



MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE LYON
MBA-LYON.FR

FORMES DE LA RUINE

EXPOSITION
DU 1^{ER} DÉC. 2023
AU 3 MARS 2024

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION	3
I. QU'EST-CE QU'UNE RUINE?	4
Sculpture cérémonielle Malanggan	
Les vases tripodes Ding	
Un million de pagodes et incantations	
Les dépôts de fondation de Gudéa, souverain de Mésopotamie	
II. UN PEU D'HISTOIRE	8
Antiquité	
Hubert Robert	
Piranèse	
Fleury Richard	
Anne et Patrick Poirier	
III. AUJOURD'HUI ET DEMAIN	17
Joel Sternfeld	
Éric Poitevin	
Randa Maddah	
Michael Rakowitz	
Eva Jospin	
OUTILS PÉDAGOGIQUES	23
Liens avec les programmes	
Questionnement transversal	
Proposition d'atelier plastique	
Bibliographie - Sitographie	
PLAN DE L'EXPOSITION	28

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

«La première tension qui traverse la notion de ruine est celle qui oppose la mémoire à l'oubli. Pour que la ruine existe, il faut qu'elle ait été soumise au moins pendant une brève période à l'indifférence ou à l'absence de souvenir. La ruine ne prend sa pleine signification qu'au moment où un équilibre s'instaure entre mémoire et oubli. Que faire en effet d'un monument ou d'un site ruiné, le détruire ou le protéger ? Comment se prémunir de l'oubli et comment éviter le trop-plein de mémoire ? Après la victoire de Platée, les Grecs décidèrent de ne pas reconstruire les temples détruits par les Perses pour témoigner de leur impiété. Vingt-cinq siècles plus tard, le même protocole fut mis en place sur le site d'Oradour-sur-Glane.»

Alain Schnapp, Extraits du catalogue de l'exposition

L'exposition *Formes de la ruine* a pour ambition d'établir un dialogue entre tous les types de ruines. Elle se propose d'investiguer autant les traditions multiséculaires, qui ont permis en Occident et en Orient l'apparition d'une culture des ruines monumentales devenue dominante, que celles des sociétés qui ignorent la notion de monument.

Elle s'intéresse à toutes les formes de pratiques des ruines, qu'il s'agisse de la collecte de fragments d'activités humaines sur et dans le sol, de l'aménagement d'espaces naturels à des fins mémorielles ou cultuelles, ou encore de la construction d'édifices comme les mégalithes, les pyramides et les ouvrages d'art des grands empires.

Elle tente de capter les diverses expériences de la ruine depuis la récupération des édifices du passé si chère aux Égyptiens, aux Mésopotamiens, aux Américains jusqu'aux Chinois et aux Japonais qui refusent en partie le culte monumental si prisé par leurs contemporains d'Asie, d'Europe et d'Amérique. Elle s'interroge sur les pratiques de mémoire des Indiens, des Américains et des Océaniens qui privilégient une sorte de pacte avec la nature plutôt que son assujettissement à des architectures grandioses et parfois même mégalomanes.

Un premier axe est consacré à la mémoire et l'oubli. Pourquoi certaines œuvres sont-elles considérées comme mémorielles alors que d'autres ne suscitent aucun intérêt jusqu'à leur redécouverte ? Les Grecs regardaient les ruines de l'Égypte ou les vestiges des palais d'Assyrie avec un engouement sans pareil. Les Romains étaient fous des œuvres d'art grec et se pressaient dans les sanctuaires. Les clercs du Moyen Âge considéraient les vestiges romains avec autant d'admiration que d'inquiétude. À la Renaissance, au contraire, la curiosité pour le monde gréco-romain et les civilisations de l'Amérique s'impose, avant qu'avec les Lumières elle ne s'étende à l'Asie, l'Afrique et l'Océanie. Ce scénario est propre à l'Occident, il diffère de celui de la Chine et du Japon ou du monde arabo-musulman qui élaborent leur propre usage des ruines.

À travers cette diversité, l'exposition se propose d'organiser une sorte de périple des ruines dans un dialogue continu entre les civilisations autour de quatre thèmes : la mémoire et l'oubli, la tension entre nature et culture, le couple présent/futur et le lien entre le matériel et l'immatériel. Il s'agit d'interroger les sociétés à travers l'histoire et en même temps d'affronter le travail effectué par les artistes contemporains dans leur volonté de documenter et d'interpréter les ruines de nos sociétés industrielles. Les ruines sont des survivances et, à la façon dont on les traite, elles révèlent la façon dont les sociétés affrontent le passé et l'avenir.

I. QU'EST-CE QU'UNE RUINE ?

Toutes les civilisations, toutes les cultures n'ont pas la même conception des ruines. En Occident, les ruines issues des constructions en pierre prévalent et témoignent d'un rapport aux ruines, et donc à la mémoire, souvent fondé sur la monumentalité.

Si l'on se décentre de ce point de vue occidental, on découvre que les enjeux mémoriels ont été pensés de différentes manières, notamment dans les sociétés où prévalent la tradition orale, le poème, le rite. Il faut donc s'interroger sur les pratiques de mémoire d'autres cultures : océaniques, africaines, orientale, etc., qui privilégient non pas des architectures grandioses mais des objets mémoriaux et des transmissions générationnelles. Un tel décentrement nous permet d'envisager la richesse des stratégies et des aspects du champ de la mémoire, hors de toute volonté de construction souvent mégalomane. Et quand, dans les sociétés antiques, le colossal s'impose, on découvre qu'il n'est rien sans le recours aux écritures, aux lectures et aux rites.

Quelles sont ces stratégies ? En premier lieu, dans certaines sociétés, la mémoire est interdépendante à la fois d'une transmission généalogique mais aussi d'un savoir symbolique inscrit dans le paysage. Ainsi, au Vanuatu (anciennes Nouvelles-Hébrides), dans l'archipel des îles polynésiennes, les ethnologues et les archéologues ont fait une découverte majeure : une chanson de geste relatant l'histoire d'un héros fondateur dénommé Roy-Mata se révélait conforme à l'emplacement présumé de sa tombe, dont la fouille date l'origine au ^{xv}^e siècle (île d'Éfate - îlot corallien de Retoka - voir ill. 1, objet visible salle 1). Ainsi, la transmission du lieu précis d'une sépulture et des rites associés à ce personnage s'est faite de façon ininterrompue pendant cinq cents ans.

En second lieu, des objets mémoriaux peuvent être élaborés à la façon des populations Malanggans en Océanie. Leur valeur mémorielle est conférée par le rituel qui les anime temporairement, le temps de la transmission au sein d'un groupe (voir I.I.).

En Chine, les vases Ding signalent une autre approche, basée sur des liens mythiques mais aussi générationnels, conférant à l'objet en question une valeur d'usage de lignée familiale, encore vivace aujourd'hui dans les traditions.

Dans l'Antiquité, en Orient, les souverains de Mésopotamie et les pharaons égyptiens ont développé un lien étroit entre la réfection des bâtiments et la fonction des écritures, qui sont intimement liées à l'érection de palais et temples où le grandiose trouvait sa légitimation dans une continuelle recherche des sources écrites. De fait, en Mésopotamie, la précarité des constructions due à l'usage de briques de terre obligeait les rois à gérer la continuité de leur mémoire tant par des reconstructions fréquentes que par l'emploi de dépôts de fondations dotés d'inscriptions dédicatoires.

Les quelques exemples à suivre nous permettront de comprendre que d'une part, le sens de la ruine, dans sa grande diversité, doit être appréhendé selon chaque société ou civilisation. D'autre part, le monumentalisme, forme privilégiée dans les représentations en Occident, n'est qu'une des réponses aux enjeux de mémoire. De nombreuses sociétés ont en effet préféré développer le recours à la transmission mémorielle et aux cycles rituels, usant à la fois de constructions éphémères, d'objets, de textes et de paroles.



1. Retoka, Vanuatu (Mélanésie), Ceinture, sépulture du chef Roy Mata située sur l'île d'Eretoka à proximité d'Éfate, ^{xx}^e siècle, coquillage, enfilage de perles discoïdes fines, 24 × 13 × 5 cm, Paris, musée du quai Branly.

Photo © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais
Image musée du quai Branly - Jacques Chirac

I. SCULPTURE CÉRÉMONIELLE MALANGGAN

Dans l'archipel Bismark, actuelle Océanie, les cultures papoues ont mis en œuvre une mémoire collective fondée sur la transmission, lors de rituels qui voient la confection d'objets éphémères soumis à la dévoration de la nature et du temps. La reconduction du rite institue le passage des informations propres à chaque clan d'une génération à l'autre, et non l'objet.

