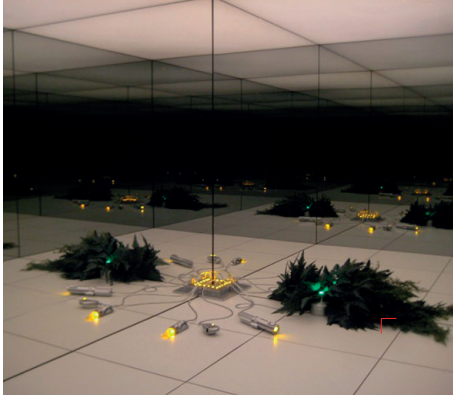


fig.57 Superstudio, *Vue de la supersurface*

l'homme, utilisées par lui pendant un temps court, puis laissées en l'état. Ces bâtiments n'ont plus aucun sens sans les hommes. Pour l'île elle-même ils ne servent à rien. Et les hommes qui s'y rendent désormais ne viennent que contempler cette absence. Quand le temps aura achevé de détruire ces édifices, l'île aura retrouvé son état premier, infiniment indifférente.

L'infini

N'y a-t-il donc plus entre la chose bâtie et le néant infini que l'ironie ? D'après Emil Cioran, « l'infini donne, paradoxalement, la sensation d'une fin accessible en même temps que la certitude de ne pouvoir s'en approcher. »¹⁴ La ruine est en chemin vers cet infini. Donc elle ne peut avoir de sens, car le sens implique que l'on puisse arriver à quelque chose, à une convergence tangible. Or la ruine ne semble converger que vers le néant. Elle n'a pas de tendance. Elle est comme l'infini qui « dans l'espace comme dans le temps ne mène à rien. »¹⁵ L'infini est cependant une construction abstraite. L'idée que la multiplicité des formes vitales se termine en destruction est concevable.

Mais cette idée vient d'une réflexion elle-même issue d'un transport sensuel. Nous répétons ici les mots de E. Cioran : « l'infini donne la sensation d'une fin accessible »¹⁶. C'est le mot sensation qui est important ici. En effet, le temps s'efface devant l'éternité et propulse l'homme vers cette fin accessible. Il s'agit de la mort. Au milieu

¹⁴ Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, p. 129

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibid.



fig.58 Van Gogh, *Vase avec tournesols, roses et autres fleurs*

de la vitalité, en contemplant la ruine, l'homme conçoit l'infini et est saisi de la peur de sa propre mort et de sa décrépitude. Devant la ruine, l'idée du délabrement devient pour lui une sensation. L'homme se projette dans le même processus d'anéantissement que celui de la ruine. Cette appréhension ne peut être annulée par des constructions abstraites et des considérations sur l'infini. Elle est plus prégnante qu'elles. La possibilité d'une fin remplace le temps dans l'homme comme dans la ruine. Le monde semble alors de nouveau fini, il se dote des repères du temps et d'un sens.

Ce sens, il le tire des formes. Dans l'infini, l'unique n'existe plus. Au contraire, dans le rapport sensuel, la forme tend à finir le fragment. Nous avons déjà vu qu'à travers le corps, l'homme peut reconstituer la forme totale de la ruine en tant que la somme extensive de la persistance et de l'absence, reconstituée sur la base de la trace, elle-même en partie laissée par la forme comme langage. Donc en effet le fragment est complété par la forme. Cette dernière le revêt de particularisme, ce qui lui permet d'échapper à la reproductibilité infinie. E. Cioran avance que « la forme tend sans cesse à achever le fragment et, en individualisant les contenus, à éliminer la perspective de l'infini et de l'universel »¹⁷. Ceci confirme l'argument d'une complétion de la ruine par la sensation qui reconstitue les formes pour passer au-delà de la fragmentation. Dans le projet du cimetière de San Cataldo, les formes mises en place par Aldo Rossi tendent vers cela. En se positionnant les unes par rap-

¹⁷ Ibid., p. 132

port aux autres, elles fabriquent un tout sur la base des fragments. Nous reviendrons sur cet exemple un peu plus loin pour expliciter le lien entre la ruine comme fragment et la sensation de la mort.

Bien que le monde paraisse de plus en plus précisément délimité par la réduction des distances et la connaissance globale que nous avons de notre planète, la croissance des paysages urbains et la reproductibilité technique donnent à l'homme l'impression d'un monde d'infinie semblance. Dans ce contexte, la construction de la ruine, construction artificielle d'une absence qui ne peut arriver que par le temps, paraît ironique. Elle est vidée de sa contenance parce qu'en dehors de la Nature. Si la ruine semble se diriger vers l'infini inexorable du monde, la sensation permet d'en réchapper. En effet la sensation d'un délabrement fait échos en l'homme. Il y perçoit celui de son propre corps. La ruine et le corps sortent alors de l'infini et se replacent dans la perspective de la mort, c'est-à-dire dans le temps. E. Cioran avance lui-même : « J'ai connu des moments où la beauté d'une fleur a justifié à mes yeux l'idée d'une finalité universelle »¹⁸.

¹⁸ Ibid, p. 144

Le retour au corps

Le corps joue un rôle fondamental dans la perception de la ruine. Il permet de lui rendre le sens d'un monde fini et donc la sensation du temps. Le corps et la ruine sont alors dans un rapport égal à la finitude. Nous allons voir maintenant en quoi cette relation élargit le sens de la ruine pour l'homme. Ce dernier ressent dans l'espace de la ruine une empathie. En projetant son propre corps pour percevoir, l'homme accède à la mémoire dans la ruine. Cette dernière, considérée comme corps, comprend en elle une sorte de vie. L'absence dans la ruine est alors aussi l'absence de cette vie. Cette idée conduit vers une pensée de la mort.

Le corps et le monde

Nous avons déjà énoncé que le fait d'être au monde implique une continuité entre celui-ci et le corps. Dans la ruine, cette continuité existe aussi. A travers le corps, le sens de la ruine s'élargit. Nous nous demandons maintenant comment cela arrive. Tout d'abord, l'homme fait dans l'espace un effort pour voir les choses qui l'entourent. C'est tout aussi vrai dans la ruine. En effet, l'homme dans la ruine projette son absence dans un élan reconstituant. Cet effort rend la chose plus présente. L'homme expérimente alors une conscience¹⁹. Il est consciemment dans l'observation de la chose. Nous constatons tous les jours ce fait. Lorsque nous marchons dans une rue, nous ne sommes pas attentifs aux façades qui la bordent. En revanche, nous sommes conscients

¹⁹ Hale, *Merleau-Ponty for architects*, pp. 27-37

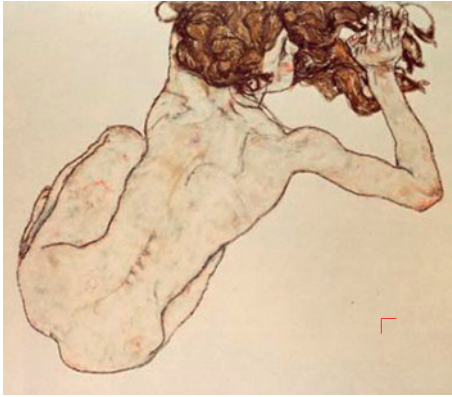


fig.59 Schiele, *Nu accroupi de dos*

²⁰ Ibidem

²¹ Ibid., p. 29, « we mainly experience the built environment through a form of bodily cognition », citation traduite par l'auteur

d'elles dès lors que nous faisons l'effort de les observer. Dans ce cas-là, la vue est explicitement engagée dans le processus de prise de conscience. Mais en général, l'ensemble des sensations y participe.

La première chose dont l'homme prend conscience est son propre corps. Ces sensations susmentionnées sont celles du corps. L'homme y est rendu attentif par l'éveil de ses sensations. Ensuite seulement, le corps s'étend au monde. Donc le monde acquiert pour l'homme un sens par les sensations du corps. Ce faisant, ce monde se déforme. En effet, le monde en tant que monde est différent du monde en tant que monde ressenti par l'homme²⁰. Nous voyons cela dans la projection que tout individu fait de la partie absente de la ruine. Si la complétion de la ruine est l'occasion d'une évocation d'images plus ou moins liées à la persistance, alors chaque image complétée de la ruine est légèrement différente d'une autre. La ruine existe en tant que la ruine que l'homme ressent. Ce qui est essentiel dans ce rapport, c'est la sensation. Cette dernière passe par le corps. Elle permet de saisir la chose, de la comprendre. J. Hale parle d'une expérience du monde par « cognition corporelle »²¹. L'homme expérimente un déplacement dans l'espace de la ruine à travers l'environnement qu'elle offre. C'est-à-dire que le corps développe une intelligence qui passe par les sens. Ce que nous voyons n'est plus une construction abstraite, mais un corps physique.

La technique est parfois en jeu dans la perception, en

fig.60 Kubrick, *Autoportrait*

tant que chose perçue, ou qu'outil destiné à l'améliorer ou à la modifier. Nous pouvons nous demander si elle l'aliène. Est-il en effet possible d'imaginer que la technique ne fasse pas partie d'une perception naturelle, ou du moins humaine, du monde ? Considérons quelques exemples. Le photographe qui envisage le monde ne le fait pas en permanence à travers la lentille de son objectif. Bien qu'il ait en sa possession un outil technique, il entre en relation avec le monde par ses sensations propres avant d'essayer de les rendre en photographie. De même, l'homme habillé n'est pas moins capable de cet échange avec le monde que l'homme nu. Et le vêtement est pourtant un objet issu de la technique. Cette dernière fait partie intégrante de l'humain. Il semble que notre perception du monde ne soit pas altérée par la technologie, dans la mesure où le corps ressent toujours. La technologie « est déjà une part intrinsèque de ce qu'est le fait d'être un être humain. »²². Donc l'expérience de la ruine ne dépend pas d'un quelconque état naturel de celle-ci. Toute ruine est perceptible en tant que ruine pour l'homme.

