
Ruines et paysages bruts. Sur l'art involontaire

Ruins and raw landscapes. On involuntary art

Maud Hagelstein



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/7116>

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Référence électronique

Maud Hagelstein, « Ruines et paysages bruts. Sur l'art involontaire », *Interfaces* [En ligne], 49 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 20 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/7116>

Ce document a été généré automatiquement le 20 juillet 2023.



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Ruines et paysages bruts. Sur l'art involontaire

Ruins and raw landscapes. On involuntary art

Maud Hagelstein

- 1 Avant de tracer le périmètre des problèmes envisagés ici, on dira en ouverture le sens que garde à nos yeux le fait de travailler sur des images *artistiques*, de continuer à faire de *l'esthétique*, à examiner l'exercice des formes, même dans un monde sérieusement abimé, et pris dans une actualité susceptible de nous faire penser que les images ne sont pas l'urgence. Au lieu de gloser sur leur frivolité ou sur leur narcissisme supposé, ne devrait-on pas considérer les images dans leur capacité à traverser et travailler de l'intérieur la raison politique ? En se confrontant aux images, on se donnerait les moyens de repérer la façon dont certaines voies théoriques dominantes peuvent être prises ou mises en défaut, car les images, quand bien même elles semblent réclamer de l'avis général une vigilance absolue, sont parfois directement vectrices d'opérations critiques. Les images outillent notre pensée, et si on y fait un peu de tri, elles peuvent aussi la rendre plus complexe, plus efficace, mieux articulée au réel. Les images font alors obstacle à l'impression de trop grande lisibilité du monde, contribuent à se dégager des facilités, à introduire de la méfiance – et même à l'égard de soi-même, des positions que l'on aurait envie de tenir, qui sont parfois des poses autant que des positions. Comme théoricien·nes, on aurait pour cette raison avantage à continuer à travailler au contact des images, y compris et surtout des images artistiques (ce serait une façon comme une autre de ne pas abandonner la raison à ceux qui en font un usage totalitaire).

L'invention du paysage

- 2 Dans cette perspective, une notion à observer de près serait la notion de paysage, qui semble à bien des égards – et ceci constitue son intérêt – une construction moderne. En quel sens ? Dans son *Court traité du paysage* (1997), le philosophe et écrivain français Alain Roger affirme que le paysage est le résultat d'un processus d'« artialisation » (une

mise en forme, une mise en plis, qui est souvent une mise en beauté de ce qu'on appelle encore communément la « nature »¹). Cette artialisation définit l'opération par laquelle on transforme une portion de pays, un morceau de terre esthétiquement indifférent à l'origine, en image marquée et valorisée par le moyen de l'art. Examinons à partir de là le parti pris radical d'Alain Roger : les paysages – pense-t-il – ne se trouvent pas dans la nature ; ils n'existent pas à l'état sauvage. Il n'y a tout simplement pas de « paysages » dans la nature (Roger 14). Comme de nombreux théoriciens du paysage l'ont établi, le schème de vision grâce auquel on perçoit du paysage a été construit *par et dans* la peinture, à l'époque moderne². Le processus d'artialisation, qui fait d'une portion de pays un paysage (ou un « pays-sage » comme l'a écrit Roger – car il s'agit souvent de « cadrer » et d'assagir ce qui sinon garde une part d'informe), valorise esthétiquement un « pays » qui d'abord n'est pas digne d'être contemplé. L'inspiration de l'artiste, son travail de composition, plie donc le réel à notre regard, à son désir, à ses exigences et à ses codes. Or si on essaie de faire l'archéologie de cet effort de mise en forme (qui est un effort de transformation du regard), on s'aperçoit que certains environnements résistent à ce type de pliage et restent hostiles à leur traitement esthétisant, comme ce fut notoirement le cas pour la montagne (Montesquieu s'est plaint de s'être rendu à la montagne sans y avoir vu le moindre paysage³) ou pour le désert (Roger 121-122).

- 3 Qu'en est-il des ruines contemporaines, et singulièrement des ruines du monde industriel ? Quelle serait leur propre force « paysageante » ? Cette question est aussi mise en chantier par Diane Scott dans son ouvrage *Ruine. Invention d'un objet critique* :

La deuxième opération de ce livre consiste à faire l'hypothèse d'un second grand changement du statut de la ruine au tournant du ^{xxi}e siècle : une ruine nouvelle s'invente depuis les années 1990, distincte de celle que la Renaissance produit – distincte dans ses objets électifs, ses rapports de temporalité, son mode de jouissance. Cette ruine contemporaine est ordonnée à l'usine et à la catastrophe, à l'industrie sur le déclin et au post-apocalyptique. Si la ruine antique légendaire portait le nom de Troie, dont la destruction est une punition, la ruine d'aujourd'hui est Detroit, ruine de l'arrogance fordiste et d'un ^{xx}e siècle de travail ouvrier (Scott 19).

- 4 Dans une perspective plus radicale, le philosophe Bruce Bégout a récemment défendu une hypothèse alternative. Selon son analyse finement argumentée, après les ruines anciennes et les ruines modernes, le « troisième âge des ruines » se définirait plus justement comme « monde sans ruines », monde réduit à ses décombres et ses gravats (Bégout 2022). La perte de fonction des bâtiments à l'abandon, et leur dégradation matérielle conséquente, ne suffirait pas à en faire des ruines, c'est-à-dire des manifestations au moins un peu durables de la « lente dégradation du temps » (Bégout 36). L'obsolescence programmée des bâtiments d'aujourd'hui, et leur durabilité amoindrie, empêcheraient les sites abandonnés du capitalisme tardif de prétendre à autre chose qu'au statut de tas de débris.