La cérémonie Malanggan, dénommée du nom de l'objet pivot de ce rite funéraire, est un ensemble de rituels qui célèbre les funérailles d'un personnage important : chants, danses, sculptures, masques, objets en vannerie et installations architecturales honorent le défunt et ses parents par alliance. L'objet ici présenté est soit suspendu sur une palissade ou fixé sur des poteaux fichés en terre. Deux soleils encadrent, de manière symétrique, un personnage juché sur une lune. Moro, le soleil, est une entité divine à la source de toute création, il est également responsable du pouvoir de fécondation des hommes. Sigirigum, à la fois lune et terre, incarne le principe féminin de procréation, elle est la mère surnaturelle des humains, de la fertilité des femmes et des sols. Les deux serpents qui longent le cadre peuvent renvoyer au reptile de l'esprit du mort (*malasai*) du défunt et ou de son clan ; c'est en effet sous des formes animales que les esprits se manifestent aux humains.

La fabrication d'un objet Malanggan, spécifiquement associé à la personnalité et à son clan, permet, le temps de sa brève utilisation, d'ancrer dans la génération suivante le savoir des entités et les énergies qui lui sont liées. Cet objet est ensuite voué à la destruction par abandon, signifiant l'éloignement définitif de l'esprit du défunt ; sa conservation va donc à l'encontre des croyances et des rituels de ce peuple.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Dans la culture malanggan, que signifie la conservation de cet objet ?
- ◆ À quoi peut correspondre la mémoire du clan ? S'agit-il de noms, d'événements, de récits, de pratiques ?
- ◆ Distinguer avec les élèves la mémoire collective de la mémoire individuelle.



2. Culture Tigak, Archipel Bismarck en Papouasie Nouvelle Guinée, Sculpture cérémonielle Malanggan, fin XIX^e siècle-début XX^e siècle, bois sculpté, ajouré et gravé, pigments blanc, brun, rouge et noir, 57 × 143 × 9,5 cm, Paris, musée du quai Branly.
Photo © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / Patrick Gries

2. LES VASES TRIPODES DING

Ce vase en bronze à trois pieds du V^e siècle av. J.-C. appartient à une catégorie de vases rituels en bronze. Les vases Ding incarnent les origines des premières dynasties de souverains, symboles du pouvoir royal et de sa légitimité conférée par le Ciel. Passé de dynastie en dynastie, comme un véritable trésor sacré, chaque vase magnifie l'unité religieuse et politique du royaume.

Ils sont des monuments d'éternité, indispensables à qui souhaite affirmer son règne, d'où le prestige attaché à leur possession. Ils sont ainsi utilisés dans la célébration des rites, contenant des offrandes alimentaires à destination des ancêtres, bases de toute piété familiale encore



3. Chine du Nord, Vase tripode Ding, V^e siècle av. J.-C. – début Royaumes combattants (475-221), style de Liyu, bronze, 22,5 × 31,5 cm, Paris, musée national des arts asiatiques Guimet. Photo © MNAAG, Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image musée Guimet

très vivace aujourd'hui en Chine. Leur décor ornemental spécifique renvoie à des motifs symboliques qui sont le plus souvent l'expression de l'identité d'un clan.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ♦ En Occident, quels objets associés au pouvoir, transmis de génération en génération, symbolisent la pérennité de ce pouvoir ?
- ♦ En utilisant les connaissances des élèves, débattre sur le culte des ancêtres. Quelles sociétés l'ont pratiqué, le pratiquent ? Quel rapport au temps induit-il ?
- ♦ Si la culture chinoise a utilisé l'objet (ici le vase) comme symbole de continuité, de pouvoir et de transmission, elle a, au même titre que les Égyptiens et Mésopotamiens utilisé la monumentalité avec la Grande Muraille. Distinguer et rapprocher les objectifs des bâtisseurs de la Grande Muraille des fondateurs des vases Ding.

3. UN MILLION DE PAGODES ET INCANTATIONS

Au Japon, au VIII^e siècle, une femme, connue sous le nom de Shotōku (718-770), détient le pouvoir. Désireuse d'honorer les divinités bouddhistes, l'impératrice fit réaliser en bois un million de pagodes (tours dans lesquelles les bouddhistes peuvent aller prier) miniatures qu'elle distribua aux grands temples de la ville de Nara.

Chacune de ses pagodes est dotée d'une incantation bouddhique. Hautes d'à peine 20 cm, elles sont si nombreuses que personne ne peut les détruire : elles représentent peut-être aussi un moyen assez subtil de laisser une trace indestructible de son règne face à un pouvoir souvent détenu et revendiqué par les hommes.



4. Hyakumanto (stupa miniature) (1 million de pagodes), 764-770?, 19,5 × 9,8 cm (diamètre de la base), Paris, musée national des arts asiatiques Guimet. Photo © RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier

C'est également un renvoi à la réalisation d'un Bouddha de bronze colossal de 16 mètres de haut dans un temple de Nara, sous le règne de son propre père, l'empereur Shōmu : le procédé du multiple contre l'unique monumental.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ♦ À quoi la production en série d'objets fait-elle songer aujourd'hui ? Est-elle un défi au temps ?
- ♦ Les réseaux sociaux offrent aujourd'hui la possibilité d'être « connus de tous ». Distinguer les objectifs de l'impératrice de ceux d'un influenceur ou d'une influenceuse.
- ♦ Si l'opération de communication de l'impératrice a été efficace, que sait-on d'elle en réalité ? Son règne a-t-il été meilleur que celui de son père ?
- ♦ Évoquer, avec les élèves, la tradition de reconstruction des temples au Japon et en Asie. [Lire cet article.](#)

4. LES DÉPÔTS DE FONDATION DE GUDÉA, SOUVERAIN DE MÉSOPOTAMIE

Cette figurine représente un dieu agenouillé enfonçant un clou de fondation inscrit. C'est une dédicace du roi Gudéa au dieu Ningirsu (dieu du panthéon sumérien) pour la construction de son temple dans la ville de Girsu (pays de Sumer, aujourd'hui dans le sud de l'Irak). La figurine était enveloppée dans un tissu dont l'empreinte est encore visible par endroits. Cet objet fait partie de ce qu'on dénomme les dépôts de fondation. En effet, à chaque nouvelle construction ou réfection d'un édifice prestigieux, le souverain fait insérer, dans les fosses ou la maçonnerie des fondations, un objet portant son nom, listant les matériaux employés et indiquant le nom de la divinité tutélaire rattachée au site.



5. Tellô, Mésopotamie,
Figurine de fondation,
règne de Gudéa, vers 2120 av. J.-C.,
cuivre fondu, 19,2 × 4,3 × 7 cm,
Lyon, MBA.
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Ce texte est à la fois une protection bénéfique liant le roi à une divinité locale mais aussi une adresse aux générations futures qui devront nécessairement le prendre en compte pour toute nouvelle construction.

Le rôle de l'écriture, ici l'écriture cunéiforme, est fondamental car son utilisation dénote la place primordiale des scribes rattachés au service du roi. Ceux-ci par leur connaissance des écritures sont la pierre angulaire de toute continuité de règne et de transmission de sa mémoire, constants déchiffreurs des textes anciens nécessaires aux réhabilitations ou aux nouvelles édifications.

POUR EN SAVOIR PLUS

L'appellation « Mésopotamie », issue du grec ancien, signifie littéralement « le pays entre les fleuves », le Tigre et l'Euphrate, et désigne une région correspondant aujourd'hui à l'Irak. À la fin du IV^e millénaire av. J.-C. apparaissent dans la région de Sumer les premières traces d'une écriture. L'écriture cunéiforme y est née vers 3400 av. J.-C., et son usage s'est répandu de la Méditerranée à l'Irak au cours des trois millénaires et demi de son existence. Le support en est une tablette d'argile fraîche sur laquelle on trace au stylet des combinaisons de signes qui ont l'aspect d'un clou, d'où son appellation (latin *cunéus*, « clou ou coin »).

L'invention de ces premières écritures coïncide avec l'essor des villes en Mésopotamie. Bien que cette très vaste aire géographique soit alors divisée en plusieurs royaumes, chacune de ses populations a utilisé le cunéiforme pour consigner sa langue.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Débattre avec les élèves de ce que l'écriture a pu apporter en matière de transmission et de lutte contre l'oubli. Pour vous aider, consulter le [dossier pédagogique](#) du MBA consacré à l'écriture.
- ◆ Que peuvent être aujourd'hui l'équivalent des clous de fondation pour les grands bâtiments ?

II. UN PEU D'HISTOIRE

« L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poésie des ruines. ».