Le fait de percevoir la ruine à travers les sensations du corps implique le développement d'une empathie pour celle-ci. L'homme ressent par le corps l'absence dans la ruine comme celle d'un de ses propres membres. En effet, le corps est à la base de notre compréhension spatiale. Le fait de pouvoir bouger et ressentir en soi est déjà quelque chose d'émouvant. La place du corps dans l'appréhension de l'espace a survécu aux développe-

²² Ibid., p. 34, « this is already an intrinsic part of what it is to be a human being », citation traduite par l'auteur

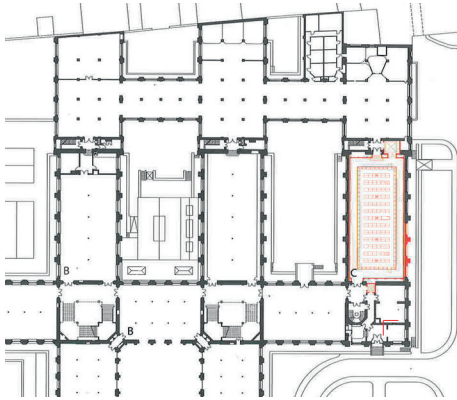


fig.61 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*

²³ Ibid., p. 59

²⁴ Ibid., p. 60

²⁵ Ibid., p. 66

ments technologiques²³. L'homme ressent donc la chose bâtie comme un corps vis-à-vis duquel il se projette par empathie. Il expérimente ainsi le monde à travers ce corps. Dans le projet de Diener & Diener à Berlin, le musée sans aile Est est ressenti comme un corps amputé d'un membre. Cela est visible en plan. La structure du bâtiment en ailes parallèles est incomplète. D'ailleurs lorsque l'on parle de « corps de bâtiment », on exprime déjà cette idée. L'acte de reconstruction du projet est donc une façon de compléter ce corps meurtri. Comme nous l'avons vu, il est aussi une réinterprétation qui dépasse la condition d'origine du bâtiment. Ainsi bâtir devient un moyen d'atteindre une nouvelle expérience du monde, au-delà du biologique²⁴. L'homme en quête d'une chose perdue trouve en la ruine le point de départ d'une continuité avec elle.

Pour percevoir, l'homme projette donc son propre corps. Ce dernier est dans l'espace du monde en l'occupant, et il est fait de la même matière que le monde. Toutes les choses du monde, corps humain et corps de bâtiments, sont faites de chair. Elles partagent une même qualité, celle de la perception. C'est-à-dire que l'occupation de l'espace implique une réversibilité des corps qui l'occupent²⁵. L'homme perçoit autant qu'il est perçu. La chaise sur laquelle il peut s'asseoir et le bureau auquel il s'installe définissent pour lui un espace. Mais réversiblement la chaise et l'homme sont aussi un espace pour la table. La différence entre l'homme et les choses inertes est qu'il est capable de se souvenir de cette per-

ception. En ayant fait l'effort de la conscience d'une perception, l'homme inscrit cette dernière dans sa mémoire. Or nous avons vu que la ruine est chargée d'une mémoire. Sa déformation, son nom, et la triple trace qu'elle porte en elle, transportent celle-ci. En percevant la ruine par le corps, l'homme constate cette mémoire. Par empathie il projette son corps sur elle. Il se pose alors la question de la déformation de son corps, de son nom et des traces qu'il peut porter. L'homme face à la ruine s'interroge quant à ce qu'il y a de périssable en lui.

Donc, la perception de la ruine par le corps élargit le sens que lui donne l'homme. Le corps est capable de comprendre et d'interpréter la ruine. Il ouvre la porte à une recherche de l'absence et entame une continuité en la voyant comme un commencement. Après plus de cinquante ans, le musée d'histoire naturelle de Berlin accède à une nouvelle étape de son existence en étant reconstitué par Diener & Diener. Par empathie, on ressent la ruine comme un corps. Elle est amputée, érodée. Ses blessures sont celles d'un corps fait de chair. Par réversibilité, l'homme projette sur son propre corps ces maux. Il ressent le délabrement.

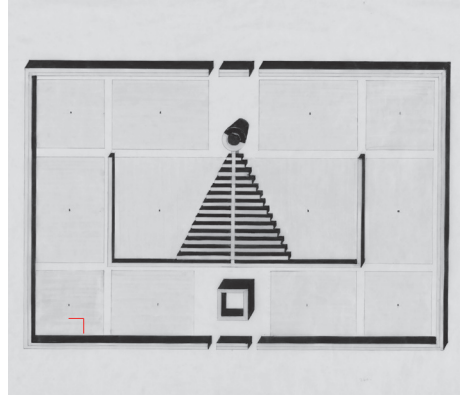
Le corps de la ruine

Il semble que le corps qui ressent ne se serve pas uniquement de la vision ni spécifiquement de l'un ou l'autre de ses organes sensoriels. Il se trouve que l'homme dispose d'outils biologiques lui permettant de ressentir et

La ruine n'est pas face à nous ; elle n'est ni un spectacle, ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même : elle n'est ni le fragment abandonné bien qu'encore monumental d'une totalité ni, comme le pensait Benjamin, simplement un thème de la culture baroque. Elle n'est précisément pas un thème, car elle ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de tout et de rien. La ruine est plutôt cette mémoire ouverte comme un œil, ou comme le trou dans une cavité osseuse qui vous laisse voir sans rien montrer, sans rien montrer du tout.

Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*

de se souvenir de cela. Mais nous avons vu que l'expérience de l'environnement bâti, et plus généralement du monde, dépasse cette condition. L'aveugle est privé du sens de la vue, mais il ressent. Si percevoir permet de se représenter le monde, alors d'une certaine façon il voit encore. Dans *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Jacques Derrida présente le retrait comme l'acte conditionnant l'origine de toute œuvre. Le retrait de la vue chez l'aveugle le pousse à percevoir différemment. Dans cette absence d'un sens, dans ce retrait, jaillit le premier trait d'une nouvelle perception, d'une nouvelle création. Le corps est à l'œuvre autant qu'il la fuit. Dans l'effort de perception s'engage tout le corps. Mais il doit y avoir en même temps ce retrait. C'est-à-dire que l'homme qui fait l'effort de conscience de la perception suspend sa capacité de perception biologique pour un temps. De ce retrait surgit une autre vision, plus large. Il dépasse ainsi la perception des sens simples. C'est ce qu'il se passe avec le corps de la ruine. L'homme en a la sensation. Il réalise le corps de la ruine, se projette dans son délabrement, son absence. Ceci le replace dans le temps, il s'en effraie et se retire lui-même. En faisant cela, il réalise l'attrait inexplicable que peut avoir cette perception, c'est le jaillissement. La volonté de sentir la ruine est celle de percevoir le corps autant que de percevoir par le corps. Donc pour voir la ruine il faut un retrait. Comme l'aveugle qui se guide avec les mains, l'homme se guide en la ruine avec le corps. Il cherche à y retrouver la vue. Pour un temps en suspens, en arrêt,

fig.62 Rossi, *Cimetière de San Cataldo*

il ressent l'évènement qui fait la croyance en la chose.

Dans l'*Autobiographie scientifique*, Aldo Rossi explique avoir tenté d'exprimer un manque d'équilibre à travers le projet du cimetière de San Cataldo. Il le compare à une maison abandonnée, donc au lieu qui a vu les hommes se retirer. Le bâtiment est dès lors déjà au-delà de son cycle de vie, il est mort. Toute cette vie est déjà dans le projet avant même qu'il ne soit complété dans la mesure où, une fois construit, il est déjà mort. Donc dans le retrait des hommes, il y a le jaillissement de tout un cycle de vie qui est déjà passé sur la chose bâtie. Comme le dit J. Derrida, « la ruine ne survient pas comme un accident sur un monument qui était encore intact hier. »²⁶, mais au contraire elle « est ce qui arrive à l'image dès l'instant du premier regard. »²⁷. A propos de l'image du cimetière de San Cataldo, A. Rossi voit ses origines dans l'expérience d'un accident dont il fut victime en 1971. Il explique qu'en se retrouvant alité, en convalescence à l'hôpital, et en regardant par la fenêtre les choses du dehors, il a ressenti leur présence et son « détachement à leur égard »²⁸. Ce retrait de lui-même est lié à une autre sensation, celle de la « conscience douloureuse de [ses] os »²⁹. Il dit avoir alors ressenti la configuration des os de son corps « comme une série de fractures à réduire. »³⁰. Le retrait du monde est alors un retrait en son propre corps. C'est ce retrait qui permet de donner forme à l'œuvre qu'est le cimetière de San Cataldo. Ce dernier jaillit du retrait en lui-même de son auteur. Et le projet lui-même est un retrait comme nous l'avons dit. Ses formes sont sim-

²⁶ Dillon, *Ruins*, p. 43, « The ruin does not supervene like an accident upon a monument that was intact only yesterday. », citation traduite par l'auteur

²⁷ Ibidem, « Ruin is that which happens to the image from the moment of the first gaze », citation traduite par l'auteur

²⁸ Rossi, *Autobiographie scientifique*, p. 26

²⁹ Ibidem, p. 27

³⁰ Ibid.

plifiées à l'extrême, assemblées comme des fragments mais débarrassées de tout ornement. Tous les éléments superflus sont retirés du bâtiment.

Dans cet exemple, le projet est semblable à une ruine puisque déjà mort. Il est de plus la projection de la sensation que son auteur a eue de la mort à l'occasion de son accident. A. Rossi reconnaît en effet avoir « identifié la mort à la morphologie du squelette et aux altérations qu'il peut subir. »³¹. La ruine semble être une réification de l'homme. Elle est le portrait de son concepteur, un autoportrait. Comme le dit J. Derrida :

*« La ruine est l'autoportrait, ce visage regardé dans le visage comme sa propre mémoire, ce qui reste ou revient comme un spectre dès l'instant où quelqu'un se regarde soi-même et où une figuration est éclipsée. »*³²

Les images s'éclipsent et laissent leur place au corps de ceux qui les ont fabriquées. Ces corps sont chargés de la mémoire de la ruine. Ainsi l'image de la ruine peut être vue comme la figure d'un portrait, ou en effet d'un autoportrait. L'homme cherche dans la ruine un original, une totalité impossible. L'absence même de la ruine rend en effet la complétion à l'identique inatteignable. Mais ce que l'homme atteint en revanche, c'est la perception de cette ruine comme le portrait d'un corps, si ce n'est de son propre corps.