La victoire du Tiers paysage

- 5 Pour formuler quelques propositions à ce propos, on envisagera les travaux et les idées développés par le jardinier-paysagiste Gilles Clément, en particulier à partir de la notion de Tiers paysage (celle-ci rencontrant thématiquement le problème de la ruine contemporaine). Dans le *Manifeste du Tiers paysage* (2004, rééd. 2014), le Tiers paysage est présenté par Clément comme le milieu où s'exprime (et où se réfugie) une

« nature » dynamique, mouvante et inventive : la nature trouverait aujourd'hui son meilleur terrain non pas dans la « campagne » ou dans les parcs mais sur les friches et les délaissés urbains, ces milieux liminaires où l'activité humaine n'est pas inexistante (au contraire) mais où elle est apparemment suspendue ou provisoirement rendue impossible : bordures d'autoroutes, aires d'accotement, talus de remblais, contre-bas de chemins de fer, anciens terrains industriels abandonnés, terrils, lisières des bois ou des champs, pentes trop raides, berges de rivières, etc. Autrement dit des endroits qui ne sont pas ou qui ne sont plus entretenus, même s'ils bordent l'activité humaine ou s'ils en portent les traces criantes, des espaces dépourvus de fonction, délaissés par la ville, le tourisme, l'industrie, mais aussi hors des villes par l'agriculture ou l'élevage, et qui deviennent des refuges très précieux pour la biodiversité (variété botanique, entomologique, etc.). En réalité, tout type d'aménagement suppose et aussitôt « génère un délaissé » – et plus il y a d'aménagements, plus il y a de délaissés (21). Or que se passe-t-il dans le Tiers paysage du point de vue de la biodiversité, quel type de « récupération » ou de regain de force y observe-t-on ? Les laisses de l'industrie que représentent ces espaces de déprise (précisément des espaces qui n'ont pu être définitivement *conquis*) seraient des lieux d'expression d'une vitalité brute de la nature, qui « regagne » du terrain. Car si on les laisse faire, les espaces du Tiers paysage acquièrent en seulement quelques années un inévitable « couvert forestier » (les espèces arbustives se transforment en forêt), puisqu'ils accueillent des espèces dites « pionnières », très inventives, à forte « dynamique de conquête » (24), rapides dans leur adaptation et leur croissance : des espèces exogènes qui s'implantent de façon fulgurante et prennent très vite leur place. Or tout cet imaginaire de la victoire, de la force de croissance de la nature qui récupère ses droits, s'avère très puissant, laisse des traces, et les projets qui valorisent aujourd'hui la « déprise » gagnent du terrain, les plans d'urbanisme intégrant de plus en plus souvent ce qu'on pourrait appeler des « délaissés volontaires ». Chaque ville déploie sa petite friche⁴. On observerait avec la théorie du Tiers paysage – une théorie qui se débat avec les élans les plus moralisants de notre rapport à l'environnement (car les termes du débat entre l'homme et le milieu dit « naturel » se distribuent souvent entre victoire et défaite) – une sorte d'esthétique ruiniste assumée et déclarée, qui semble chanter la spontanéité brute ou la « résurgence » d'une nature reprenant ses droits sur des milieux abimés par les activités industrielles.

Souveraineté ruiniste

- 6 Le motif des ruines est à l'origine d'une très riche « poétique », dont le principe de base semble être le suivant : les ruines – comme les paysages – ne se font pas toutes seules. Pour le dire autrement : tous les décombres ne sont pas automatiquement des ruines, il faut une qualité supplémentaire (un surplus poétique) pour que les décombres accèdent au statut de « belle ruine » ou de « ruine de prestige » ; cette promotion réclame l'action des artistes, qui participent activement à leur constitution comme ruines, c'est-à-dire qui contribuent à l'*artialisation* des décombres, pour reprendre la logique mobilisée par Alain Roger. Or si les ruines ne se font pas toutes seules, par quels moyens obtenir des ruines « magnifiques » ou majestueuses, qui ne se confondent pas avec la seule expérience de la déchéance, des ruines dont on pourrait surmonter l'affront, qui ne seraient pas seulement des coups de poing dans nos paysages ? Comment avoir des ruines attirantes ? Comment se mettent en place les modes

d'appréciation nouveaux, qui convertiraient les restes ou les débris en autre chose ? Je mentionnerai ici une première fois le travail du photographe franco-tchèque Josef Koudelka, dont l'engagement sur le terrain de l'enquête politico-sociale n'est pas à démontrer – on le connaît pour avoir capté de son regard lucide et précis les tourments historiques de la Tchécoslovaquie, les situations d'exil ou la vie des Gitans (Koudelka 2008, 2011, 2014) –, mais qui a aussi développé un art subtil de la photographie de ruines, travaillant depuis des sites archéologiques d'Algérie, d'Italie, de Tunisie ou de Grèce, à sublimer les amas de pierre, les détails d'anciennes dalles de pavements, de tambours de colonnes couchés au sol, de façades défaites, de fragments en équilibre incertain, de statues étêtées, de traces du passage des chars, de gradins usés (Koudelka 2020). Le travail de la lumière, la maîtrise de la majesté des ombres, le cadrage, la (re-)découpe des colonnes dans ciel, la recherche des angles et de la profondeur qui exhibe une sorte de silence intemporel, la proximité avec la matière minérale, dont le regard s'approche jusqu'à pouvoir en saisir des impressions presque tactiles, et qui se trouve glorifiée visuellement dans sa solidité comme dans son usure : tous ces éléments contribuent à la *souveraineté* de ces décors qui sont pourtant objectivement abimés. Quel sens prend cet effort délibéré d'esthétisation chez un artiste dont on connaît par ailleurs l'engagement politique et social ? Que doit-on reconnaître dans ce travail ? Quelle serait sa charge critique ? La question n'est pas ici rhétorique. Plus largement, qu'est-ce qui justifie le goût évident des artistes contemporains pour les sites déliés des activités humaines, pour le délabrement et pour les décors à l'abandon ?