Denis Diderot, *Salon de 1767*, extrait d'un commentaire d'un tableau d'Hubert Robert.

Antiquité

Le rapport qu'entretenaient les Anciens avec les ruines, entendues comme traces de civilisations anciennes, est connu par les textes. Poètes, philosophes, historiens, ont dès l'Antiquité eu conscience des ravages du temps et ont développé une sensibilité par rapport au patrimoine en perdition. Ils voient tour à tour dans les ruines des traces des grandes actions des hommes (Hérodote), le socle d'une réflexion sur la fragilité du monde (tradition stoïcienne), des moyens d'éclairer le futur (Lucain) ou encore des lieux habités par les dieux (Virgile).

Moyen Âge

Au Moyen Âge, particulièrement à Rome, le passé romain est écrasant. Les monuments sont soit protégés, soit détruits et réutilisés durant le haut Moyen Âge. Au XII^e siècle, le rapport au passé à Rome comme dans l'Empire a changé : les efforts du siècle de Charlemagne pour concilier ancien et nouveau ont porté leurs fruits. Les ruines sont désormais apprivoisées par le lent travail d'extraction, de réemploi et d'étude des générations successives.



6. Villa Arianna, Castellamare di Stabia, Scena di paesaggio, I^{er} siècle, fresque, 37 × 50 × 5 cm, Naples, Museo Archeologico di Napoli. Image © Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Archeologico Nazionale di Napoli - Foto di Giorgio Albano



7. François de Nomé (Metz, v. 1593 – Naples, après 1623), *Daniel dans la fosse aux lions*, première moitié du XVII^e siècle, h/t, 37,2 × 73,9 cm, Metz, musée de La Cour d'Or, Eurométropole de Metz. Photo © Jean Munin – musée de La Cour d'Or – Eurométropole de Metz

Renaissance

Le tribun romain Cola di Rienzo (1313-1354) est le premier à incarner l'image de l'antiquaire qui passe son temps dans les ruines à déchiffrer des textes anciens. Prônant un retour à la grandeur du passé, il utilise les ruines comme un instrument politique, pour servir une revanche des faibles sur les forts.

Le poète Pétrarque (1304-1374) inaugure un nouveau discours sur les ruines, il est le premier depuis Sénèque et Lucain à leur conférer un pouvoir de réminiscence du passé et de revitalisation du présent. La ruine n'est donc pas uniquement le souvenir de ce qui a été perdu mais aussi le moyen de restaurer un âge d'or.

À la suite de Pétrarque, lettrés, architectes et artistes aspirent à sauvegarder, voire à recréer un modèle qui peut être le ferment d'une émulation vertueuse pour les temps présents et futurs. À travers cet élan, un appel au «réveil» de Rome, de l'Italie, puis plus largement de l'Europe, se fait entendre.

La chute de Constantinople en 1453 entraîne l'arrivée à Florence de grands érudits qui emportent avec eux de précieux manuscrits. Depuis Florence, la redécouverte du monde grec ancien et de Byzance allait irradier toute l'Europe.

Les ruines envahissent littérature (ex. : *Sur les Antiquités de Rome* de Joachim du Bellay, publié en 1558) et arts figurés. En peinture, elles apparaissent avant tout dans les scènes de la nativité et l'adoration du Christ, figurées non plus dans une étable, mais dans les ruines d'un temple ancien (voir salle 4). Elles prolifèrent et se font

plus réalistes et plus précises en même temps que se développe et s'affine la méthode des antiquaires (naissance de la topographie antique et premières vues cavalières de Rome). À l'époque maniériste en particulier, certains peintres se spécialisent dans des représentations de ruines avec «bric à brac» qui incarnent l'inquiétude de l'époque (sac de Rome, guerres de religion).

Époque baroque

À l'époque baroque, la ruine devient un motif essentiel dans le genre du paysage. Au-delà du paysage, la calamité, naturelle ou non (éruption du Vésuve en 1631, tremblements de terre en Italie, incendie de Londres en 1666), devient une catégorie prisée de la peinture au XVII^e siècle, notamment à Naples, avec les œuvres de Monsu Desiderio (pseudonyme pour les peintres lorrains François de Nomé et Didier Barra – voir salle 3) qui ont laissé des images de destruction (Troie ou Sodome par ex.).

L'apogée de la peinture des ruines

Au XVIII^e siècle, la peinture des ruines se dégage de celle du paysage pour devenir un genre à part entière. Deux événements sont le ferment du succès du genre de la ruine : le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 et la redécouverte de Pompéi et Herculanium (1748 et 1709).

Cet apogée de la peinture des ruines s'exprime dans les œuvres très contrastées de Giovanni Paolo Panini (1691-1765), de Piranèse et d'Hubert Robert.

L'art de Piranèse, antiquaire et graveur, est au service de la mise en valeur de la Rome antique. Jusqu'à Panini

inclus, la peinture de ruines relevait du sublime. Robert engage un dialogue entre les vestiges et les spectateurs, il observe les mécanismes de construction et de destruction des édifices pour imaginer les ruines du futur. Il fallait quelqu'un pour penser dans leur diversité ces approches contrastées : Diderot a été l'homme de la situation. Il a exploré avec l'œil du philosophe le travail du peintre pour en dégager les leçons poétiques, esthétiques et philosophiques. Il a résumé en un corps de doctrine toutes les significations des ruines pour en faire un modèle universel applicable en tout lieu et tout temps. D'autres, comme Volney ou Chateaubriand en France, apporteront leur contribution essentielle à cette doctrine.

Le livre de Volney (*Les Ruines*, 1789) joue un rôle capital pour démontrer et propager l'idée centrale d'une universalité des ruines. Son livre entend justifier la critique sociale de l'Ancien Régime. Pour Volney, les révolutions passées sont l'annonce de celles du futur, et sa position d'acteur de la Révolution française lui donne une sorte de priorité pour affirmer que le grand mouvement de libération des peuples qu'elle annonce se bâtit sur les ruines de l'Ancien Régime, lui-même érigé sur les vestiges de l'Empire romain d'Occident. Il retourne ainsi le goût et la mélancolie des ruines contre la société qui les a vues naître.



8. Hubert Robert (Paris, 1733 – Paris, 1808), *Les bergers d'Arcadie*, 1789, h/t, 208 × 108 cm, Valence, musée de Valence
Image © musée de Valence, photo Philippe Petiot



9. Victor Hugo (Besançon, 1802 – Paris, 1885), *Burg en ruines*, 1857, plume, pinceau, barbes de plume encre brune et lavis, réserves sur papier beige, 20,8 × 28,8 cm, Paris, La Maison Victor Hugo.
Image CCØ Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris-Guernesey

Sauf Cola di Rienzo, personne n'avait pensé, avant Diderot et Volney, à voir en elles un outil pour les révolutions, un moyen de convaincre l'opinion et les peuples de la nécessité d'une remise en cause globale de l'ordre social. À la raison du XVIII^e siècle succède l'esprit romantique, qui privilégie les sentiments, l'imagination. Dans ce contexte, l'Europe redécouvre et valorise le Moyen Âge, dont les ruines suggestives inspirent de nombreuses œuvres (*Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, publié en 1764 est le premier roman gothique). C'est Chateaubriand, qui, dans le *Génie du christianisme*, promeut une véritable esthétique des ruines, en valorisant tout particulièrement les ruines chrétiennes. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la ruine devient une allégorie de l'existence et de la puissance de la nature, donnant naissance au sentiment du sublime. Si le goût pour la ruine évolue au XIX^e siècle, celle-ci reste à son apogée dans les arts figuratifs et en littérature.

I. ANTIQUITÉ

Le thème des *ruinae*, symbole de l'œuvre de l'homme détruite par le temps et par la nature et ses bouleversements, est récurrent dans la poésie latine entre la fin de la République et le début de l'Empire. Cette période de transition connaît en effet les violences et les dévastations des guerres civiles, qui prirent fin à l'avènement d'Auguste et de l'Empire (27 av. J.-C.).

Dans ce contexte, il est naturel que la ruine, motif poétique, ait été adoptée par les arts figuratifs. Les peintures de ruines représentent souvent des colonnes ou des édifices effondrés et recouverts de ronces, opposant le fruit du génie des hommes à la voracité du temps et aux éléments naturels.

Les deux œuvres présentées ici (ill. 6 et 10) sont des morceaux de fresque détachés lors de fouilles effectuées au XVIII^e siècle dans des luxueuses villas d'Herculanum et de Stabies.