La peinture d'Egon Schiele laisse voir des corps sans n'en rien montrer. Ses portraits décrivent en effet

³¹ Ibid.

³² Dillon, loc. cit, « Ruin is the self-portrait, this face looked at in the face as a memory of itself, what remains or returns as a spectre from the moment one first looks at oneself and a figuration is eclipsed. », citation traduite par l'auteur

fig.63 Schiele, *Vieilles maisons de Krumau*

quelque chose d'intérieur. Ils sont une vision du corps qui voit dans le corps. Il recherche simultanément une structure et les manifestations de l'esprit. C'est-à-dire qu'est admise la possibilité d'une déviance individuelle à l'intérieur d'un type. Le squelette est sensiblement le même pour tous les êtres humains. Mais leur psyché change. Le peintre est fasciné par la radiographie qui se développe au début du 20^{ème} siècle³³. Elle offre la possibilité de voir cette structure dans le corps. Mais elle est sans cesse déformée par les élans affectueux. Les mains sont une partie du corps qui, chez E. Schiele, reflète ces changements³⁴. Leur posture, leur déformation, les marques qu'elles portent, sont autant de traces sur elles. Peindre le corps est alors l'occasion de déterrer les choses enfouies en lui, dont l'appréhension de la mort, et de les montrer.

En 1911, E. Schiele quitte Vienne pour s'installer à Cesky Krumlov. Il peint des paysages de cette ville qui se vide alors de ses habitants. Il montre un centre-ville déserté, des chats errants, des arbres qui poussent dans les maisons, elles-mêmes pleines des marques d'une usure et d'un abandon³⁵. Cette ville que fabrique le peintre semble surgir des flots, comme une nécropole. La ville vide d'hommes, comme à Gunkan-jima, est comme la ruine : un corps abandonné par la vie et dans lequel la Nature revient. Elles sont toutes les deux des visions de mort.

³³ Eisenschenk, *Egon Schiele*³⁴ Ibidem³⁵ Ibid.

Memento mori

La ruine est le rappel permanent de cette mort. Dans sa perception, le temps est placé devant l'homme. Ce dernier peut ainsi y lire la mémoire qu'elle porte. Mémoire qui est également celle du corps. Comme lui elle accompagne l'homme dans le cycle de vie qu'il traverse, de la naissance au décès. La ruine place le corps en chemin vers la mort, elle en fait l'horizon du monde.

Mémoire du corps

Dans la jeunesse du corps, le monde est tout entier offert à l'interprétation par l'imagination. Les informations qu'il reçoit semblent toutes valables et dignes de considérations. Le corps ne sélectionne pas ce qu'il perçoit. L'enfant semble curieux de tout et désireux de tout ressentir. Dans les toutes premières pages de *La recherche du temps perdu*, le narrateur de Marcel Proust décrit les sensations de son corps au réveil. Ce dernier se caractérise par un éveil des sens qui font d'abord du monde l'occasion d'un émerveillement infini.

Dans ce passage, la vue, l'ouïe et le toucher s'éveillent pour permettre au corps de ressentir. Le narrateur ouvre les yeux pour s'étonner de l'obscurité qui l'entoure³⁶. Il se demande immédiatement dans quel temps il se situe. Il use des autres sens pour rassembler des informations. Son ouïe lui fait entendre « le sifflement des trains qui [...] décrit l'étendue de la campagne déserte »³⁷. Et il continue à sortir de la torpeur en posant ses « joues contre les belles joues de l'oreiller qui [...] sont comme

³⁶ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 49

³⁷ Ibidem, p. 50

les joues de notre enfance. »³⁸. Mais ce corps, qui sort à peine d'une plongée dans l'autre monde, est encore plein d'un sommeil dans lequel, selon le narrateur, « étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une partie »³⁹. Les choses qui composent la chambre et le narrateur lui-même sont des fragments qui composent un tout. Le corps qui s'éveille fait encore partie de cet ensemble. Le corps est dans le monde comme l'éclat d'une plus grande unité. Ce dernier, par des sensations d'être à demi endormi, éprouve un plaisir charnel. Le narrateur annonce lui-même : « Quelquefois, [...] une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. »⁴⁰. Et à propos de cette femme : « Mon corps, qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre »⁴¹. Cette image naît dans la pensée en se mêlant à la sensation. Le corps se trompe lui-même pour produire un rêve sur la base de choses concrètes. Ces sensations sont plus proches de la Nature que de la Culture. M. Proust fait dire à son protagoniste qu'il a « seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal. »⁴². A l'éveil, le corps est encore plein de la naïveté du monde. Ses sensations se construisent et se confondent avec le rêve.

Ce corps-là n'a pas encore d'identité, il est un corps d'avant le nom. C'est par le souvenir des lieux connus qu'il continue à s'extirper du sommeil pour entrer définitivement dans le monde des sensations. En effet, le corps animal n'a pas encore la conscience de sa raison.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p. 51

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 52

fig.64 Sorolla, *Mère*

⁴³ Ibid., p. 53

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

A son éveil il cherche les points de repère qui lui permettront de mettre sur le lieu qu'il occupe un nom. Le narrateur affirme la chose suivante :

« *Mon corps, [...] cherchait, d'après les formes de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait.* »⁴³

C'est par le corps que l'homme peut se représenter l'espace qui l'entoure. Dans l'instant d'égarement qui accompagne le réveil, il fait tourner en mémoire les formes des endroits connus, jusqu'à trouver celles du lieu où il se trouve et le nommer. La mémoire de son corps lui montre en effet à ce moment-là « plusieurs des chambres où il avait dormi »⁴⁴. Et c'est lui qui précède l'esprit. Les formes surgissent avant le nom. Le souvenir par les sensations vient donc avant le souvenir par l'intellect. M. Proust fait encore dire à son personnage :

« *Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, — mon corps, — se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil.* »⁴⁵

Dans l'obscurité, il y a une absence de formes et de temps, une absence de la pensée, qui se reconstruit petit

fig.65 Barnard, *Ruines à Columbia*

à petit. Comme pour la ruine, cette reconstitution se fait par le corps.

Mais ce corps qui s'éveille et entame la redécouverte de l'absence qui s'était retirée, découvre aussi sa propre fragilité. Il se perd dans un temps et constate qu'il peut périr. Si en effet « un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures »⁴⁶, il suffit d'un changement, d'un acte inhabituel du sommeil pour qu'il perde la notion de ce temps et que tout positionnement dans l'espace lui soit retiré. Celui qui ne dort plus au milieu de la nuit, « à la première minute de son éveil, il ne saura plus l'heure »⁴⁷. Cette sensation du temps dérangé provient d'un corps qui est déjà atteint par l'érosion. En effet à cet instant, le malade, réveillé par une crise, se dit : « C'est minuit [...] et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède. »⁴⁸.

Dans cette naissance que constitue l'éveil, la mémoire du corps, qui est avant tout une mémoire des sensations, replace l'homme dans un temps qui le projette vers la mort à travers la décrépitude. La ruine aussi peut endosser cette image de corps malade. Un mur lépreux est une expression répandue. C'est dès la construction que le bâtiment commence à se désagréger tout comme l'homme commence à aller vers la mort dès sa naissance.

Destruction progressive

Le temps qui suit est tout aussi violent. La chose bâtie qui naît et commence à se délabrer va, comme l'homme,

⁴⁶ Ibid., p. 51

⁴⁷ Ibid., p. 52

⁴⁸ Ibid., p. 50

⁴⁹ Bas, *Face à l'Histoire : Andreï Tarkovski*

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Tarkovski, *Andreï Roublev*

⁵² Bas, op. cit.

irréremédiablement vers la mort. L'innocence de l'enfant est détruite par cette histoire qui avance insensiblement. Pour échapper à cela, l'homme dispose selon Andreï Tarkovski de deux choses : le rêve et l'art⁴⁹. Le cinéaste russe, dont les principaux longs-métrages sortent entre 1962 et 1986, soit en pleine guerre froide, montre dans ces deux manifestations de l'homme la possibilité d'une évasion vers un temps originel avant la guerre. Il s'agit d'un âge d'or – comme celui que la ruine évoque –, illustré par l'art, et du rêve de l'homme en éveil, dans la sensation. Mais le rêve et l'art sont mis à rude épreuve. A travers eux, c'est l'histoire qui est racontée. Mais une histoire qui est davantage invoquée par ces forces que reconstituée. Elle apparaît plus présente que jamais. Cette absence revient alors comme une présence fantastique. L'histoire n'est pas du temps passé, à jamais détaché de l'homme. C'est une mémoire sensible qui revient sans cesse et qui travaille le présent⁵⁰.

L'art peut être représenté par le moine Andreï Roublev, héros éponyme du film sorti en 1966⁵¹. Il est peintre d'icônes. Après s'être réfugié dans une ferme au début du film, il observe deux paysans qui se battent dans la boue, comme deux enfants naïfs, sous un orage. Celui qui est le véhicule d'un art constate l'innocence. Il croit un instant pouvoir sauver le monde grâce à la beauté de son travail. Mais il l'abandonne finalement, il se révolte et lance contre les murs de l'église des poignées de boue, « inventant peut-être sans le savoir la peinture moderne, une autre manière de représenter le monde »⁵². Ces murs

sont ainsi recouverts de traces, celles d'un homme et de sa fureur, véhicule d'une sensation, et de son expression par le corps en mouvement.

L'enfant qui rêve dans *L'enfance d'Ivan*, sorti en 1962⁵³, se souvient d'un temps d'avant la guerre, dans la forêt. L'existence était alors rythmée par la nature et la cruauté des hommes ne se voyait pas. Mais l'histoire le rattrape, et avec elle la violence, et les traumatismes du temps passé. Il entend des voix, celles des soldats nazis et de leurs victimes. Il voit sur des murs, des messages écrits à la craie, des appels à l'aide et à la vengeance, « livre de pierre témoignant des horreurs. »⁵⁴. La voix intérieure de l'enfant est un rêve qui tourne au cauchemar.