- 7 Esquissons une hypothèse. La poétique de la ruine serait de part en part teintée par le motif de la *souveraineté*, comme par celui de la victoire⁵. En italien, deux mots sont disponibles pour dire la ruine : un mot noble, pour signaler la belle ruine, ou la ruine de prestige, le monument déchu mais encore majestueux (*rudero*), et un mot vulgaire (*rovina*), pour dire les décombres, ce qui est dévasté, notamment par la guerre. En particulier, l'axiologie de la ruine rechigne à intégrer au rang des belles ruines les espaces domestiques, les maisons privées, les immeubles abimés. Diderot expliquait déjà ce principe dans son *Salon* de 1767 : « Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou de bourgeois ; on dirait alors *bâtiments ruinés* ». Or si les décombres ne s'offrent pas ou pas suffisamment à l'appréhension contemplative/esthétique, ils génèrent de la déception. Notons que la végétalisation joue un rôle non négligeable dans cette poétique⁶. Un bâtiment effondré qui ne serait pas au moins un tout petit peu mangé par le végétal ne serait pas à la hauteur de l'expérience (éventuellement sublime) attendue. Ceci vaut plus généralement pour les paysages, d'ailleurs : dans les conceptions communes, un paysage se doit de comporter des éléments végétaux, et le concept de « paysage urbain » ou de « paysage post-industriel » ne semble toléré qu'à désigner des sites où le végétal ne s'est pas complètement absenté. On voit par là que l'effort d'esthétisation prend s'agissant des ruines un tour particulier, et qu'une normativité singulière mais partagée s'est progressivement mise en place. Si nos représentations d'espaces ruinés touchent au problème de la souveraineté, reste à en dégager le sens particulier.

Poétique des ruines et bonne (ou mauvaise) conscience

- 8 Dans les imaginaires d'aujourd'hui, le travail poétique autour de la ruine continue à produire ses effets propres d'esthétisation des lieux abandonnés. Mais quels seraient donc – d'un point de vue critique et/ou politique – les effets de cette esthétisation ? Ne doit-on pas supposer dans un premier temps, sur base de la logique de l'artialisation rappelée plus haut, que faire exister des ruines *en tant que ruines* revient à amorcer le travail d'effacement des décombres, autrement dit, revient à effacer la radicalité de la chute, par l'entremise d'un effort de relève poétique. Comme les paysages, les ruines ne se donnent pas sans effort au regard ; elles doivent être construites, selon une poétique qui paraît effacer et sublimer leur nature de décombres. Mais qu'effacerait-on exactement en sublimant le délabrement ? On risquerait de neutraliser les blessures liées au passage de l'homme, par exemple l'impact des activités industrielles sur les milieux (on effacerait autrement dit le *lien*, la nature du lien – y compris s'il est tyrannique – entre l'homme et son milieu). Or que se passerait-il si un morceau de ville « ruiné » ne se laissait pas faire, s'il n'était pas « assagi », stabilisé comme ruine, sublimé ou apaisé, s'il restait non-artifié (ou incomplètement artifié) pour nos imaginaires ? Selon cette approche, on devrait penser alors que la ville nous laisse à ses vestiges plutôt que de les résoudre, les décombres étant en quelque sorte abandonnés à leur abandon, abandonnés au carré. Une artialisation qui ne serait pas complète, une « ruine » qui ne serait pas totalement assimilée, pacifiée, (re-)saisie par le regard, replacée dans une temporalité précise, dans un *continuum* qui fait sens, continuerait de peser sur l'imaginaire⁷. Notons néanmoins que ces développements restent partiellement rivés à une conception assez classique du faire artistique : si l'on sortait du « régime poétique d'identification de l'art », au sens du deuxième régime d'identification institué par Rancière (2000, 2004), c'est-à-dire si l'on mettait en suspens la question de la beauté et des manières ou de la normativité des Beaux-Arts, on serait davantage en mesure de considérer le regard artistique non sublimant, et même cruel avec le réel.
- 9 D'autres approches de l'esthétique ruiniste (notamment dans le champ historique – pensons à l'enquête captivante d'Éric Fournier sur les ruines de la Commune de Paris) font supposer dans le même esprit que certaines ruines permettent en quelque sorte de régler – par la voie d'une esthétisation très codée – la question du victorieux (la question de savoir *qui* a emporté la victoire). Car dans certains cas, selon les analyses de Fournier, la délectation des ruines paraît avoir pour fonction de *clore*, de neutraliser ou même d'effacer un événement violent, destructeur, conquérant. Ou pour le dire plus simplement : de le faire passer (autant que de le faire « passé »). Et ceci en choisissant son camp, ou en désignant au moins, par le regard que l'on porte sur le site abîmé, le camp des vainqueurs et celui des vaincus⁸. L'appréciation des ruines serait en ce sens un phénomène politique et moral – c'est-à-dire que l'appréciation esthétique serait, comme souvent sans doute, l'effet d'affects moraux et politiques difficiles à démêler. Or – et sans mélanger pour autant les conjonctures – on pourrait repérer une logique analogue quant à la grande bataille que se livrent dans les villes à l'ère industrielle les vivants non-humains et les humains ; il semble clair par exemple que le motif de la reprise du vivant se voit souvent associé à une sorte de vengeance de la nature sur son colonisateur.