La première fresque, découverte à Herculanum en 1746, représente un satyre nu qui, après avoir posé à terre son *pedum* (bâton en forme de crosse, attribut des divinités champêtres) et sa *syrix* (nom de la flûte de Pan en Grèce ancienne) à sept tuyaux, s'est agenouillé derrière une ménade pour la tirer de son sommeil. La femme, au corps nu et blanc étendu sur un pan d'étoffe rouge, gît endormie dans un bois, son thyrses, sa cymbale et son tambourin abandonnés à ses côtés sur le sol caillouteux. Quoique surprise, elle accepte les audacieuses avances du satyre, l'attirant à elle pour l'embrasser. Aux personnages mythologiques, s'ajoute la présence d'une ruine, colonne brisée associée à un arbre sec, qui pourrait suggérer la Grèce, déjà visitée dans l'Antiquité et connue pour ses ruines célèbres.

La seconde fresque fut détachée en 1759 dans un couloir de la villa d'Ariane à Stabies, avec d'autres fresques de paysages, toutes peintes à l'aide de touches impressionnistes et succinctes, dans des tons exclusivement jaunes et verts sur un fond uniformément rouge foncé.



10. Herculanum, Scena erotica*, I^{er} siècle, fresque, 54 x 51 x 6 cm, Naples, Museo Archeologico di Napoli.
Image © Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Archeologico Nazionale di Napoli - Foto di Giorgio Albano

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau) :

- ◆ Rappeler aux élèves que ces deux œuvres, exposées comme des « tableaux » sont décontextualisées et qu'elles faisaient partie d'un ensemble décoratif dans un contexte privé.
- ◆ Inviter les élèves à réfléchir sur les ruines que pouvaient connaître les romains du premier siècle (ruines de la civilisation romaine déjà ancienne, de la Grèce, de l'Égypte).
- ◆ Les ruines peintes de la villa d'Ariane à Stabies (près de Pompéi) sont-elles réalistes ou imaginaires ? Argumenter (fantaisie, fond abstrait).
- ◆ Comprendre pourquoi des romains ont souhaité avoir des décors de ruines dans leur habitat. Allusions au temps et à la beauté qui passent (vanité), à la culture, aux grandes civilisations ; ruines apprivoisées (voir Hubert Robert plus tard), hantées par des personnages mythologiques.

* Nous attirons votre attention sur le caractère érotique de cette œuvre, exposée au musée archéologique de Naples dans le « Cabinet secret ».

2. HUBERT ROBERT

Hubert Robert, l'un des paysagistes les plus appréciés du règne de Louis XVI, spécialisé dans les vues réelles ou imaginaires de ruines, a séjourné dix ans en Italie dès 1754. À Rome, alors en pleine vogue «antiquaire», il étudie, dessine et peint sans relâche les monuments effondrés, travaux qu'il utilisera comme répertoire de motifs durant toute sa carrière. Piranèse et Panini sont alors des personnalités majeures de la vie artistique romaine et leur ascendant joue sans aucun doute alors que Robert se spécialise dans les représentations des vestiges de l'Antiquité. Après son retour à Paris, il s'attire les faveurs de la critique dès sa première participation au Salon en 1767. S'ouvre alors une carrière particulièrement brillante.

Nommé garde des tableaux du roi en 1784, il fut chargé d'étudier l'aménagement de la future Grande Galerie du musée du Louvre (alors palais royal puis Muséum central des arts en 1793) entre 1784 et 1792, puis entre 1795 et 1802. C'est dans le cadre de cette mission qu'il réalisa deux œuvres emblématiques très différentes, représentant la même galerie, exposées côte à côte en 1796, aujourd'hui conservées au Louvre. L'une, manifeste pour la conservation du patrimoine, projette les futurs visiteurs dans la grande galerie sous un éclairage zénithal (cette idée de Robert fut retenue par Vivant Denon au Louvre et dans de nombreux musées par la suite) et l'autre, écho des destructions de la Révolution, imagine le futur de la galerie en ruines, évoquant ainsi les ravages des temps futurs.

Comme la *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, l'œuvre présentée ici conjugue le passé (la ruine évoque la grandeur et la nostalgie d'une Rome disparue) et un futur, qui semble inéluctable (le Louvre à l'état de ruine) au regard des ruines antiques. Si l'œuvre est aussi une réflexion sur les destructions du temps, la statue de l'*Apollon du Belvédère* intacte incarne la pérennité de l'art. La présence plus prosaïque d'une jeune femme (lavandière ?) évoque une permanence face à la destruction : comme dans la plupart des paysages de ruines et palais majestueux déchus de Robert, la vie est un élément central de la poésie des ruines.



11. Hubert Robert (Paris, 1733 – Paris, 1808), *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruine**, 1796, h/t, 33 × 40 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures.
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Benoît Touchard

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Les ruines d'Hubert Robert n'expriment en aucun cas la mélancolie. Malgré une vie personnelle émaillée d'événements tragiques (la mort de ses enfants et son emprisonnement sous la Terreur et la menace de la guillotine), il ne succombe pas à la résignation. Dans la salle 4, inviter les élèves à observer les tableaux de Robert et à lister les éléments qui en font des œuvres «joyeuses» et sereines : la lumière douce, la végétation, les habitants (gens du peuple) animant la scène (pêcheurs, lavandières, etc.).
- ◆ Dans la salle 4, inviter les élèves à observer et comparer les ruines de Piranèse de celles de Robert afin de déterminer les intentions de ces deux artistes et leur positionnement face aux ruines.
- ◆ Resituer *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruine* dans un contexte historique et déterminer les événements et œuvres qui ont pu influencer ce type de ruines «futuristes».

* Cette œuvre, placée à l'entrée de l'exposition, sera peu visible pour un groupe. Dans la salle 4, où une classe peut s'installer, de nombreuses œuvres d'Hubert Robert sont présentées.

3. PIRANÈSE

Formé initialement à l'architecture auprès de son oncle vénitien, c'est davantage pour son activité de graveur que Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) fut célèbre de son vivant. À Rome en 1740, il copie l'antique sans relâche et, avant même de se former à la technique de l'eau forte, il collabore un temps avec un décorateur de théâtre, expérience déterminante qui nourrira sa capacité à la mise en scène. Il publie son premier recueil de gravures d'architectures à l'âge de 23 ans, rapidement suivi par les *Vedute di Roma* ainsi que les *Carceri d'invenzione*, séries toutes deux initiées entre 1745 et 1750. Marqué par les découvertes archéologiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment à Herculanum et Pompéi, il réalise des planches de monuments antiques où se mêlent réalisme, réinvention et imaginaire. L'estampe *Vestiges des murs de l'ancienne ville de Paestum* exalte la grandeur de l'Antiquité gréco-romaine à travers des effets de perspective exagérés et s'inspire de la touche picturale vénitienne, tout en contraste, en appuyant les ombres et la lumière. Alors qu'au premier plan, on voit la nature reprenant ses droits et quelques vaches et deux bergers, incarnations de la permanence face à la destruction, on distingue au second plan les majestueux temples de Junon et de Neptune, témoignages du génie architectural gréco-romain.

Grâce à une compréhension de l'architecture, une observation fine des ruines, et une approche scientifique s'inscrivant dans le contexte des Lumières, il fut le premier à restituer des ruines avec une grande rigueur, sans écarter cependant la poésie et la mise en scène.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ En quoi les œuvres de Piranèse sont-elles accessibles au plus grand nombre ? Diffusion large par la gravure, mises en scène et cadrages spectaculaires, insertions de textes et autres mentions explicatives sur les planches de gravure.
- ◆ Expliquer en quoi Piranèse est dans une démarche fondatrice de l'archéologie moderne.
- ◆ L'apport de Piranèse à la représentation des ruines a été sa fine compréhension de l'architecture et sa capacité à mettre en scène les monuments antiques. Faire faire une recherche aux élèves sur la formation (les formations) de Piranèse, lui ayant permis d'atteindre ce niveau.