Ces deux éléments prennent, dans les films réalisés plus tard par A. Tarkovski, une autre dimension. Ils ont une valeur incantatoire. L'histoire de la Russie est davantage exprimée à travers eux comme un ensemble de sensations que comme une restitution de faits précis. L'art est comme un oracle délivré aux personnages inquiets. Il est un miroir du présent. L'histoire est un sortilège. Le rêve est sa métaphore, une mémoire dérangée qui réinvente le temps et l'espace par l'émotion. Le passé est recomposé selon une logique sensible qui donne à voir l'essentiel. Comme face à la ruine, l'homme ressent ce qui ne se voit pas, l'absence. Le passé de la ruine, comme le passé historique, est un ensemble de choses chargées émotionnellement, qui ressurgissent. Dans *Solaris* (1972)⁵⁵, le cosmonaute qui atterrit sur cette nouvelle planète mystérieuse voit dans une pein-

⁵³ Tarkovski, *L'enfance d'Ivan*

⁵⁴ Bas, op. cit.

⁵⁵ Tarkovski, *Solaris*



fig.66 Tarkovski, *L'enfance d'Ivan*

⁵⁶ Tarkovski, *Nostalghia*

⁵⁷ Bas, op. cit.

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Tarkovski, *Stalker*

⁶⁰ Bas, op. cit.

ture de Pieter Bruegel l'Ancien, le reflet d'un bonheur conjugal révolu. Dans *Nostalghia* (1983)⁵⁶, le rêve transporte le personnage exilé en Italie vers un paysage qui recompose son pays d'origine, « une vision convoquée en vain, un tableau d'histoire idéale, un temps retrouvé de la chère Russie »⁵⁷. Dans les deux cas, l'histoire surgit dans le présent, comme un passé actif qui influence la modernité.

Chez A. Tarkovski cette mémoire affective, passé surgissant dans le présent par l'art et le rêve, est indissociable des quatre éléments. L'histoire est une expérience physique autant que spirituelle. Le vent suggère des rencontres, le feu est un avertissement ou un spectacle, la terre, ou plutôt la boue, est un élément nourricier ou un refuge. L'eau révèle les dérèglements intimes des personnages, comme dans le cas du protagoniste de *Solaris*, contemplatif sous l'orage. Et encore l'eau qui envahit et ravage la maison de Domenico dans *Nostalghia*, et en fait une ruine. Cet élément détruit tout et annonce la fin du monde. Des images d'apocalypse peuplent en effet l'œuvre de A. Tarkovski⁵⁸. Le cinéaste en rassemble des fragments, comme des preuves à assembler. Il est une sorte d'archéologue qui cherche dans le passé sensible les preuves d'une chute à venir. Dans *Stalker* (1979)⁵⁹, les restes de l'humanité sont éparpillés sur un sol noyé par le déluge. Le spectateur y retrouve des morceaux d'œuvres d'art, de pièces de monnaie, de la ferraille d'usine et des armes. Le réalisateur montre la « mémoire de l'ère soviétique, un bric-à-brac dérisoire »⁶⁰.

La fin du monde a déjà eu lieu, et aura lieu à nouveau. Le temps qui détruit fait converger vers la mort toutes les choses du monde. Pour échapper à cette dynamique, A. Tarkovski propose des gestes fous, des retours à une sensibilité extrême. Dans *Nostalghia*, le poète russe exilé traverse la ruine d'un bassin de piscine vidé de son eau, en tenant une bougie allumée dans sa main, alors que la voix de Domenico, non loin, crie la difficulté de vivre de façon contemporaine, d'aller de l'avant, et exhorte à mêler « les choses saines et les choses malades »⁶¹. Où sommes-nous quand nous ne sommes ni dans la réalité ni dans l'imagination ? Cette voix affirme qu'il faut un nouveau pacte avec le monde, que les grandes choses n'ont plus de raisons d'être, que seules les petites durent. Et si la société des hommes est fragmentée, la nature peut faire comprendre une simplicité. Cette nostalgie est alors celle d'une humanité innocente, entourée d'une nature où l'on ne « salit pas l'eau »⁶². Les actes sensibles, les actes des fous, redonnent alors un visage à l'histoire, un visage d'enfant. Tarkovski propose à travers lui un passé qui renaît. Dès lors, « l'homme russe, apaisé, peut retrouver sa mémoire »⁶³.

Face à la violence du temps, qui détruit perpétuellement tout, et qui paraît un infini inéluctable, A. Tarkovski propose une perception du monde qui revient à une sensibilité. Celle-ci se base sur l'art et sur le rêve qui font resurgir le passé et permettent de fantasmer à nouveau un âge d'or, comme celui de l'enfance, à la fois référence et projet. Elle redonne à l'homme un senti-

⁶¹ Tarkovski, *Nostalghia*, op. cit.

⁶² Ibidem

⁶³ Bas, op. cit.



fig.67 Tarkovski, *Nostalghia*

Ambiguïté

ment du temps apaisé et le replace sereinement dans la perspective de la mort.

Finalement, au moment de la confrontation avec la mort, c'est l'ambiguïté de son statut qui surgit. Tout comme la forme de la ruine, l'image de la mort, à travers le cadavre, est aussi sujette à des interprétations situées dans une épaisseur qui permet une variation sensible. Cette mort est d'autant plus ambiguë qu'elle est sentie dans une solitude qui interdit la comparaison. L'homme en deuil est seul, il erre entre les fragments du Cimetière boisé de E. G. Asplund comme le malade réveillé de M. Proust erre dans le noir.

L'homme est fasciné par la solitude. Et il l'est dès l'enfance. L'enfance est le moment où nous sommes seuls face au fait d'être, dans l'innocence de cette découverte, de cette prise de conscience. Maurice Blanchot présente la chose ainsi dans *L'espace littéraire* :

*« Que notre enfance nous fascine, cela arrive parce que l'enfance est le moment de la fascination, est elle-même fascinée, et cet âge d'or semble baigné dans une lumière splendide parce qu'irrévélée. »*⁶⁴

⁶⁴ Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 30

L'enfance est le même temps de l'innocence que celui illustré par A. Tarkovski. Mais il est en même temps l'absence de temps, puisqu'en attente d'être révélé. Dans la solitude de l'enfance, le temps n'avance pas, jusqu'à ce

fig.68 Asplund, *Cimetière boisé*

qu'il fasse un bon brutal jusqu'à l'horizon de la mort. L'enfance est le temps de l'absence de temps. Et pourtant il renferme en lui déjà la sensation d'une perte, d'une absence. M. Blanchot écrit alors :

*« Le temps de l'absence de temps n'est pas dialectique. En lui ce qui apparaît, c'est le fait que rien n'apparaît, l'être qui est au fond de l'absence d'être, qui est quand il n'y a rien, qui n'est déjà plus quand il y a quelque chose : comme s'il n'y avait des êtres que par la perte de l'être, quand l'être manque. »*⁶⁵

Quand l'être manque, celui qui reste est laissé seul. C'est cette absence qui est fascinante dans la solitude. Celui qui reste est fasciné. Le vivant est celui qui reste quand il expérimente la solitude, à l'occasion de la mort. Lorsqu'un proche – un ami – meurt, celui qui reste est seul en deuil. Le deuil est l'expérience de la solitude. Bien que celle-ci s'inscrive dans une sérialité – l'enchaînement des disparitions successives –, elle ne peut être partagée. Le mort manque à soi-même uniquement parce que l'on est seul pour lui, seulement. En effet, la mort fait de l'homme le seul et l'unique⁶⁶. La mort met fin à *un* monde, celui du mort. Dans l'adieu, on peut entendre l'-a comme un préfixe privatif. L'adieu prive le vivant des autres mondes. Le seul monde qui existe, et qui vient de s'effondrer, est celui du mort. La mort n'est donc pas la fin d'*un* monde, mais la fin *du* monde. Jacques Derrida, cité par Michel Lisse, avance la chose suivante :

⁶⁵ Ibidem, p. 26

⁶⁶ Lisse, « Vivre sa mort dans l'écriture », p. 5 sur 21

« *La mort ne met pas un terme à quelqu'un dans le monde, ni à un monde parmi d'autres, elle marque chaque fois, chaque fois au défi de l'arithmétique l'absolue fin du seul et même monde, de ce que chacun ouvre comme un seul et même monde, la fin de l'unique monde, la fin de la totalité de ce qui est ou peut se présenter comme l'origine du monde pour tel et unique vivant, qu'il soit humain ou non.* »⁶⁷

⁶⁷ Ibidem, p. 11 sur 21

Le survivant est seul. En effet, il n'est plus précisément dans le monde. Il est au-delà du monde de l'autre qui est le monde qui vient de finir. Il le porte en lui, seul. Comment voir ce monde ? Qu'en reste-t-il ? Quelle chose, suivie par nous, nous fascine-t-elle tant que nous ne puissions partager cette fin *du* monde, cette solitude ? C'est le corps. Le mort qui disparaît est absent. Il en reste un cadavre. Dans l'absence que constitue la mort, il y a donc encore une persistance. Pour l'atténuer, pour faire de l'absence une absence véritable, nous donnons au mort le nom de « disparu »⁶⁸. Mais le corps et là, tellement présent qu'il faut que la famille ou l'État se le réapproprie. Pour ce faire, il lui faut une sépulture à la hauteur des conventions établies, en la matière, par la cité. Pour s'assurer de la disparition du mort, on garde le cadavre « sous forme de trace »⁶⁹. Il y a pour cela deux possibilités : l'inhumation ou l'incinération. L'une ou l'autre n'est plus le cadavre, mais un souvenir, une trace de son absence, un fragment. Celui-ci maintient l'ambiguïté de la présence ou de l'absence de l'être disparu. Ainsi pour le vivant, la mort, en plus d'être toujours à

⁶⁸ Ibid., p. 12 sur 21

⁶⁹ Ibid., p. 13 sur 21

l'avenir pour lui, est présente dans la persistance d'une trace du cadavre. M. Blanchot dit de la mort qu'elle « n'est donc pas seulement au moment de la mort : en tout temps, nous sommes ses contemporains. »⁷⁰.