- 10 Si l'on voulait prendre au sérieux cette hypothèse, comment ne pas retenir prématurément la guerre que se livrent les vivants non-humains et les humains affairés par les nécessités industrielles, en acceptant trop facilement la réalité des hybridations réussies (ou des « reprises d'énergie » du vivant dans les friches volontaires et les espaces tiers) ? Car ces « hybridations » sont d'abord des façons de cicatriser avant d'être les marqueurs d'une poétique singulière. Pour le dire en grossissant l'idée : à sublimer certains décors post-industriels jusqu'à en faire de véritables « ruines contemporaines », ne court-on pas le risque de considérer qu'on est quitte de ce conflit de territoire, ou même que la nature a finalement repris l'avantage, que l'ère industrielle appartient au passé, que sa grandeur est désormais plus inoffensive, voire que son règne est révolu, que l'on peut cicatriser les blessures et même en apprécier les traces ? Bien sûr, ces termes sont caricaturaux, mais la caricature donne sa chance à une nouvelle hypothèse : laisser les décombres exister, les laisser insister un peu en-dessous des ruines, retarder l'artificialisation, pourrait permettre de suspendre l'attribution trop évidente de la victoire.
- 11 Pour Bruce Bégout, certains aspects de l'opération de sublimation, ou d'esthétisation, et en particulier peut-être l'attachement à la reprise d'énergie du végétal, ont inévitablement pour effet d'occulter les vraies questions : « La fascination pour la victoire de la nature sur les constructions humaines aide à effacer les causes historiques de cette destruction et à les réintégrer dans un cycle perpétuel » (108). En esthétisant, on anesthésierait au fond les enjeux historiques et socio-politiques de l'élargissement dévorateur du capitalisme tardif, c'est-à-dire qu'on refoulerait les conflits sociaux, se cachant derrière la « singularité auratique » des ruines en les fétichisant comme « objets de délectation esthétique » (161). Pour Bégout, le vêtement végétal qui recouvre les ruines nous induit en erreur si l'on y perçoit une nature reprenant ses droits. En réalité « tout à fait artificiel », ce couvert floral masque l'incurie des hommes, et « l'origine sociale de toute détérioration » (265) : « Ce sont les mêmes forces qui bâtissent et qui détruisent, qui élèvent et qui abattent, et la nature, en sa profonde indifférence, n'a rien à voir là-dedans » (266).

L'art involontaire

- 12 Mais à vrai dire, la voie esthétisante n'est pas exactement celle que Gilles Clément encourage, à suivre en tout cas les discours engagés qui accompagnent ses projets. Ce qui singularise son travail tient à son rapport *non-esthétique* au monde (on parle ici d'esthétique au sens classique de ce qui est « beau » ou « sublime », au sens d'un rapport désintéressé et sublimant aux choses, d'un rapport vécu et pensé comme étant dégagé des finalités du labeur – ce qui ne revient bien sûr pas à dire qu'on néglige pour autant le travail des formes). Clément n'est pas strictement paysagiste parce qu'il ne semble pas produire de paysage (au sens défini par Alain Roger), qu'il ne contribue pas à la transformation du pays en paysage ou en « pays-sage ». Au contraire, son travail tend à désorganiser et à transformer le rapport esthétisant ou paysageant au monde en un autre rapport. Un rapport qui ne serait ni de bonne conscience ni de mauvaise foi, mais qui prendrait le risque de regarder les choses comme elles sont⁹.
- 13 Dans son *Traité succinct de l'art involontaire* (1997, rééd. 2014), Gilles Clément repère et photographie les installations éphémères d'un art de situation qui assumerait l'aléatoire et les artifices¹⁰. L'art involontaire occupe « une plage indéfinie où se

croisent le champ brut de la nature – les circonstances – et le territoire authentifié de l'homme » (13). Cet art « peu estimé », « sans statut », apparemment « sans discours », témoigne des « arrangements spontanés » du milieu, et des situations dans lesquelles des artefacts produits par nos activités laborieuses *rencontrent* la nature (les végétaux, les éléments, le vivant) – selon des modalités qui restent à décrire. En les photographiant, Clément collectionne des états de l'environnement qui attirent l'œil, « pour qui veut bien regarder » (et ce morceau de phrase apparemment anodin mérite une attention aiguë). L'art involontaire serait le « résultat heureux d'une combinaison imprévue de situations ou d'objets organisés entre eux selon des règles d'harmonie dictées par le hasard » (13) : bâches de protection soufflées par le vent, sacs en plastique retenus par les arbustes séchés de la plaine de Marrakech, cannettes écrasées sur le parking du cap du phare de la garde d'Annaba en Algérie, sac-poubelle transparent rempli d'eau, empilement de buches de pins Douglas dans le Limousin, branchements électriques dans le centre-ville de Delhi, érosion, rouille et brisures de verre, installations, vracs, coïncidences chromatiques et traces diverses laissées par les hommes et les animaux. « Pour qui veut bien regarder » : il s'agit de la puissance du regard qui opère une sorte d'artialisation *in visu* (pour reprendre la catégorie d'Alain Roger). Sauf que ce travail du regard sur l'environnement ne produit pas un *paysage* (il n'y a pas de sublimation ou de transformation du pays en autre chose que lui) mais plutôt une forme de mise à nu :

Les exemples choisis ne montrent jamais les prodiges de la seule nature, la splendeur des sites sauvages pérennes et fantastiques, grandioses et touristiques. Non, il s'agit plutôt d'accidents mineurs et furtifs, à la rencontre des mondes vivants de la nature et de cette foule qui partout tente une existence : petits arrangements sans conséquence ou gestes aventureux, trace imprévue de l'homme sur terre (Clément 14).