12. Giovanni Battista Piranesi (Modigliano Veneto, 1720 – Rome, 1778), Vestiges des murs de l'ancienne ville de Paestum, 1778, eau-forte sur papier vergé fixé sur carton, 47,7 × 68,2 cm, Saint-Étienne, MAMC+ Saint-Étienne. [Domaine public].
Photo © Yves Bresson / musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole

4. FLEURY RICHARD

« Je vous aime, ô débris ! et surtout
quand l'automne
Prolonge en vos échos sa plainte monotone.
Sous vos abris croulants je voudrais habiter,
Vieilles tours, que le temps l'une
vers l'autre incline,
Et qui semblez de loin sur la haute colline,
Deux noirs géants prêts à lutter. »

Victor Hugo, *Aux ruines de Montfort l'Amaury*,
Odes et Ballades, 1825. Extrait

Pendant la Révolution française, la destruction de nombreux édifices sensibilise les français au patrimoine disparu soudainement. Dans ce contexte, le peintre troubadour lyonnais Fleury Richard, s'éloigne radicalement des grands formats néoclassiques, style alors dominant, en produisant des petits formats aux sujets anecdotiques inspirés du Moyen Âge et de la Renaissance. Il transpose ces petites histoires dans des lieux de caractère qu'il a recherchés, dessinés et peints. Ces chapelles et cloîtres, chefs d'œuvre de l'art chrétien roman, gothique et renaissant jusque-là négligés, deviennent le théâtre de scènes romancées. Cette sensibilité au passé national, née de la Révolution, est sans doute plus aigüe à Lyon, siège de conflits violents et de nombreuses destructions en 1793. Fleury Richard peint en 1824 la *Scène dans une chapelle ruinée*. L'œuvre inachevée met en valeur l'architecture médiévale (chapelle de l'Observance à Lyon, aujourd'hui disparue), avec ses voûtes d'ogives et sa large baie de style gothique. Ce bâtiment en ruine, où la terre et la végétation se sont accumulées, est le théâtre d'un drame. Fleury Richard y a en effet ajouté des personnages en costume renaissance : une femme gît au sol, poignardée,



13. Fleury Richard (Lyon, 1777 – Ecully, 1852), Scène dans une chapelle ruinée, 1824, h/t, 48,6 × 37,9 cm, Lyon, MBA. Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

et l'homme à la silhouette effacée (grattée), est agenouillé près de son corps. L'aspect inachevé donne une ampleur fantastique à l'œuvre.

Outre la mélancolie, nommée « le mal du siècle », le goût pour les ruines est associé aux romans noirs ou gothiques, qui affectionnent les univers étranges, fantastiques ou encore cauchemardesques (Walter Scott, les sœurs Brontë, Victor Hugo, etc.).

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ♦ Observer la précision du rendu de l'architecture (volonté de véracité de la part de l'artiste) et comparer avec les œuvres plus fantaisistes d'Hubert Robert.
- ♦ À quelle histoire célèbre le drame qui se joue ici pourrait-il se référer ? (*Roméo et Juliette*, de Ducis, non de Shakespeare).
- ♦ Quels rôles jouent les ruines dans cette histoire ? (aspect théâtral et lien avec les sentiments des personnages : désespoir, mort, abandon, mais aussi mise en scène héroïque)
- ♦ Faire faire une recherche aux élèves sur les institutions et actions mises en place dès la fin du XVIII^e siècle, en pleine période révolutionnaire, en faveur du patrimoine. (En 1795, le musée des Monuments français est aménagé par Alexandre Lenoir – il est fréquenté par Fleury Richard qui réalise le tout premier tableau troubadour. L'inspection générale des Monuments historiques est créée en 1830 par Guizot. Prosper Mérimée en devient Premier inspecteur en 1834.)
- ♦ Rechercher quelques musiciens romantiques associés à l'univers des ruines (Wagner, Berlioz, etc.).

5. ANNE ET PATRICK POIRIER

« Cette fragilité de l'âme du monde, nous avons envie que les gens y réfléchissent. Elle est vraiment fragile, elle est en train de ficher le camp pour toutes sortes de raisons, en particulier à cause du matérialisme outrancier de notre civilisation contemporaine. Et cela est très grave parce que, quand elle aura disparu, quand la beauté du monde aura disparu, son âme disparaîtra et le monde avec ». « Depuis Rome et la Domus Aurea, nous n'avons jamais vraiment arrêté de faire des grandes maquettes de paysages urbains marqués par la violence, la destruction. Aujourd'hui, nous faisons des paysages urbains marqués par la guerre et la pollution. Nos oeuvres sont plus immédiatement liées à notre époque. Nous en avons eu assez de faire des ruines, avec lesquelles la métaphore n'était pas tellement comprise. Les gens ne voyaient que l'Antiquité, que le côté archéologie, mémoire, pas la guerre. »

Anne et Patrick Poirier

Le couple d'artistes Anne et Patrick Poirier travaille ensemble depuis le début de leur carrière. Nés tous deux pendant la guerre, ils dénoncent la fragilité des civilisations et des cultures, et leur esthétique est souvent celle du fragment, de la ruine, de la catastrophe, dans des reconstitutions imaginaires.

Formés aux arts décoratifs, ils passent 4 ans à Rome comme pensionnaires de la villa Médicis, de 1967 à 1971. Refusant les étiquettes traditionnelles, ils se disent archéologues et architectes, et non peintres et sculpteurs et, dès les débuts de leur carrière, ils utilisent une grande variété de médiums (photographie, sculpture, mais aussi empreintes, maquettes, etc.) et s'inspirent des sciences humaines, de l'ethnologie à l'anthropologie.

Après Rome, ils ne cessent de voyager : Angkor Vat (Cambodge), La Havane, Berlin, etc. Sur les sites qu'ils découvrent, ils récoltent de nombreux matériaux qu'ils utilisent ensuite pour recréer des sites fictifs, avec comme thème central, la mémoire et son corollaire l'oubli, et ce que l'homme met en place pour lutter contre ses propres destructions et l'œuvre du temps.



14. Anne (Marseille, 1941) et Patrick Poirier (Nantes, 1942), *Facilis Descensus Averno*, 1986, bois, charbon, fusain et or, 154 × 58 × 58 cm, Paris, Galerie Mitterrand.
© ADAGP, Paris, 2023. Courtoisie image des artistes et de la Galerie Mitterrand - Photo JC Lett

C'est leur travail, dans la pénombre de la Domus Aurea à Rome, au début des années 1970, qui donna naissance à des constructions imaginaires noires, au charbon de bois. Ici, à l'opposé d'un modèle blanc classique qui proposerait un projet architectural aux multiples vertus, cette maquette noire symbolise les ravages du feu, mais aussi de l'oubli. Réalisée à partir de bois calciné, de fusain (en lien avec la nature) et de feuille d'or, elle simule un relevé topographique fragmentaire d'une cité incendiée imaginaire.

La référence à l'Antiquité, présentée comme un trésor exhumé, montre la qualité et la richesse de ces architectures antiques, patrimoine de l'humanité, qui ont constamment influencé l'art européen par leur équilibre, leur harmonie et leurs prouesses techniques.

Les inscriptions latines –langue morte– en lettre d'or expriment la fragilité d'une civilisation dont la langue disparaît. Elles sont extraites de l'Énéide de Virgile et signifient : « Voilà le travail, voilà la difficulté » et « il est facile de descendre aux enfers ».

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ L'œuvre des Poirier a toujours épousé les paysages et le contexte naturel, et ils sont connus pour leurs installations souvent monumentales dans des lieux publics, comme par exemple l'immense colonne brisée de l'aire d'autoroute proche de Clermont-Ferrand. Inviter les élèves à rechercher des œuvres des Poirier dans l'espace public européen et engager une réflexion sur le statut de ces artistes.
- ◆ Comme de nombreux artistes du XX^e siècle, les Poirier ont exploré différentes formes d'art en ayant recours à diverses disciplines :
 - à quelles disciplines (artistiques et scientifiques) la maquette peut-elle faire référence ?
- ◆ Cette maquette représente un site imaginaire. À quel site « réel » peut-elle faire songer ? (Herculanum et Pompéi, après l'éruption du Vésuve, en 79 après J.C, Rome, après l'incendie de 65 après J.C. ?, etc.)
- ◆ Faire une recherche sur d'autres couples ou associations d'artistes célèbres (les Delaunay, Gilbert & Georges, Christo et Jeanne-Claude, les frères Coen, etc.).

III. AUJOURD'HUI ET DEMAIN

La brutalisation des sociétés a profondément marqué le xx^e et le xxi^e siècle. Après les destructions massives, les exterminations et les guerres, la notion même de ruine a été profondément modifiée. Il ne s'agit pas dans ce contexte de penser les ruines des monuments, mais bien celles de l'humanité. Si la violence de la guerre est représentée de manière crue depuis Francisco Goya (voir [des estampes](#) salle 6), les deux conflits mondiaux ont radicalement bouleversé et élargi le champ de représentation des ruines, qu'il s'agisse des champs de bataille du nord de la France, des usines de la « mort industrielle » que furent les camps d'extermination nazis, ou des cités assassinées comme Cologne ou Nagasaki (voir salle 8). Dès lors, toutes sortes d'effondrements peuvent naître, qui ne concernent plus tant des monuments mythiques mais les rêves modernistes du xx^e siècle, lesquels se sont abîmés, produisant en retour des ruines inattendues, comme les bunkers du mur de l'Atlantique (voir les [photographies de Paul Virilio](#) salle 10). Ce sont de multiples vestiges de projets architecturaux militaires, industriels, qui viennent témoigner d'un effondrement, qui est celui du rêve moderniste. Une autre famille de ruines contemporaines est associée à la démesure, au gigantisme, à l'[hubris](#) parfois (voir salle 10).