Le vivant a en effet un choix à faire entre les deux formes de traces, non seulement lorsqu'un proche meurt, mais aussi pour lui-même. Il décide de la destinée de son cadavre. Il peut cependant faire le choix du non-choix, choisir de ne pas choisir entre les deux alternatives, choisir de laisser à d'autres, après sa disparition, le soin de choisir pour lui la trace qu'il laissera. Faire cela, c'est surcharger les siens avec sa propre mort⁷¹, c'est alourdir leur deuil, leur faire sentir plus encore la solitude. En effet, l'inhumation ou l'incinération sont une mise en scène. Elle théâtralise la solitude de chacun des vivants autour du cadavre, elle l'exacerbe. Dans l'inhumation par exemple, le corps est là, sous un linceul, que l'on peut entendre comme « sous un lin, seul »⁷².

C'est donc une mise en scène qui montre une mort qui a lieu sans avoir lieu puisqu'elle est en représentation. Au théâtre classique on montre sur scène ce qui est autorisé par la bienséance, et donc on ne montre pas la mort. La présence du corps dans l'inhumation comme dans l'incinération peut donc sembler suggérée. Ce qui est véritablement montré, c'est une trace de la mort, un fragment suggestif. Il s'agit là d'une expérience de mort pour les vivants. Celui qui choisit pour lui la trace qu'il veut laisser à sa mort fait la même expérience. L'écriture ou l'architecture sont aussi de telles traces, fantasme

⁷⁰ Blanchot, op. cit., p. 170

⁷¹ Lisse, op. cit., p. 14 sur 21

⁷² Ibidem



fig.69 Tarkovski, *Andrei Roublev*

⁷³ Ibidem, p. 18 sur 21

d'une mort de l'auteur de son vivant. Comme le dit J. Derrida, encore une fois cité par M. Lisse : « La trace que je laisse me signifie à la fois ma mort, à venir ou déjà advenue, et l'espérance qu'elle me survive. »⁷³.

Ainsi le fragment de corps qui reste au-delà de la mort constitue une trace, le souvenir d'un passage dans le monde. Face à lui, l'homme plonge dans la fascination de la solitude. C'est cette solitude contemplative qui envahit le visiteur du Cimetière boisé de E. G. Asplund. La progression se fait entre différents fragments bâtis qui se suivent sans logique. Bien qu'ils interprètent tous le même monde, ils prennent des formes différentes. Devant chacun d'eux se pose la question de l'unité du lieu. Sommes-nous encore dans le même bois ? Les vivants, plongés dans l'observation des fragments, embrassent la fascination pour la solitude, le temps d'une absence de temps. Les derniers mots de ce paragraphe sont laissés à M. Blanchot :

« Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lien et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination. »⁷⁴

⁷⁴ Blanchot, op. cit., p. 28

Nous avons donc vu que le corps dans la ruine est le vecteur d'une sensation du temps qui passe, de la naissance à la mort. Dans l'enfance naissent les sensations du corps et la mémoire qui se fabrique avec elles. L'enfance est le temps de l'éveil des sens. Le corps semble alors un fragment dans le tout du monde. Les sensations qui s'éveillent permettent de reconstruire le monde, de situer le corps dans le tout du monde. Cette reconstitution donne en même temps la sensation d'un corps périssable. Le corps malade de l'enfant expérimente dans le réveil inopiné le dérangement du temps autant que le dérangement de la chair. C'est alors le surgissement de l'Histoire dans l'histoire de l'homme. Elle est un temps violent, dérangé, qui se manifeste par l'art et le rêve, instruments qui donnent en même temps la sensation de pouvoir en rattrapper. L'émotion du passé est un jaillissement dans l'absence, une présence qui se manifeste soudainement à l'homme. Elle est la mémoire sensible qui se dévoile notamment dans les éléments naturels frappant les corps autant que les choses bâties, pour en faire des ruines. Les actes sensibles semblent alors permettre de sortir de l'infini, pour retrouver un sentiment du temps apaisé, un âge d'or à reconstruire. A la fin de l'histoire de l'homme se tient la mort. Elle est dans l'ambiguïté entre l'absence du disparu et la trace qu'il laisse, une persistance, un vide qui s'emplit de fragments, comme une ruine.

Il faudrait parler maintenant de la décorporisation de la réalité, de cette espèce de rupture appliquée, on dirait, à se multiplier elle-même entre les choses et le sentiment qu'elles produisent sur notre esprit, la place qu'elles doivent prendre.

Ce classement instantané des choses dans les cellules de l'esprit, non pas tellement dans leur ordre logique, mais dans leur ordre sentimental, affectif

(qui ne se fait plus) :

les choses n'ont plus d'odeur, plus de sexe. Mais leur ordre logique aussi quelquefois est rompu à cause justement de leur manque de relent affectif. Les mots pourrissent à l'appel inconscient du cerveau, tous les mots pour n'importe quelle opération mentale, et surtout celles qui touchent aux ressorts les plus habituels, les plus actifs de l'esprit.

Artaud, *Déscription d'un état physique*

Interlude de fin de partie

Ainsi le corps, qui de l'enfance à la vie est en chemin vers la mort, est un moyen de retrouver une sensation de la ruine. L'ironie de l'homme dans la piscine rouillée du récit de R. Koolhaas s'efface au profit d'un rapport authentique au temps. L'impression d'un monde infini autour de l'homme plongé dans le paysage urbain sans ailleurs, envahi par les productions reproductibles, s'efface au moment du ressenti d'un délabrement. L'infini ne paraît plus concevable pour l'homme qui se replace dans la perspective de la fin de toutes les choses qui s'usent et s'érodent. La ruine comme le corps s'en retournent aux sensations.

Dans la perception réversible qu'ils ont l'un de l'autre, leur sens s'élargit. L'absence de la ruine devient une forme recherchée par les sensations. L'empathie permet son identification et sa reconstruction imaginaire. La ruine est semblable à un corps vieilli, ou encore malade ou amputé. L'homme perçoit en la ruine son propre délabrement. Elle est un portrait de lui, qui se manifeste dans le retrait de l'absence et le jaillissement de sa reconstitution. Le corps est comme la ruine autant qu'il est dans la ruine. Les villes désertes qui se décomposent illustrent cela, sur l'île de Gunkan-jima aussi bien que dans la peinture de E. Schiele.

Elles sont en chemin vers la mort. De la naissance à l'horizon ultime de la vie, l'homme et la chose bâtie sont en chemin vers elle. De la découverte des sensations à la prise de conscience du temps, l'homme ressent l'instabilité de ce dernier et la nécessité d'actes sensibles pour

Tais-toi, mais tais-toi ! ... C'est la honte, le reproche, ici : Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sotté. — Assez ! ... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puérides. — Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection ... Orgueil. — La peau de ma tête se dessèche. Pitié ! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif ! Ab ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de la lune quand le clocher sonnait douze ... le diable est au clocher, à cette heure. Marie ! Sainte-Vierge ! ... — Horreur de ma bêtise.

faire revenir un calme ambigu, à la fois persistance par la trace et absence par la disparition.

Rimbaud, *Nuit de l'enfer*

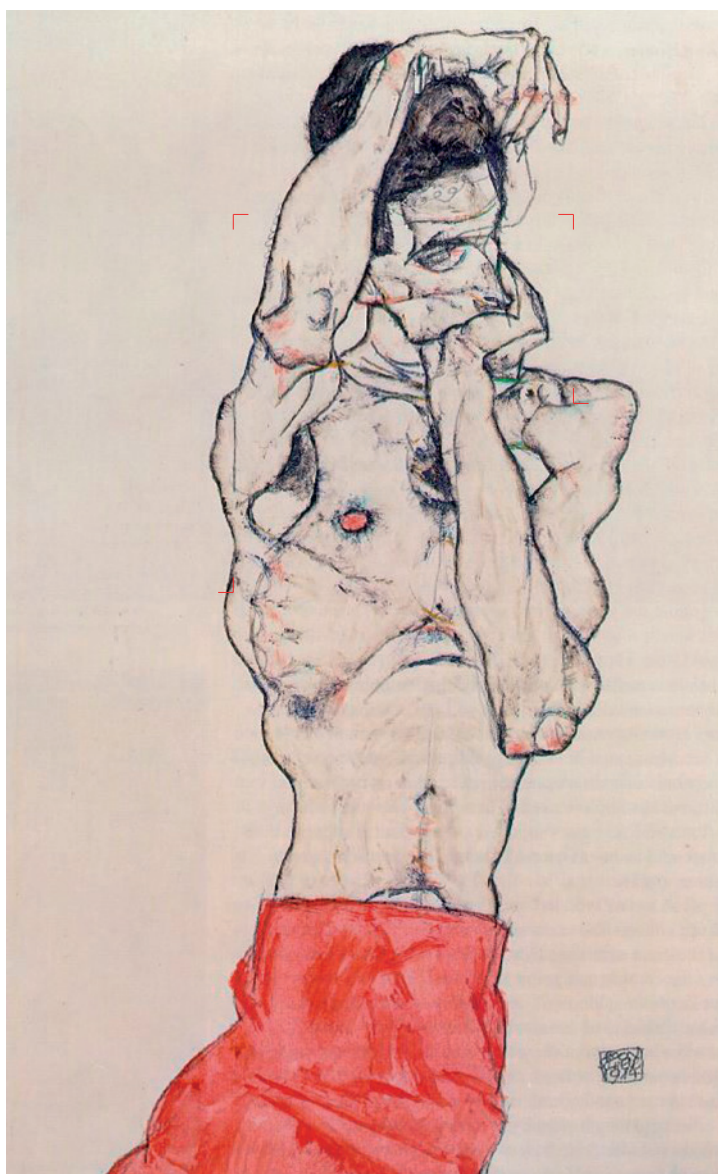


fig.70 Schiele, *Nu masculin au drap rouge*

Où tout s'abîme sur place, dans le lieu

La ruine montre le lieu par sa forme, qui elle-même manifeste l'accroche physique et métaphorique au lieu. En effet, la forme se transforme pour montrer le lieu. On voit ainsi surgir les prémices de la fabrication de la chose bâtie et de sa déformation. Dans les formes, l'homme trouve un espace de rêverie qui annonce les sensations du temps qui ressurgit, comme dans les films de A. Tarkovski¹. Dans la ruine surgit le dérèglement dans le rapport au monde en même temps qu'une évidence formelle.