- 14 Le travail des images réalisé dans le cadre de cette enquête sur l'art involontaire mobilise surtout des éléments plastiques, le plastique étant une matière qui résiste à l'artialisation : on voit bien qu'une poétique de la ferraille oxydée, de la rouille, ou du béton, est plus facile à assumer qu'une poétique des déchets plastiques. Ce ne sont pas des paysages que Clément collectionne. Par ailleurs ce regard est peut-être moins formalisant que politique, il suppose d'assumer – être capable de vivre avec et de regarder en face sans mascarade – un état du monde dont ces « accidents furtifs » sont les effets. À aucun moment il n'est question d'une nature sauvage *autonome*, ou « résurgente », indifférente aux rythmes et aux urgences quotidiennes de l'homme affairé. Si Clément parle du « champ *brut* de la nature », ce n'est pas au sens d'une spontanéité déconnectée de la culture (comme lorsque Dubuffet parle d'art brut) – mais d'une nature qui « discute » toujours déjà avec l'homme, qui pour une part – à tort pourrait-on dire, mais ce serait un point de vue moral et anthropomorphique – « s'habitue » aux mutilations imposées par l'activité humaine. Bien sûr le Tiers paysage (en tant que concept) paraît à bien des égards manifester une « reprise de souffle » des végétaux qui réimposent leur présence dans les zones industrielles dont on les a chassés. Mais le travail de Clément sur l'art involontaire indique une autre dimension du problème, moins idéaliste et plus matérialiste. Car « brut » ne désigne pas ici un « ensauvagement » (même désiré) qui serait une victoire de la nature sur le béton. Brut désigne plutôt une suspension de l'embellissement, d'une mise à distance des fantasmes, et d'un regard cru sur le réel. Il vaut la peine justement de suspendre l'impression de victoire, de ne pas la fantasmer, de ne pas la mythifier, de ne pas y croire trop vite. Loin de se laisser séduire par l'idée d'une lutte frontale (qui

supposerait une victoire d'un côté ou de l'autre), Clément documente au contraire un environnement d'inévitable – et souvent douloureuse – *cohabitation*, un environnement marqué par les « laisses » de l'homme, y compris (et peut-être surtout) ses déchets, les signes de sa production effrénée. Une « nature combinée d'artifices », que l'on peine à assumer, comme en France après la crue de l'Ouvèze :

Les bâches horticoles des champs dévastés en amont, brassées en lessiveuse sur plusieurs kilomètres, débitées en lambeaux de dimensions propres à la nage, avaient échoué, perchées sur les branchages au fur et à mesure que se retirait l'eau, méconnaissables et sauvages. La population, à peine remise de son effarement, s'empessa d'effacer les plus ignobles traces de la dévastation. Une armée de volontaires s'employa à nettoyer les rives, ôter les plastiques un à un. La land-artisation des ripisylves de l'Ouvèze par le plastique horticole n'eut qu'une vie éphémère : le temps de supprimer l'artifice de ce que l'on nomme curieusement une catastrophe naturelle. En certains lieux les envols et les déchirures ont de l'avenir à persister dans les grilles ou les buissons d'épines, ailleurs ils sont chassés car trop insistants sur le malheur qui les a placés là comme pour dénoncer sans ménagement une grande maladresse humaine (44).

- 15 À lire cet extrait, on serait tenté de moquer intérieurement la population de l'Ouvèze, occupée à essayer de réparer son paysage visuel en couvrant pour l'effacer au plus vite la catastrophe si peu naturelle¹¹. Or en réalité, personne n'échappe à ce réflexe, et ceci résonnera dans l'expérience pour tous les habitants de vallées sinistrées par les inondations de l'été 2021 : on passe un temps considérable à enlever les « traces ignobles » ou les stigmates de la catastrophe écologique, en se donnant parfois beaucoup de mal pour retirer (par exemple) une chaise de jardin en plastique qui se serait fichée sur une branche très haute d'un arbre avant la décrue. À vivre ce type d'expérience, on saisit la nécessité du réflexe de réparation : les traces de la dévastation sont trop insistantes ; elles appuient visuellement « sur le malheur qui les a placées là » ; elles dénoncent par leur présence en forme de coup-de-poing dans le paysage la « grande maladresse humaine » et notre impréparation à la montée des eaux.

Laisser les cicatrices

- 16 Ces considérations sur les ruines ont bien entendu un rapport avec le temps, et plus exactement avec la durée. Le paysage – ceci vaut pour le paysage de ruine plus encore – contribue à « faire passer » ce dont il est l'image (en quelque sorte, il se détruit ou il s'éteint et se neutralise aussitôt qu'il s'institue) :

C'est dans le regard que se construit le paysage et dans la mémoire qu'il y séjourne. L'image sublime d'un instant devient art et, par cet inévitable processus d'appropriation de l'espace, l'art devient patrimoine. Ce faisant, il achève son parcours et meurt en grande sacralité, comme dans les musées (Clément 97).

- 17 Mais l'art involontaire procède différemment, il produit une prise de conscience plus vive, plus concrète, moins fantasmée, et donc aussi un autre rapport au temps, moins « lissant » pourrait-on dire, qui exhibe les blessures (et les laisse voir) avant qu'elles ne cicatrisent :

L'art involontaire se glisse dans les failles du temps. Il échappe aux rangements du patrimoine et, comme tout ce qui hésite face à trop de lumière, il contourne les aires entendues de la bienséance, il se tient à l'ombre, farouche. Mais, par instants et par jeu, il apparaît sans avertir, sauvagement, en des lieux surpeuplés ou déserts, scène mise en mineure, à l'abri des regards. Et là, gloire solitaire, il propose ses

réponses orphelines. Car jamais personne, on le sait, ne pose sur lui de question. Et pendant quelques temps il brille (99 – ce sont les derniers mots du *Traité*).