À l'inverse de ces ruines, qui sont des ruines parce que les édifices qui les précédaient ont perdu leur fonction, des ruines en viennent à devenir des demeures, hors de leur fonction d'origine. Voir par exemple les tableaux d'Hubert Robert (salle 4); voir aussi le travail plein de dérision de [Taysir Batniji](#) à Gaza, salle 11 et dans la même salle, le court-métrage de Pascal Convert *Les enfants de Bâmiyân*, qui capte des enfants jouant sur le site des Bouddhas détruits par les talibans en Afghanistan, en mars 2001.

L'exposition aborde des conflits contemporains. Randa Maddah en Syrie (salle 11) et Michael Rakowitz en Irak (salle 2) ont vécu ces conflits et partagent une détermination à garder vivants les souvenirs de la vie sociale, la langue et la culture. Voir également le travail de [Mathieu Pernot](#) salle 8 et celui de Mischa Zavalnyi témoignant de la guerre en Ukraine au 3^e étage de l'exposition.



15. Dessin de **Gustave Doré (Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)** – gravure sur bois d'**Adolphe Pannemaker (Bruxelles, 1822 – Paris, 1900)**, *Des voyageurs iront s'asseoir sur les ruines, aux bords de la Tamise [The New Zealander]*, gravure sur bois, 23,4 × 18 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Image © Bibliothèque nationale de France

La question de la crise environnementale est également présente : voir les œuvres de [Pascal Convert](#) (salle 8) et d'Eric Poitevin sur la forêt de Verdun ainsi que la photographie de Joel Sternfeld (voir III.1. et III.2.).

Enfin, les œuvres d'Hubert Robert (salle 1 et 4) et celle de [Gustave Doré](#) (ill. 15 – 3^e étage) nous rappellent que la fin de notre monde, thème très présent depuis des décennies au cinéma et dans les séries (*La planète des singes*, *The walking dead*, etc.) a depuis longtemps inspiré les artistes. Pour finir, si de nombreuses œuvres de l'exposition témoignent du tragique de l'histoire, celle d'Eva Jospin (salle 223) apporte du rêve et de la poésie.

I. JOEL STERNFELD

Dès 1978, Joel Sternfeld parcourt les États-Unis pendant huit ans, sous les présidents Carter et Reagan, cherchant à réaliser une chronique du pays. Une sélection d'environ cinquante clichés pris au cours de ce voyage fut éditée pour la première fois en 1987 sous le titre American Prospects ("Perspectives américaines"); maintes fois réédité, le recueil est devenu un monument de la photographie américaine. Le titre évoque avec ironie la limitation de perspectives (humaines, sociales, environnementales) autrefois sans limite. Travaillant l'esthétique et l'expressivité des couleurs, l'œuvre de Sternfeld s'attache à présenter l'équilibre précaire entre nature et culture, entre l'homme et son environnement. Si certains clichés montrent une Amérique conquérante, d'autres, comme celui présenté ici, en dévoilent les failles. C'est presque en visionnaire que Sternfeld s'intéressa à la crise environnementale. Dans *After a Flash Flood*, l'artiste a saisi avec recul un glissement de terrain, en Californie, ayant emporté arbres et voiture et ayant épargné une villa, désormais au bord d'un gouffre.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Quels éléments (visuels et plastiques) de cette œuvre évoquent étonnamment la stabilité, la sécurité ?
- ◆ De quoi cette œuvre pourrait être le symbole ? (crise environnementale, monde ou société au bord de l'abîme, vanité, etc.)
- ◆ Afin d'apprécier la richesse de l'œuvre et la subtilité du discours de l'artiste, inviter les élèves à imaginer un autre point de vue (le gouffre vu de la villa par ex.) sur le même drame et comparer.
- ◆ Mettre en avant le côté visionnaire de l'artiste en proposant aux élèves de faire une recherche rapide sur l'histoire de la révélation des changements climatiques aux EU (si les premiers articles parurent dans les années 60, ce n'est qu'en 1988 que le premier discours important fut prononcé au congrès par le scientifique James Hansen).



16. Joel Sternfeld (New York, 1944), *After a flash flood*, Rancho Mirage, California July 1979, 1979, épreuve chromogène, 63 × 69,6 cm, Paris, musée national d'Art moderne / Centre Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost

2. ÉRIC POITEVIN

Né en 1961, Éric Poitevin vit dans la Meuse, près de Verdun. Il est une des figures les plus importantes de la photographie contemporaine française.

Il utilise le plus souvent la technique de la prise de vue à la **chambre**, mise au point au XIX^e siècle, qui nécessite un matériel conséquent et un long temps de pause. La composition de ses photographies est minutieuse et précise. Chaque étape compte : le choix du sujet, du cadrage, le type de papier comme le mode de tirage. De cette rigueur naissent des images qui se veulent l'affirmation d'un moment suspendu dans le temps. Pour lui, la photographie est un médium privilégié pour observer le monde, un champ d'investigation du réel susceptible de rendre visible la vérité des choses. Son travail ne nourrit pas de vocation documentaire. Les imprécisions des titres ou leur absence en témoignent. Son travail réinterprète les grands genres de la peinture classique (nu, portrait, nature morte, paysage, vanité) et développe une réflexion photographique autour de la nature et du corps.

À partir de 1986, il réalise différentes séries, principalement dans son département, dans lesquelles il explore les mares, les sous-bois broussailleux ou marécageux, marqués par les stigmates de la Grande Guerre, comme sur cette photographie prise dans la forêt sauvage de Verdun. Celle-ci fait partie de « la **zone rouge** » délimitée par l'État à la fin du conflit. Elle est aujourd'hui le résultat d'un reboisement sur les anciens champs de bataille.

Sous-bois I peut évoquer un drame historique et écologique : dès 1919, afin de préserver la mémoire des lieux et empêcher l'accès aux zones de combat, 36 millions d'arbres furent plantés en 9 ans. Dans certaines zones, ces arbres ont poussé sur une terre souillée de métaux lourds et poisons divers (arsenic), résidus des obus lancés par millions pendant les combats. Éric Poitevin donne à voir une nature pétrifiée, chargée de la fureur de l'Histoire.



17. **Éric Poitevin (Longuyon, 1961), *Sous-bois I*, 1995**, photographie, 175 x 225 cm, Bayonne, Collection particulière. © ADAGP, Paris, 2023

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

Après avoir consacré en 1984 une série photographique aux anciens combattants de la Première Guerre mondiale, Éric Poitevin réalise l'année suivante des prises de vues de la nature qui l'entoure (bois, champs, mares) où la faune, la flore et l'homme ont payé un lourd tribut durant les combats menés lors de la Première Guerre mondiale.

- ◆ Durant la guerre de 14-18, les forêts sont mises à contribution. Pourquoi la guerre déclenche-t-elle une consommation de bois importante ?
- ◆ La forêt est un espace stratégique (lieu de bataille et de refuge) dans lequel ont lieu de violents combats. Comment vit-on la guerre dans ce lieu et comment celle-ci impacte l'espace forestier ?
- ◆ Après l'armistice, les espaces forestiers deviennent des lieux de patrimoine, de recueillement et de mémoire. Comment préserver ces sites tout en ayant une veille sur la bonne gestion de cette zone naturelle ?
- ◆ Pour aller plus loin par rapport à la Grande Guerre, voir la *Souche de Verdun vitrifiée* de Pascal Convert dans la salle 8, et lire ce texte.

3. RANDA MADDDAH

Randa Maddah est née en 1983 à Majdal Shams, sur le plateau du Golan syrien qui avait été occupé par Israël en 1967. Elle est diplômée de l'Université de Damas et de l'ENSBA de Paris.

Light Horizon est sa première vidéo, filmée en 2012 sur les ruines d'une maison familiale dans le village d'Ain Fit, sur le plateau du Golan où elle est née. Elle a longuement interrogé son grand père sur sa vie dans ce village, et venait jouer parmi ces maisons en ruines quand elle était enfant. L'artiste restitue en plan fixe de 7 minutes son retour dans sa maison. De son ancien foyer, seuls demeurent des murs criblés de balles avec quelques inscriptions en arabe (un nom de famille à gauche, et le mot « héro » au-dessus de la fenêtre). La caméra se situe à l'arrière de la maison, derrière un mur délabré ouvert d'une fenêtre, où ont été accrochés de légers rideaux d'un blanc immaculé, agités par le vent. Le spectateur voit partiellement ce qu'il se passe dans la première salle et peut découvrir au-delà le paysage, avec pour horizon la frontière syrienne.