Ce dérangement se manifeste dans une déformation. Elle provoque une absence, celle des parties décomposées de la ruine, qui est également une absence métaphorique. On retrouve la même dualité du visible et de l'invisible dans la déformation que dans le lieu. L'absence est donc présente dans le lieu. Dans l'un comme dans l'autre, la Nature surgit dans la Culture, comme une stabilisation du temps dérangé.

La conséquence de cela est la matérialisation dans la ruine d'une mémoire faite de la persistance d'une forme et du fantôme de l'absence de forme. Une mémoire active, un passé qui ressurgit, qui engage au rêve et une vision de l'âge d'or révolu et réactivé. Elle se situe dans un temps toujours dérangé. Elle est une image projetée par la forme et le nom. Dans le cimetière de San Cataldo, A. Rossi fait de la forme une image parlante, une évocation du passé, de sa persistance, de son absence. Sur ce point

¹ Bas, *Face à l'Histoire : Andreï Tarkovski*



A. Tarkovski et lui se rejoignent : le présent est fait de l'histoire qui ressurgit parmi les hommes.

Où l'on est au monde, parce que bâtisseur

Comment l'homme est-il dans cette ruine ? Tout d'abord il fabrique, il donne une forme aux choses bâties, qui deviennent ensuite des ruines. Le langage persiste à travers ces formes, comme un commentaire sur le temps passé, sur la façon de bâtir des hommes. L'interprétation permet une réactivation de l'âge d'or. La forme de la ruine est parlante. La complétion du musée d'histoire naturelle de Berlin par Diener & Diener illustre très bien cela².

Plus tard, l'homme utilise. Il laisse dans la chose bâtie la triple trace : l'usure comme patine, l'habitude spatiale comme type, et la forme comme langage. Celle-ci se lit dans la ruine comme une persistance. Dans le projet de P. Zumthor pour le musée Kolumba³, le visiteur déambule à travers les vestiges de l'église Sainte Colombe. Il réinterprète cette trace. Il a devant lui l'usure de la pierre, il comprend l'organisation spatiale du lieu, et il reconnaît par sa forme qu'il s'agit d'une église.

Finalement, l'homme dans la ruine se situe au monde. Son mouvement, en elle, lui permet de ressentir la ruine dans sa persistance et dans son absence. Elle acquiert alors une présence spatiale et temporelle. Elle est un point de repère dans l'histoire et dans le paysage. En la percevant dans sa forme persistante et absente à la

fig.71 *Château d'eau*

² Abram, *Diener & Diener*, pp. 286-297

³ Hasler, « Atmosphäre und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor », pp. 4-13

fois, l'homme a une vision sensible de la ruine. Les sens sont engagés dans le rapport de l'un à l'autre. Ils sont l'apanage du corps.

— *Où l'on sent encore, entre les fragments*

Néanmoins, ce corps, tout comme la ruine, semble devenir un sujet ironique dans le développement du paysage urbain. Le corps et la ruine sont dans un temps et un espace qui semblent infinis, parce que reproductibles techniquement. L'unité n'existe donc plus, toutes les versions de la chose se ressemblent et se confondent. Dans la semblance, il n'y a peut-être plus d'absence possible.

Malgré cela, dans la sensation du corps, l'homme prend conscience de la fin de la ruine et donc d'un temps limité, puisqu'achevé par la mort. En effet, le délabrement donne à l'homme la sensation d'un processus fini. Une fin est de nouveau possible, elle place l'homme dans un temps clair. La forme de la ruine est alors comprise comme une persistance incomplète, un fragment.

Dès lors, la mort complète les choses. L'homme a la sensation de la mort, devant la ruine, à travers son corps qui perçoit⁴. La ruine qui se délabre est, par empathie, comme le corps malade. La déformation de la ruine se voit déjà dans les formes qu'elle prend pour montrer le lieu et les habitudes humaines, et dans les traces qu'elle porte, l'usure, la structure spatiale et la forme. D'une certaine façon, toute l'expressivité de la chose bâtie la

⁴ Hale, *Merleau-Ponty for architects*, pp. 27-37

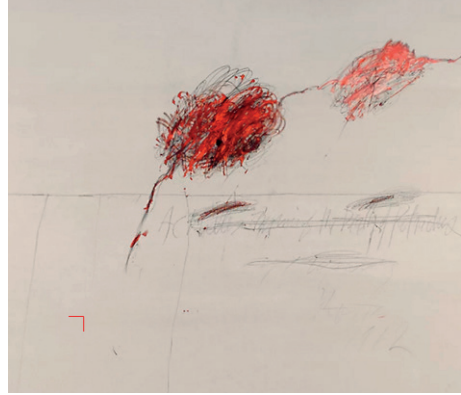


fig.72 Twombly, *Achilles pleurant la mort de Patrocle*

dirige vers la mort. Toute la sensation que l'homme a de la ruine comme corps, à travers son propre corps, le dirige également vers elle. La violence du délabrement fait voir une destruction inéluctable, un temps stabilisé.

Le rêve et l'art, des pourvoyeurs de sensations donc, font ressurgir un passé comme trace pour mieux continuer ce temps, pour lui redonner un sens. Il faut des actes sensibles, comme la contemplation de la ruine, pour rassembler les fragments que la ruine lègue, et la reconstituer. C'est-à-dire entendre sa compréhension du lieu et du temps. Il faut se resituer dans la trace persistante et l'absence de la ruine, qui est aussi celle du corps, et de leur mort. Dans le retrait de l'absence jaillissent la vision du tout et la possibilité d'une croyance⁵.

Où lieu et ambiguïté se lient dans la triple trace

L'ambiguïté de la mort, entre disparition, et trace du corps dans sa mise en scène, est aussi celle de la ruine. Elle est encore dans le lieu sans vraiment l'être, dans la mesure où la Nature et l'homme l'ont quittée en y laissant leurs traces. La Culture a fait sortir la Nature de la chose bâtie dans le lieu – ce qui est aussi une forme d'absence –, pour y placer l'homme. Dans la ruine, le retour des éléments naturels montre, à l'inverse, le départ des hommes et le retour de la Nature. Les ravages de l'eau sur la maison, dans *Nostalghia*, s'inscrivent dans cette sensation⁶.

Par la déformation et le dépôt de la triple trace, la

⁵ Dillon, *Ruins*, pp. 42-44

⁶ Tarkovski, *Nostalghia*

chose bâtie, la ruine et la Nature, sont dans un rapport ambigu qui est celui d'un cheminement vers la mort. Mort qui, elle-même, est la réalisation de la problématique de l'absence et de la persistance. Reste le lieu, montré, révélé, conquis, perdu, masqué, abandonné, mais toujours présent, sous-jacent, et certainement immobile. Le lieu conditionne une sensation – par l'humidité, la température, la luminosité, le relief, etc. – et fabrique des habitudes culturelles – celles des hommes : le patio, le toit en pente, la cheminée, la cave, etc. Il implique donc une déformation et une ruine emplies de particularismes et de singularités. De tels corps sont ressentis par l'homme et l'orientent dans le monde.

Le Cimetière boisé, de E. G. Asplund et S. Lewerentz, est le résultat d'une juxtaposition, dans un même contexte, de fragments particuliers, eux-mêmes les produits de rencontres entre la culture architecturale européenne et le vernaculaire scandinave. Il réunit un ensemble de traces, déliées les unes des autres, qui placent l'homme face à l'ambiguïté du deuil, de la mémoire des morts et de la mémoire de la fabrication humaine. Entre les troncs élancés de la forêt de pins, l'homme est dans l'espace des corps en délabrement et des corps mis en scène. Le lieu est valorisé par l'attention portée à la qualité particulière de la luminosité. En effet, comme le dit Björn Linn, comparant la Chine et la Suède, « la lumière nordique provient d'une altitude moindre dans le ciel et son caractère est plus doux et variable. »⁷. Cette lu-

⁷ Fant et López Peláez, *Erik Gunnar Asplund*, p. 117, « La luz nòrdica proviene de una altura menor en el cielo y su carácter es más suave y variable. », citation traduite par l'auteur

minosité particulière, propre à cette région du monde, fait sentir « une mystique de la forêt, jusqu'à la sensation de lumière la traversant, et on est immergé dans cette atmosphère. »⁸. E. G. Asplund maîtrise particulièrement bien cette lumière nordique, qui « est non seulement celle du jour, mais aussi la lumière du feu. »⁹. Dans la Chapelle des bois, il en joue pour créer une ambiance propre au lieu. En effet, la coupole, en plus de laisser filtrer la lumière de l'extérieur par son oculus, semble flotter sur « les colonnes de bois sveltes et sur la lumière des bougies positionnées sur de simples candélabres contre les murs. »¹⁰. La chapelle s'inspire de l'imaginaire de la cabane et du temple tout autant que du vernaculaire local. Pour autant, l'attention aux caractéristiques premières du lieu génère une interprétation particulière. La sensation qui ressort de cette architecture est celle d'une entente entre le local et l'universel, dans un assemblage de traces fragmentaires maintenant une ambiguïté.