- 18 L'idée de Clément semble bien d'assumer ou au moins de ne pas écraser cet espace qui survient toujours dans les interstices de la production humaine, pour le laisser exister et le faire voir. *On n'y peut rien* et il faut faire avec – en essayant de moraliser le moins possible, de camoufler le moins possible, et de composer comme on peut. Bien sûr, il reste à injecter dans cette idée les nuances que la critique nous impose : Clément photographe et paysagiste n'est manifestement pas indifférent à la beauté, même s'il en repousse certains effets et se débat avec elle. Disons que les curseurs ne sont pas où l'on croit (la beauté tient ici à la contingence, au matériau désolé, au réel assumé). Quand il s'intéresse aux friches, Gilles Clément ne paraît pas s'extasier sur la manière dont la nature reprend le dessus dans les sites abandonnés par l'homme (il n'est pas seulement fasciné par l'énergie de reconquête), il observe en réalité l'alliage improbable (une hybridation non apaisée) entre les cycles de la nature et les restes persistants de la production humaine. La vision qu'il propose de partager avec nous serait davantage matérialiste que contemplative ; elle ne favorise pas les effets de clôture inévitablement liés à l'esthétisation des paysages (même urbains, même industriels), mais elle se confronte activement à la contingence de ce qui est là, et avec quoi il faut bien composer. On pourrait donc tenter de défaire ou de repenser l'idéologie qui nous empêche de faire droit aux cicatrices et à l'être-abimé de nos milieux, et commencer à les regarder en face (précisément pour en prendre soin activement plutôt que de les contempler). L'art involontaire permettrait en ce sens de travailler à restaurer une conscience mieux outillée de ce qui se joue, et à reconsidérer le caractère politique des discussions et négociations incessantes qui se trament entre les occupants des milieux urbains.
- 19 On pourrait donc défendre l'idée que le regard de Clément est moins formalisant que politique. Mais deux choses posent problème et résistent à cette proposition. La première : que veut-on pour nos environnements ? Si l'idée de ne pas sublimer à outrance les milieux abimés pour assumer les effets visibles de notre impact sur nos cohabitants a du sens en abstraction, personne n'a semble-t-il pour autant vraiment envie de se passer de beauté. Il y a trop de facilité théorique dans cette position. Posez la question aux habitants des campings résidentiels sinistrés vivant le long des berges inondées, ils n'auraient pas envie de vivre au milieu d'arbres remplis de plastique broyé. La beauté nous fait tenir, au moins minimalement, et à raison. Pour ceux qui sont concernés par les cicatrices toujours trop visibles des désastres, il importe de pouvoir changer les environnements abimés (personne n'a envie de fréquenter à long terme les signes de la déchéance – vivre dans ses détritiques – pour la raison insuffisante qu'il faudrait pouvoir les assumer et les laisser visibles). Le deuxième point posant problème : on touche ici à la question très complexe – mais classique pour l'esthétique – du lien entre le travail de la forme (la *mise en forme* qui se décline ou se distribue entre plusieurs opérations : cadrage, mise en scène, choix des matières, des perspectives, des moments) et la charge critique ou politique que les images peuvent prendre. Personne ne voudra plus opposer aujourd'hui de façon trop caricaturale le champ *plastique* et le champ *politique* (surtout depuis Rancière). On sait désormais que ces deux plans sont liés, mais malgré tout, on tire toujours d'un côté ou de l'autre, et au fond on sort très difficilement de l'alternative : quand les choses sont belles, agréables à regarder, quand on y repère une complicité artistique avec le jeu des formes, on pense toujours trop vite qu'elles sont apolitiques.

Envoi – Les ruines de Koudelka

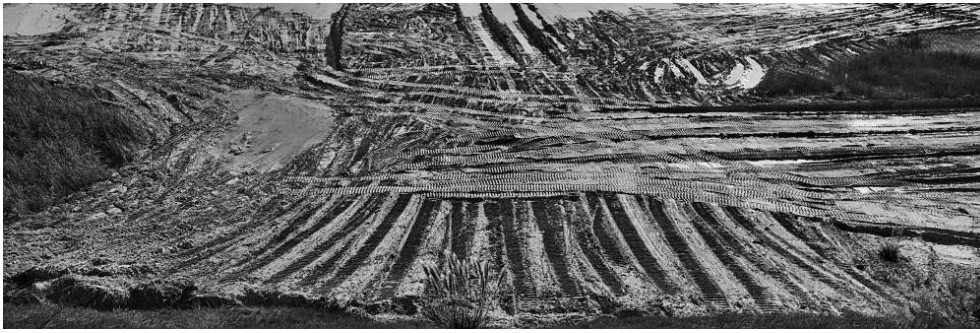
- 20 Examinons l'enquête photographique entreprise par Koudelka il y a un peu plus de dix ans au départ de paysages industriels délaissés, sur les sites du premier groupe minier mondial Lhoist (Koudelka 2012). Quel est le sens de cette enquête, et de ces paysages apocalyptiques, à la fois fortement mutilés par l'humain et abandonnés par lui ? Le travail du photographe sur ces décors contemporains active une poétique très proche de celle utilisée pour les ruines archéologiques. Maîtrise des ombres, des découpes dans le ciel, travail des lignes, des échos, sublimation des matériaux, dimension tactile des clichés, etc. À quoi sert la beauté de ces images ? Sans prétendre résoudre définitivement la question, on peut au moins écarter certaines hypothèses. On ne trouve pas chez Koudelka de discours explicite sur la cohabitation (réussie ou ratée) avec le vivant. Singulièrement, les végétaux sont absents de ces images, radicalement absents pourrait-on dire. Les mises en scène photographiques n'offrent aucun espace pour une « récupération » de la nature, il n'y a pas de faille où viendrait se glisser ce qui – dans les imaginaires collectifs – construit toujours notre appréhension de l'essence du paysage. Il n'y a pas de place pour le végétal dans ces décors, pas de reprise du vivant autorisée par la déprise. Ces images sont de pures scènes désolées, inquiétantes pour cette raison. Elles sont artistiques, explicitement (les règles d'harmonie ne sont pas « dictées par le hasard »), mais elles sont sans espoir. Elles sont l'inverse du hasard, l'inverse du spontané, du furtif, du non calculé ou du sauvage ; elles sont le contre-modèle de la résurgence de la nature – et en ce sens singulier, on peut dire que malgré tout, elles sont brutes, elles nous parlent d'un monde où nous sommes les vainqueurs, mais des vainqueurs abandonnés à la solitude de notre puissance apparente, donc des vainqueurs impuissants.