L'artiste apparaît de dos en train de balayer parmi les décombres, nettoyant et prenant soin de l'espace, puis installe un tapis, une table recouverte d'une nappe blanche et place au milieu un plateau à fruits, contenant un curieux objet blanc ressemblant à un missile ; elle rajoute un tableau et une chaise. Elle s'assied enfin, et contemple l'horizon.

Dans ces gestes du quotidien et de l'intime, a priori dérisoires voire absurdes dans ce champ de ruines, l'artiste interroge la capacité à faire revivre la mémoire d'avant la destruction et à se réappropriier l'espace. Il en naît une force capable de repousser la violence et de reconstruire une intimité. La ruine est transformée en un lieu où l'on se sent bien, où l'on peut s'asseoir sur la terrasse et contempler l'horizon, le beau paysage du plateau du Golan.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Pourquoi peut-on parler de cérémonial ? De quoi ce cérémonial peut-il être le signe ? Que révèle-t-il des intentions de l'artiste ? (fidélité à la maison de son grand-père, se réapproprier les ruines, les poétiser, détermination à garder vivant les souvenirs de la vie sociale, la langue et la culture).
- ◆ Observer la photographie ou le film et déterminer la symbolique de chaque élément (ruine, rideau blanc, personnage de dos, objet sur la table blanche en forme de missile, paysage, etc.).
- ◆ Faire un lien entre cette œuvre et la citation d'Alberti dans *De Pictura* en 1455, au sujet de la peinture « fenêtre ouverte par laquelle on peut regarder l'histoire ». Qu'apporte « la fenêtre » à cette œuvre ?



18. Randa Maddah (Majdal Shams, 1983), *Light Horizon*, 2012, vidéo, Paris, Collection de l'artiste. © Randa Maddah.

4. MICHAEL RAKOWITZ

Au moment de l'invasion de l'Irak par les armées américaines au printemps 2003, alors que la ville est bombardée, le conservateur du musée de Bagdad demande aux armées américaines de protéger le musée des pillards, mais les GI n'interviennent que 4 jours plus tard. Dans ce laps de temps, 15 000 objets sont dérobés par des pillards très organisés qui agissent pour le compte de trafiquants d'art.

En 2006, Michael Rakowitz, artiste américain, qui revendique son origine juive irakienne, se donne pour mission de redonner vie à ces objets, en les reconstituant à partir d'emballages de produits alimentaires du Moyen-Orient et de journaux locaux arabes vendus aux États-Unis. Il utilise la base de données de l'Oriental Institute de l'Université de Chicago, ainsi que des informations trouvées sur le site internet d'Interpol.

Dans le cadre de ce vaste projet artistique intitulé *The invisible enemy should not exist*, il a reproduit plus de 700 objets, du plus petit au plus monumental. Ces répliques sont utilisées pour témoigner de l'absence de ces objets, et les faire connaître en vue de les récupérer. L'artiste est, à ce jour, encore engagé dans ce travail de dénonciation et de récupération, car si certains objets ont été rendus, plus de 7000 restent portés disparus.

Rakowitz propose aussi une critique de l'institution muséale. Il souligne la violence symbolique opérée par le musée lorsque celui-ci décontextualise les œuvres en les privant de leurs fonctions religieuses et culturelles, au profit de la valorisation de leurs qualités esthétiques et de leur capacité à susciter un sentiment d'exotisme en tant que témoins de cultures étrangères. Pour ce faire, l'artiste présente des catégories d'objets sur des tables de bois brut (pas présentées dans l'exposition) qu'il a conçues de manière à évoquer leur contexte d'origine. Il restitue ainsi symboliquement aux objets leur statut de bijoux du patrimoine culturel irakien tout en dénonçant la perte de valeur symbolique qu'ils ont subie. Chaque objet est accompagné d'un cartel sur lequel on peut lire une notice historique, comme celle d'un musée, et une citation, le plus souvent d'un historien ou d'un archéologue.



19. Michael Rakowitz (Long Island, NY, 1973), *The invisible enemy should not exist* (group of 10), 2020, détail, matériaux recyclés, Berlin, Galerie Barbara Wien. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Barbara Wien, Berlin.

Courtoisie image de l'artiste et de la Galerie Barbara Wien, Berlin Photo © Petra Graf

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Évoquer avec les élèves les ravages de la guerre concernant le patrimoine et rappeler que l'art a toujours été un enjeu d'appropriation (défilés à Rome des objets saisis lors de conflits, prises de guerres de la Révolution et de l'époque napoléonienne, saisie des nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, etc.)
- ◆ Faire lire aux élèves ces articles de presse du Monde et de Libération, en lien avec le pillage du musée de Bagdad et le travail de l'artiste.
- ◆ Analyser la démarche et le processus de l'artiste, qui a œuvré en étant absent du territoire irakien (citoyen américain).

5. EVA JOSPIN

« Le carton, c'est la liberté, c'est comme le crayon mais ramené à la sculpture. Désacralisé, pratique, il autorise les erreurs et m'a permis de créer des œuvres à l'échelle monumentale ».

Eva Jospin

Diplômée des Beaux-Arts de Paris en 2002 et pensionnaire de la Villa Médicis en 2017, Eva Jospin a fait du carton sa signature. Elle travaille ce matériau comme une sculpture : elle utilise avec une grande minutie scalpels, limes, scies à chantourner. Elle assemble, creuse, ponce, colle, et incruste parfois des petits éléments de verre, de pierre, de laiton ou de cuivre, etc. ; la couleur est finement présente, seulement dans quelques éléments soulignés. Le carton, produit d'emballage destiné au rebus, rappelle aussi le bois des forêts dont il est issu : la question écologique traverse toute l'œuvre de l'artiste.

En s'inspirant de l'architecture de l'Antiquité, des peintures de la renaissance ou des caprices (vues d'architecture fantaisiste) du XVIII^e siècle, elle crée, sur le modèle des maquettes, de véritables paysages miniatures, mêlant architecture antique, gothique et fantastique à des éléments naturels.

Dans *Nymphées*, œuvre monumentale, on observe un jardin utopique se déployant sur un socle rocheux escarpé, où sont édifiés de petits temples antiques, passages, balcons, escaliers, grottes féériques, ruines, etc. L'artiste laisse l'imagination s'emparer de ces espaces poétiques et mystérieux. Personnages et animaux sont absents, mais leur présence est convoquée par ces espaces, supports de contes et de légendes.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Inviter les élèves à réfléchir sur le cycle de vie du carton. De quoi le carton peut-il être le symbole dans notre société ?
- ◆ Des sculptures en carton ne sont pas destinées à durer autant que des sculptures en marbre. Faire une recherche sur les intentions de l'artiste.
- ◆ Proposer une recherche aux élèves sur l'imaginaire des îles ou villes volantes et ses représentations (*Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, *Avatar* de James Cameron, *Le Château dans le ciel* d'Hayao Miyasaki, *Doctor who* - s.7 - ep.7, etc.)
- ◆ Un paysage échappant à la terre peut-il échapper au temps et à la ruine ?



20. Eva Jospin (Paris, 1975),

Nymphées, 2019, carton, papier coloré, laiton, bois, plâtre, 330 × 180 × 160 cm, Renschdael Art Foundation.

© ADAGP, Paris, 2023. Courtoisie image de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieva, Paris - Photo © Benoît Fougeirol

OUTILS PÉDAGOGIQUES

LIENS AVEC LES PROGRAMMES SCOLAIRES

CYCLE 4 / COLLÈGE

SCIENCES ET TECHNOLOGIE

- ♦ Organisation et transformations de la matière (Physique-Chimie).

FRANÇAIS

- ♦ 3^e : Visions poétiques du monde.

ARTS PLASTIQUES

La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

- ♦ La transformation de la matière : les relations entre matières, outils, gestes ; la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique ; le pouvoir de représentation ou de signification de la réalité physique globale de l'œuvre.
- ♦ Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, leur nature et leurs caractéristiques, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques).

L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

- ♦ La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace : le rapport d'échelle, *in situ*, les dispositifs de présentation, la dimension éphémère, l'espace public ; l'exploration des présentations des productions plastiques et des œuvres ; l'architecture.
- ♦ L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit ; l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens ; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée.

LYCÉE

FRANÇAIS – SECONDE

- ♦ La poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle : la question du temps (*Tempus Fugit – Memento Mori...*).
- ♦ Le récit du XVIII^e à nos jours : le Romantisme.