⁸ Ibidem, p. 123, « Cuando se va caminando entre los troncos de los árboles se percibe la mística del bosque, hasta se puede sentir la luz atravesándolo, y uno está inmerso en esta atmósfera », citation traduite par l'auteur

⁹ Ibid., p. 131, « Recordemos que la luz nórdica no es sólo la luz diurna sino también la luz del fuego. », citation traduite par l'auteur

¹⁰ Ibid., p. 126, « la cúpula flotando sobre las esbeltas columnas de madera y por encima de la luz de las velas colocadas en sencillos candeleros sobre las paredes. », citation traduite par l'auteur



fig.73 Giacometti, *Le chien*

Bibliographie
de la
persistance

Littérature

- Abram, Joseph, éd. *Diener & Diener*. Londres ; New York : Phaidon Press, 2011.
- Abramson, Daniel M. *Obsolescence - an Architectural History*. The University of Chicago Press, 2017.
- Augé, Marc. *Le temps en ruines*. Collection Lignes fictives. Paris : Galilée, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 11. ed. Quadrige. Paris : Presses Univ. de France, 2012.
- Bataille, Georges. *L'histoire de l'érotisme*. Paris : Gallimard, 2015.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Nachdr. Collection Folio @Essais 89. Paris : Gallimard, 2009.
- Cairns, Stephen, et Jane M. Jacobs. *Buildings must die: a perverse view of architecture*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2014.
- Cioran, Emil M. *Sur les cimes du désespoir*. Traduit par André Vornic. Méandres. Paris : Éd. de l'Herne, 1990.
- Coyne, Richard. *Derrida for Architects*. Thinkers for Architects 7. Londres : Routledge, 2011.
- Dillon, Brian, éd. *Ruins*. Whitechapel : Documents of contemporary art. Londres: Cambridge, Mass : Whitechapel Gallery ; MIT Press, 2011.
- École d'architecture de la ville & des territoires à Marne-la Vallée. *Marnes, documents d'architecture. Vol. 1*. Paris : Editions de la Villette, 2011.
- Fant, Åke, et José Manuel López Peláez. *Erik Gunnar Asplund*. Barcelone : Editorial Stylos, 1990.
- Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas, OMA: The Construction of Merveilles*. Traduit par Stephen Piccolo. 1. ed. Essays in

Architecture. Lausanne : EPFL Press, 2008.

Gros, Pierre. *Maisons, palais, villas et tombeaux : L'Architecture Romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haute-Empire*. 2. éd., revue et mise à jour. Paris : Picard [u. a.], 2006.

Hale, Jonathan A. *Merleau-Ponty for architects*. Londres ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

Hasler, Thomas. « Atmosphère und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor ». *Werk, Bauen + Wohnen* 95 (2008) : 4-13. <https://doi.org/10.5169/seals-130785>.

Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Collection Tel 52. Paris : Gallimard, 2001.

Jackson, John Brinckerhoff. *De la nécessité des ruines et autres sujets*. Traduit par Sébastien Marot. Paris : Ed. du Linteau, 2005.

Koolhaas, Rem. *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille : Ed. Parenthèses, 2011.

Lisse, Michel. « Vivre sa mort dans l'écriture ». In *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

Lopes, Diogo Seixas. *Melancholy and architecture : on Aldo Rossi*. Zurich : Park Books, 2015.

Marchand, Bruno, éd. *Perennités : textes offerts à Patrick Mestelan*. 1^{ère} ed. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012.

Orwell, George. *Nineteen eighty-four*. Londres : Penguin Books, 2000.

Peran, Martí, Andrea Aguado, et Katalonien, éd. *After Architecture: Typologies of the Afterwards*; [Exhibition, Arts Santa Mònica, Barcelona, 19 June to 6 September 2009; Catalogue]. Barcelone : Actar, 2009.

Proust, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu*, Marcel Proust ; 2. Paris : Gallimard, 2009.

Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Collection Folio 1924. Paris : Gallimard, 1988.

Rossi, Aldo. *Autobiographie scientifique*. Marseille : Parenthèses, 1988.

Rowe, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass : MIT Press, 1995.

Sharr, Adam. *Heidegger for Architects*. Thinkers for Architects 2. Londres : Routledge, 2007.

Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014.

Cinéma

Besson, Luc. *Le cinquième élément*. Science-fiction. Gaumont, Pathé, Columbia Pictures, 1997.

Scott, Ridley. *Blade Runner*. Science-fiction. Warner Bros., 1982.

Tarkovski, Andreï. *Andreï Roublev*. Noir et blanc et couleur - 2,35:1 - Mono - 35 mm. Mosfilm, 1966.

Tarkovski, Andreï. *L'enfance d'Ivan*. Noir et blanc, Film de guerre. Mosfilm, 1962.

Tarkovski, Andreï. *Nostalghia*. Couleurs (Technicolor). Mosfilm, 1983.

Tarkovski, Andreï. *Solaris*. Couleurs format 2.35 ciné-

mascope, Science-fiction. Mosfilm, 1972.

Tarkovski, Andreï. *Stalker*. Couleurs - 1,37:1 - mono - 35 mm, Science-fiction, fantastique, drame , aventure. Mosfilm, 1979.

Bas, Frédéric. *Face à l'Histoire : Andreï Tarkovski*. Blow up, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=m8R2zEa5b3E>.

Eisenschenk, Herbert. *Egon Schiele*. Allemagne, 2017. <https://www.arte.tv/fr/videos/073077-000-A/egon-schiele/>.

Antidote 9 - Correcteur Et Dictionnaires Pour Le Francais Ou L'anglais Druide Plate-forme : Windows 8, Windows 7, Windows Vista, MAC OS X. Educa Books, 2015.

Vidéo

Dictionnaire

Bibliographie de l'absence

Littérature

Apollinaire, Guillaume. *Alcools : suivi de Le bestiaire et de Vitam impendere amori*. Collection Poésie 10. Paris : Gallimard, 2006.

Aragon, Louis. *Le crève-cœur*. Collection poésie. Paris : Gallimard, 1996.

Artaud, Antonin. *L'ombilic des limbes ; Correspondance avec Jacques Rivère ; Le Pèse-Nerfs ; Fragments d'un journal d'enfer ; L'art et la mort*. Paris : Gallimard, 2004.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Le livre de poche 677. Paris : Libr. Générale Française, 1989.

Char, René. *Fureur et mystère*. Collection Poésie. Paris : Gallimard, 1967.

Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*. Parti pris. Paris : Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux, et du bicentenaire : Réunion des musées nationaux, 1990.

Proust, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. A la recherche du temps perdu, Marcel Proust ; 2. Paris : Gallimard, 2009.

Rilke, Rainer Maria. *Élégies de Duino ; Sonnets à Orphée ; et autres poèmes* : éd. bilingue. Traduit par Jean-Pierre LeFebvre et Maurice Regnaut. Paris : Gallimard, 1994.

Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer ; Illuminations et autres textes*, (1873-1875). Paris : Librairie Générale Française, 2013.

Iconographie

Couverture.1 Benoît Fougeirol, *Corbeil-Essones, Montconseil*. Source : Fougeirol, Benoit. *ZUS*. 1st edition. Los Angeles, CA: X Artists Books, 2017, Chapitre 1, p. 9

Couverture.2 Benoît Fougeirol, *Bobigny/Drancy, l'Abreuvoir*. Source : Fougeirol, Benoit. *ZUS*. 1st edition. Los Angeles, CA: X Artists Books, 2017, Chapitre 4, p. 13

fig.1 *Abbaye Saint-Evrault Notre Dame Du Bois*. Source: https://www.ornetourisme.com/tourisme/patrimoine/saint-evroult-notre-dame-du-bois_abbaye-saint-evroult-notre-dame-du-bois_0__PCU-NOR061FS00095.htm#ad-image-0

fig.2 Benoît Fougeirol, *Bobigny Quartier Nord*. Source : Fougeirol, Benoit. *ZUS*. 1st edition. Los Angeles, CA: X Artists Books, 2017, Chapitre 6, p. 9

fig.3 Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, 1983. Source : Tarkovski, Andreï. *Nostalghia*. Couleurs (Technicolor). Mosfilm, 1983.

fig.4 Aldo Rossi, *Cimetière de San Cataldo*, 1985. Crédits : Nuno Cerra, 2009. Source : <https://www.pinterest.ch/pin/333336809913012222/>

fig.5 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*, 1995. Source : Abram, Joseph, éd. *Diener & Diener*. London ; New York: Phaidon Press, 2011, p. 286

fig.6 Henry David Thoreau, *Walden Cabin*, 1854. Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Replica_of_Thoreau%27s_cabin_near_Walden_Pond_and_his_statue.jpg

fig.7 Jo Van Den Berghe, *Maquette d'étude*, 2017. Source : <https://www.eventi.polimi.it/events/jo-van-den-berghe/?lang=en>

fig.8 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source : Hasler, Thomas. « Atmosphère und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor ». *Werk, Bauen + Wohnen 95* (2008): 4 13. <https://doi.org/10.5169/seals-130785>.

fig.9 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source : Hasler, Thomas. « Atmosphère und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor ». *Werk, Bauen + Wohnen 95* (2008): 4 13. <https://doi.org/10.5169/seals-130785>.

fig.10 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*, 1995. Source : Abram, Joseph, éd. *Diener & Diener*. London ; New York: Phaidon Press, 2011, 286

fig.11 Auguste Perret, *Le Havre*, 1945-1964. Crédits : Hilke Maunder. Source : <http://unesco.lehavre.fr/fr/comprendre/la-trame-624>

fig.12 Peter Zumthor, *Paysage poétique*, 2004. Source : Zumthor, Peter, Thomas Durisch, et John Hargraves. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, p. 14

fig.13 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source : <https://www.pinterest.ch/pin/458100593338595697/>

fig.14 Detroit, *Packard plant*. Source : https://www.mlive.com/business/detroit/index.ssf/2014/08/detroits-packard-plant-owner_r.html

fig.15 Yves Marchand et Romain Jeffre, *Vue Sud depuis le bâtiment 51*, Gunkan-jima, 2008

fig.16 Aldo Rossi, *Cimetière de San Cataldo*, 1985. Crédits : Luigi Ghirri. Source : <http://paradisebackyard.blogspot.com/2011/11/aldo-rossi-by-luigi-ghirri.html>

fig.17 Yves Marchand et Romain Jeffre, *Cour intérieure depuis le bâtiment 17 vers le bâtiment 18*, Gunkan-jima, 2008

fig.18 Joseph Michael Gandy, *Vue imaginaire de la Rotunda en ruine*, 1798. Source : Preti, Monica, Salvatore Settis, et Musée du Louvre, éd. *Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses*. Vanves : Hazan, 2015, p. 23.