Figure1. KOUDELKA Josef , *Dugny, France*. 2009/2015. Ink Jet Print, 91 x 262 cm



© Lhoist collection.

Figure 2. KOUDELKA Josef, *Natividad, USA*. 2009/2015. Ink Jet Print, 91 x 262 cm



© Lhoist collection.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- BÉGOUT, Bruce. *Obsolescence des ruines. Essai philosophique sur les gravats*. Paris : Inculte, 2022.
- CLÉMENT, Gilles. *Traité succinct de l'art involontaire* (1997). Paris : Sens et Tonka, 2014.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage* (2004). Paris : Sens et Tonka, 2014
- DARCIS, Damien. *Pour une écologie libertaire. Penser sans la nature, réinventer des mondes*. Paris : Eterotopia, 2022.
- DESPRET, Vinciane. « Habitats animaux », *Palais*, n°28 (2018).
- DIDEROT, Denis. *Ruines et paysages. Salon de 1767*. Paris : Hermann, 1995.
- FOURNIER, Éric. *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communard*. Paris : Imago, 2008.
- JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'usage des ruines. Portraits obsessionnels*, Paris : Gallimard, 2012.
- JOUTARD, Philippe. *L'invention du Mont Blanc*. Paris : Gallimard, 1986.
- KOUDELKA, Josef. *Invasion Prague 68*. Paris : Éditions Tana, 2008.
- KOUDELKA, Josef. *Lime*. Paris : Éditions Xavier Barral/ Lhoist, 2012.
- KOUDELKA, Josef. *Koudelka – Gitans*. Paris : Delpire, 2011.
- KOUDELKA, Josef. *Exils* (édition originale 1988). Paris : Delpire, 2014.
- KOUDELKA, Josef. *Ruines*. Paris : Bibliothèque nationale de France / Éditions Xavier Barral, 2020.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler*. Paris : L'Age d'homme, 1990.
- LATOUR, Bruno. « Le raccommodage du corps politique par Tomas Saraceno », *Palais* 28 (2018), Palais de Tokyo.
- MACÉ, Marielle. *Nos cabanes*. Paris : Verdier, 2019.

MÉAUX Danièle. *Photographie contemporaine et anthropocène*. Paris : Filigranes, 2022.

MONTESQUIEU. *Voyage de Gratz à La Haye* (1713). *Œuvres complètes*, t.1. Paris : Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1949.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris : La Fabrique, 2020.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.

SCOTT, Diane. *Ruine. Invention d'un objet critique*. Paris, Amsterdam : Les Prairies ordinaires, 2019.

YOURCENAR, Marguerite. *Le cerveau noir de Piranèse* (1962). Paris : Gallimard, 2016.

NOTES

1. Pour une synthèse très vivante/engagée des idées qui justifient ici l'usage des guillemets, cf. Darcis 2022.

2. On aurait par exemple « découvert » la montagne – c'est-à-dire bien entendu son potentiel paysageant – au XVIII^e siècle (Joutard). Le XVIII^e siècle constitue également un moment clé pour les propositions du philosophe Jacques Rancière sur la « révolution des formes » dans la représentation du paysage, révolution contemporaine de l'invention de l'esthétique (Rancière 2020).

3. Montesquieu, *Voyage de Gratz à La Haye* I, 116.

4. À une époque où les motifs de l'habitation – et par extension de la cohabitation – sont constamment re-thématisés sous l'angle littéraire (Macé) ou écologique (Despret), où « l'insularité » de l'homme constitue désormais un problème (Latour), certains choisissent – un peu différemment – de s'engager sur la voie d'une réflexion sur la déshabitation, qui serait une façon alternative de poser le même problème : comment faire pour impacter moins lourdement nos milieux ? La défense de la déprise s'inscrit dans ce mouvement.

5. Les motifs du trauma de la guerre, du champ de bataille, des villes effondrées, et les récits de vainqueurs et de vaincus qui s'y implantent ont fait l'objet d'un livre saisissant de Jean-Yves Jouannais, qui adosse à l'expérience des ruines une définition de l'artiste comme être « obsédé » : « Être, en tant qu'individu, l'objet d'une obsession, c'est en être assiégé au même titre qu'une ville peut être soumise à un blocus. Les artistes n'ont pas d'idées, c'est davantage une obsession qui les possède. On peut tourner autour des idées. Elles constituent les éléments d'un paysage mental susceptibles de projection. Il est permis de les envisager selon des perspectives dont nous demeurons les maîtres, de régler selon sa propre volonté la distance qui nous en sépare, de les abandonner pour nous consacrer à d'autres. Nous demeurons libres vis-à-vis des idées. Mais lorsqu'elles se dérobent, dans le creux de cette marée se manifeste un régime spéculatif d'une autre nature. Celui de l'obsession. L'obsession demeure une idée, mais son économie se révèle pathologique. Obsidionale, elle enserme, assiège. C'est elle qui mène campagne, impose sa stratégie, creuse ses tranchées d'approche, interdit tout commerce avec l'extérieur, traduit toute initiative intellectuelle en termes de poliorcétique, par quoi on désigne la

science des sièges. L'art ne peut être qu'obsidional, produit sous la contrainte du blocus de l'obsession » (Jouannais 16-17).

6. Emmanuel Béhague est le premier à m'avoir fait cette remarque, à propos de la photographie contemporaine. Lire aussi sur ces questions les travaux de Danielle Méaux, notamment ses travaux récents (2022).

7. Voir à ce propos la lecture que Marguerite Yourcenar propose des gravures ruinistes de Piranèse, sous le prisme de la hantise et de l'obscurité. Voir encore le lien des ruines au cadavre, à la mort, et relire les premières lignes du livre d'Éric Fournier : « Les ruines sont des cadavres, des charognes minérales. Elles devraient révolter. Pourtant, à l'égard de la charogne baudelairienne, elles fascinent celui qui les regarde. Métaphore troublante de la mort, elles invitent à l'autopsie et au saisissement, à l'analyse ou à la contemplation » (7).

8. Dans nos représentations imaginaires, la ville détruite se voit souvent assimilée à des processus de vengeance. Dans les deux grands films de campagne nazis analysés par Kracauer dans son texte « La propagande et le film de guerre nazi » (*Baptême du feu* et *Victoire à l'Ouest*), de nombreuses scènes censées éblouir le spectateur le laissent en réalité dubitatif. En témoigne notamment une séquence prise dans une bande d'actualités allemandes montrant Hitler accompagné d'une poignée de membres de son État-major, visitant Paris très tôt le matin : ils passent par la Concorde, les Champs-Élysées, etc., et terminent sur la terrasse du Trocadéro, regardant vers la Tour Eiffel. Kracauer remarque alors : « Le Führer visite la capitale européenne conquise – mais en est-il réellement l'hôte ? Paris est aussi tranquille que grave » – devenu ville de décombres, ville fantôme, hostile, délabrée, sans aucune âme pour saluer le dictateur. Tandis qu'Hitler inspecte Paris, « Paris lui-même ferme les yeux et s'éloigne » (351).

9. Peut-être s'agit-il de ce que Bruce Bégout nomme le « réalisme sale », une sorte de lucidité négative, où il pense repérer un « glissement de l'acceptation à la soumission » (105-106).

10. On pourrait faire le lien avec ce que Bégout appelle les « thomassons », suivant la proposition de l'artiste japonais Akasegawa Genpei, à savoir des objets ou constructions dont l'utilité est perdue ou inexistante, mais qui demeurent pourtant, sans aucune « relation au réseau de l'utilité » (243-245).

11. Une enquête large sur les phénomènes de « réparation » du paysage vaudrait d'ailleurs la peine d'être mise en œuvre (on serait surpris de voir à quel point l'attachement à certains états du paysage reste conditionné par les représentations artistiques – voir Roger 29-30).

RÉSUMÉS

On tentera ici de défaire l'idéologie du « brut » dans les analyses du paysage – le fantasme de ce qui n'aurait pas ou qui aurait été peu abimé par les activités industrielles et autres traces de l'homme. Le paysagiste Gilles Clément montre que les milieux résistent toujours à la fois à leur exploitation et à leur préservation. Ils sont dynamiques et inventifs ; il faut *faire avec* leurs

qualités spécifiques. On envisagera ce que Clément appelle le « Tiers paysage », concept visant les friches et délaissés urbains où l'activité semble suspendue ou amortie, mais qui deviennent manifestement des refuges de biodiversité, du fait de l'absence d'entretien. Le Tiers paysage et ses ruines industrielles permettent un rapport réinventé au paysage, un rapport « non-esthétique », qui tiendrait compte de « l'art involontaire », un art de situation ne prenant pas exactement les formes du sauvage ou du brut, mais intégrant l'aléatoire et les artifices. On évoquera aussi en guise d'envoi les photographies de Josef Koudelka, qui invitent à revoir sous cet angle les conventions de l'esthétique « ruiniste » - Koudelka pratique un art assumant la complexité de son objet, un objet abimé, morbide, involontaire et pourtant majestueux.

We will try to undo the ideology of the “raw” in landscape analyses - the fantasy of what may have been little or not damaged by industrial activities and other traces of man. The landscape architect Gilles Clément shows that environments always resist both their exploitation and their preservation. They are dynamic and inventive; we must deal with their specific qualities. We will consider what Clément calls the “Third landscape”, a concept that applies to urban wastelands and derelict areas where activity seems suspended or suppressed, but which clearly become refuges of biodiversity, due to the absence of maintenance. The Third landscape and its industrial ruins allow for a reinvented relationship to the landscape, a “non-aesthetic” relationship, which would include “involuntary art”, a situational art that does not exactly take the forms of the wild or the raw, but integrates the random and the artificial. As a final note, we would also like to mention Josef Koudelka's photographs, that invite us to revisit the conventions of ruin aesthetics from this angle - Koudelka practices an art that acknowledges the complexity of its object, an object that is damaged, morbid, involuntary and yet majestic.

INDEX

Mots-clés : paysage, esthétique, poétique ruiniste, Roger (Alain), Clément (Gilles), Bégout (Bruce), Koudelka (Josef), art brut, Tiers paysage

Keywords : landscape, aesthetics, ruinist poetics, Roger (Alain), Clément (Gilles), Bégout (Bruce), Koudelka (Josef), art brut, Third landscape

AUTEUR

MAUD HAGELSTEIN

F.R.S.-FNRS, Université de Liège

Maud Hagelstein est Maître de recherches au F.R.S.-FNRS et enseigne la philosophie de l'art à l'Université de Liège. Spécialiste de théorie de l'image, elle a publié un ouvrage monographique sur l'iconologie (Origine et survivances des symboles, Olms, 2016), dirigé plusieurs ouvrages collectifs (La mécanique du détail. Approches transversales, ENS, 2013 ; METHis VI. Images fixes / Images en mouvement, PULg, 2016 ; L'acte d'imagination: Approches phénoménologiques. BAP, 2017), et coédité récemment avec Céline Letawe une anthologie de textes de la théorie de l'image allemande (Bildwissenschaft. Débats contemporains sur l'image, Mimesis, 2022). Elle est aussi membre du comité scientifique du Musée Trinkhall pour lequel elle a écrit l'un des quatre livres inaugurant la collection (Faire avec. Palabres au Trinkhall, Les éditions du Trinkhall, 2020).