fig.19 Aldo Rossi, *Cimetière de San Cataldo*, 1985. Crédits: Nuno Serra, 2009. Source : Lopes, Diogo Seixas. *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*. Zurich: Park Books, 2015, p. 157.

fig.20 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*, 1995. Source : Abram, Joseph, éd. *Diener & Diener*. London ; New York: Phaidon Press, 2011, p. 290

fig.21 Franz Mark, *Tierschicksale*, 1913. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Destins_d%27animaux

fig.22 Johannes Vermeer, *Vue de Delft*, 1661. Source : <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/oeuvres/vermeer-vue-de-delft-1661.html>

fig.23 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source : Hasler, Thomas. « Atmosphäre und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor ». *Werk, Bauen + Wohnen 95* (2008): 4-13. <https://doi.org/10.5169/seals-130785>.

fig.24 René Magritte, *Golconda*, 1953. Source : <https://silverandexact.com/2012/01/27/golconda-rene-magritte-1953/>

fig.25 *Façade occidentale de l'église Saint-Vincent de Réaux*, Charente-Maritime, Poitou-Charentes, France. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Façade_occidentale_église_Réaux.JPG

fig.26 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source: <https://www.world-architects.com/en/pages/products/petersen-kolumba-brick/>

fig.27 Erik Gunnar Asplund, *Cimetière boisé*, 1920. Source : photographie de l'auteur

fig.28 *Temple grec de Ségeste*, Sicile. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6910310j.item%5Bcid:-BE0A7B37-8DFF-4A38-BC2D-093EB3BB585C@epfl.ch%5D>

fig.29 Andrea Palladio, *Villa Foscari, dit La Malcontenta*, 1559. Source : <https://www.pinterest.ch/pin/530721137330964818/>

fig.30 Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, 1962. Source : <https://www.pinterest.ch/pin/521221356856616787/>

fig.31 Rem Koolhaas, *Kunsthal*, Rotterdam, 1992. Source : Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas, OMA: The Construction of Merveilles*. Traduit par Stephen Piccolo. 1. ed. Essays in Architecture. Lausanne: EPFL Press, 2008.

fig.32 Rem Koolhaas, *Kunsthal*, Rotterdam, 1992. Source: Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas, OMA: The Construction of Merveilles*. Traduit par Stephen Piccolo. 1. ed. Essays in Architecture. Lausanne: EPFL Press, 2008.

fig.33 Konrad Wachsmann, *Roof Construction for Aircraft Hangar (maquette)*, 1951-1953. Source : <http://rudygodinez.tumblr.com/post/62747735358/konrad-wachsmann-roof-construction-for-aircraft-hangar-m>

fig.34 *L'observatoire de Latting*. Source : Koolhaas, Rem. *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille : Ed. Parenthèses, 2011, p. 24

fig.35 *La ville du Globe Captif*. Source : Koolhaas, Rem. *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille : Ed. Parenthèses, 2011, p. 295

fig.36 Aldo Rossi, *Architecture domestique*, 1974. Source : <https://www.pinterest.ch/pin/319755642269663960/>

fig.37 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source : <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-50705/peter-zumthor-recuperacion-del-museo-kolumba/22-custom-%25c2%25a9-jose-fernando-vazquez>

fig.38 *Maison de Trebius Valens*, Pompéi. Source : Gros, Pierre. *Maisons, palais, villas et tombeaux : L'Architecture Romaine du début du III siècle av. J.-C. à la fin du Hante-Empire*. 2. éd., revue et mise à jour. Paris : Picard [u. a.], 2006, p. 328

fig.39 Peder Vilhelm Jensen-Klint, *Eglise de Grundtvig*, Copenhague, 1927-1940. Crédits : Ludwig Favre.

fig.40 Peter Zumthor, *Kolumba museum*, 2007. Source : <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-50705/peter-zumthor-recuperacion-del-museo-kolumba/22-custom-%25c2%25a9-jose-fernando-vazquez>

fig.41 Erik Gunnar Asplund, *Chapelle des bois*, Stockholm, 1920. Source : photographie de l'auteur

fig.42 Erik Gunnar Asplund, *Portique de la chapelle principale du cimetière boisé*, Stockholm, 1920. Source : photographie de l'auteur

fig.43 Erik Gunnar Asplund, *Portique de la chapelle principale du cimetière boisé*, 1920. Source : photographie de l'auteur

fig.44 Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruine*, 1796. Source : Preti, Monica, Salvatore Settis, et Musée du Louvre, éd. *Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses*. Vanves : Hazan, 2015, p. 247.

fig.45 Jean-Baptiste Piranèse, *Veduta degli avanzi de' mausolei e delle fabbriche sepolcrali sparse per la via Appia*, 1756. Source : Preti, Monica, Salvatore Settis, et Musée du Louvre, éd. *Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses*. Vanves : Hazan, 2015, p. 244.

fig.46 *Eglise du souvenir de l'Empereur Gillaume*, Berlin Ouest, Allemagne, 1950-1959. Source : <http://footage.framepool.com/it/shot/691745196-tauentziens-trasse-breitscheidplatz-kaiser-wilhelm-gedaechtniskirche-maggiolino-vw>

fig.47 Peter Zumthor, *Chapelle du Frère Nicolas*, Wachen-dorf, 2007. Source: Zumthor, Peter, Thomas Durisch, et John Hargraves. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, p. 124

fig.48 Peter Zumthor, *Paysage poétique*, 2004. Source: Zumthor, Peter, Thomas Durisch, et John Hargraves. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, p. 17

fig.49 Robert Mapplethorpe, *Michael Reed*, 1987. Credit : Robert Mapplethorpe Foundation. Source : <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/175244>

fig.50 Rem Koolhaas, *Arrivée de la piscine*. Source : Koolhaas, Rem. *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille : Ed. Parenthèses, 2011.

fig.51 Rem Koolhaas, *Une machine pour célibataires métropolitains*. Source : Koolhaas, Rem. *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille : Ed. Parenthèses, 2011.

fig.52 Alberto Giacometti, *Tête-crâne*, 1934, Plâtre rehaussé au crayon, 18,3 x 19,9 x 22,1 cm, coll. Fondation Giacometti, Paris. Crédits : Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris).

fig.53 Archizoom, *No-stop City*, 1970. Source : https://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com/2017/04/architecture-ecologie-en-france-1944_24.html

fig.54 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*, 1995. Source : Abram, Joseph, éd. *Diener & Diener*. London ; New York : Phaidon Press, 2011, p. 296

fig.55 Benoît Fougeirol, *Clichy-sous-Bois/Monfermeil*. Source : Fougeirol, Benoît. ZUS. 1st édition. Los Angeles, CA: X Artists Books, 2017, Chapitre 7, p. 37

fig.56 Charles W. Moore, *Piazza d'Italia*, La Nouvelle Orléan, 1978. Crédits : Charles Birnbaum, 2014. Source : <https://www.dezeen.com/2015/08/21/postmodern-architecture-piazza-d-italia-charles-moore-new-orleans/>

fig.57 Superstudio, *View of supersurface, An alternate model of life on earth*, 1972. Source : <http://www.ensa-dijon.fr/alessandro-vicari/>

fig.58 Vincent van Gogh, *Vase avec tournesols, roses et autres fleurs*, 1890. Source : <https://www.repro-tableaux.com/a/vincent-van-gogh/vase-tournesols-et-roses.html>

fig.59 Egon Schiele, *Nu accroupi de dos*, 1917. Source: <https://www.pinterest.fr/pin/760123243333017213/>

fig.60 Stanley Kubrick, *Self-portrait*, 1949. Source : <http://profondeurdechamps.com/2014/09/08/photo-du-jour-stanley-kubrick-autoportrait-au-miroir-1949-2/>

fig.61 Diener & Diener, *Musée d'histoire naturelle de Berlin*, 1995. Source : Abram, Joseph, éd. *Diener & Diener*. London ; New York: Phaidon Press, 2011, p. 291

fig.62 Aldo Rossi, *Cimetière de San Cataldo*, 1985. Source: Lopes, Diogo Seixas. *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*. Zurich: Park Books, 2015.

fig.63 Egon Schiele, *Hold houses in Krumau*, 1914. Source: <https://www.pictorem.com/fr/2640/Egon%20Schiele%20-%20Old%20Houses%20in%20Krumau.html>

fig.64 Joaquim Sorolla, *Madre*, 1900. Source : [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Mère_\(Sorolla\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Mère_(Sorolla))

fig.65 George H. Barnard, *Ruins In Columbia*, 1865. Source : Preti, Monica, Salvatore Settis, et Musée du Louvre, éd. *Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses*. Vanves : Hazan, 2015, p. 275.

fig.66 Andreï Tarkovski, *L'enfance d'Ivan*, 1962. Source : Tarkovski, Andreï. *L'enfance d'Ivan*. Noir et blanc, Film de guerre. Mosfilm, 1962.

fig.67 Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, 1983. Source : Tarkovski, Andreï. *Nostalghia*. Couleurs (Technicolor). Mosfilm, 1983.

fig.68 Erik Gunnar Asplund, *Cimetière boisé*, 1920. Source : <https://en.wikipedia.org/wiki/Skogskyrkogården>

fig.69 Andreï Tarkovski, *Andreï Roublev*, 1966. Source : Tarkovski, Andreï. *Andreï Roublev*. Noir et blanc et couleur - 2,35:1 - Mono - 35 mm. Mosfilm, 1966.

fig.70 Egon Schiele, *Nu masculin au drap rouge*, 1911. Source : <https://la-philosophie.com/egon-schiele-le-corps-impudique>

fig.71 *Château d'eau*, France. Source : photographie de l'auteur

fig.72 Cy Twombly, *Achilles mourning the death of Patroclus*, 1962. Source : <https://www.timeout.fr/paris/art/cy-twombly>

fig.73 Alberto Giacometti, *Le Chien*, 1951. Crédits Succession Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP) Paris 2016. Source : Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich.



Le Corps et la Ruine

Alix Servent
Enoncé théorique
Master d'Architecture
Année académique : 2018-2019
Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne
Faculté de l'Environnement Naturel, Architectural et Construit ENAC



┌

┌

—

└

└

—