HISTOIRE DES ARTS – SECONDE

- ♦ L'Égypte de la XVIII^e dynastie, du XVI^e au XIII^e siècle av. JC.
- ♦ Venise ou Rome, du XVI^e au XVIII^e siècle.

HISTOIRE DES ARTS – TERMINALE (ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ)

- ♦ Arts, ville, politique et société : le voyage des artistes en Italie, XVII^e- XIX^e siècles.

HISTOIRE DES ARTS – TERMINALE (ENSEIGNEMENT OPTIONNEL)

- ♦ Question transversale : musée, musées.

ARTS PLASTIQUES – PREMIÈRE, TERMINALE (ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ)

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre :

- ♦ Propriétés de la matière et des matériaux, leur transformation : états, caractéristiques, potentiels plastiques. (1^e)
- ♦ Reconnaissance artistique et culturelle de la matérialité et de l'immatérialité de l'œuvre : perception et réception, interprétation, dématérialisation de l'œuvre. (1^e)

La présentation et la réception de l'œuvre :

- ♦ Conditions et modalités de la présentation du travail artistique : éléments constitutifs, facteurs ou apports externes (1^e – Term.)

PHILOSOPHIE – TERMINALE

- ♦ Perspectives : L'existence humaine et la culture – La connaissance
- ♦ Notions : L'art, la religion, le temps.

HGGSP – TERMINALE

- ♦ Thème 4 : Identifier, protéger et valoriser le patrimoine : enjeux géopolitiques.

LANGUE VIVANTE – PREMIÈRE, TERMINALE

- ♦ LVA/LVB : Thématique « Territoire et mémoire ».
- ♦ LLCE – Thématique « Voyages, territoires, frontières » – Axe 2 : Ancrage et héritage.

QUESTIONNEMENT TRANSVERSAL

- ♦ Les ruines, et l'imaginaire autour des ruines, s'enrichissant avec le temps, faire l'inventaire avec les élèves de tous les types de ruines qui leur viennent à l'esprit.
- ♦ Sensibiliser les élèves à la façon dont des lieux où se sont joués des drames ont été transformés en lieux de mémoire. (ex. : Ground Zero à New York, Site-Mémorial du Camp des Milles, etc.). Comment sont-ils conçus pour que le public puisse s'y recueillir, s'en imprégner ? Jusqu'à quel point peut-on intervenir sur ces sites ?
- ♦ Avec les œuvres d'Hubert Robert, de Mathieu Pernot, de Joel Sternfeld, etc., réfléchir aux contextes historiques qui favorisent la représentation de ruines.
- ♦ Faire une recherche sur la notion de patrimoine commun, de l'abbé Grégoire à l'Unesco.
- ♦ Partir des connaissances des élèves et évoquer des films, bd, livres, etc. qui évoquent des destructions de masse dans un contexte cataclysmique.
- ♦ En partant de cette citation des Poirier, « Une métaphore pour exprimer le temps qui détruit tout, une espèce de grande vanité ou la destruction de l'histoire », et des connaissances des élèves, trouver d'autres œuvres (en peinture, littérature, musique, cinéma, etc.) évoquant « le temps qui détruit tout ».
- ♦ Edmund Burke, cité par Michel Makarius (voir bibliographie), écrit que « la terreur [est un] principe essentiel du sublime ». Réfléchir à l'application de cette pensée aux ruines.
- ♦ Les ruines mettent en scène la question du temps et de la préservation des traces du passé. Réfléchir aux moyens utilisés dans l'exposition pour à la fois exposer et préserver les œuvres, et éviter leur détérioration dans le temps.
- ♦ Distinguer transmission et conservation (numérique, immatérielle et matérielle).
- ♦ L'exposition mêle plusieurs temporalités : pourquoi montrer le passé c'est aussi s'interroger sur le futur ?
- ♦ Que peut-on imaginer créer aujourd'hui pour laisser une trace demain ?

Faire des liens avec certaines œuvres des collections permanentes :

- La Vanité de Simon Renard de Saint-André
- Dans la chapelle, voir les études de différents monuments à des grands hommes (Ampère et Watteau). Voir également le Monument aux morts d'Albert Bartholomé. Ces œuvres, réalisées dans des contextes très différents, évoquent la question du devoir de mémoire.
- S'interroger sur les conséquences des conditions météorologiques sur la conservation des œuvres, notamment les sculptures en bronze du jardin (pour la plupart, elles y sont présentées depuis plus de cent ans et sont régulièrement l'objet de restaurations).
- Dans le département des Antiquités, la Koré est un chef d'œuvre du musée : faire la différence entre la sculpture que l'on voit aujourd'hui et ce qu'elle était il y a 2500 ans (état fragmentaire et couleur).

PROPOSITION D'ATELIER PLASTIQUE AUTOUR DE L'ŒUVRE DE FLORENCE HENRI

«L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image.

Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent. On obtient rarement une force de cette opposition.

Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.»

Extrait du poème *L'image*, de **Pierre Reverdy**, paru dans la revue *Nord-Sud* n° 13, en mars 1913.



21. Florence Henri (New York, 1893 – Compiègne, 1982). *Composition The Glory That Was Greece*, vers 1933, photomontage, épreuve gélatino-argentique, 21,9 × 28,2 cm, Paris, musée national d'Art moderne / Centre Pompidou. © Martini & Ronchetti, courtesy Archives Florence Henri. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

PHOTOMONTAGE, ENTRE RUINE ET POÉSIE

Florence Henri, d'abord connue pour sa peinture, devient une photographe incontournable des avant-gardes dans les années 1920 à 1940. Influencée par le constructivisme, le cubisme et le surréalisme , son œuvre s'inscrit dans la dynamique créative de cette période où la photographie, comme le cinéma ou l'architecture, incarnait un esprit d'innovation et de progrès, ainsi qu'un certain anticonformisme. Privilégiant une esthétique du fragment et de l'assemblage, elle pratique le photomontage, dont les origines remontent aux collages cubistes, mais qui a connu un développement d'une extraordinaire vitalité avec les surréalistes.

Le titre *Composition The Glory That Was Greece* fait allusion à un vers du poème d'Edgard Poe, *To Helen*.

On desperate seas long wont to roam,
Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs have brought me home
To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome.

Edgar Allan Poe, *To Helen*.

*Par des mers désespérées longtemps coutumier d'errer,
ta chevelure hyacinthe, ton classique visage,
tes airs de Naïade m'ont ramené ainsi que chez moi,
à la gloire qui fut la Grèce,
à la grandeur qui fut Rome.*

Edgar Allan Poe, *À Hélène*, traduction Stéphane Mallarmé.

PROPOSITION D'ATELIER « EN S'INSPIRANT D'UN POÈME »

- ♦ Choisir un fragment de statue, d'édifice ou d'œuvre. Le fragment doit évoquer la destruction partielle de l'œuvre.
- ♦ Sélectionner des éléments de paysages photographiques ou peints (ex. Friedrich) décalés par rapport au contexte d'origine de l'œuvre.
- ♦ Proposer une interprétation sur le nouveau contexte créé.
- ♦ Dans l'esprit surréaliste, le choix du poème peut se faire avant ou après avoir composé l'œuvre.

EXEMPLE

Créé à partir du poème Le Galop de Sully Prudhomme et d'un fragment de la statue de Bartholdi de la fontaine des Terreaux.

LE GALOP

Agite, bon cheval, ta crinière fuyante ;
Que l'air autour de nous se remplisse de voix !
Que j'entende craquer sous ta corne bruyante
Le gravier des ruisseaux et les débris des bois.

Aux vapeurs de tes flancs mêle ta chaude haleine,
Aux éclairs de tes pieds ton écume et ton sang !
Cours, comme on voit un aigle en effleurant la plaine
Fouetter l'herbe d'un vol sonore et frémissant !

Extrait du poème Le Galop, de **Sully Prudhomme**,
Stances & Poèmes, 1865-1866



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Les trois derniers ouvrages cités présentent une bibliographie exhaustive

Joachim du Bellay, *Antiquités de Rome*, 1558

Volney, *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne, 1791

Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier frères, 1828

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

Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 2020

Sylvie Ramond et **Alain Schnapp** (dir.), *Formes de la ruine*, cat. exp. musée des Beaux-Arts de Lyon, co-édition Liénart éditions/musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris/Lyon, 2023

SITOGRAFIE

À lire

<https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/alain-schnapp-une-histoire-universelle-des-ruines-i.html>

À écouter

<https://www.louvre.fr/louvreplus/initiation-a-l-histoire-des-arts/2014-une-histoire-universelle-des-ruines-par-alain-schnapp>

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-la-nuit-des-ruines-par-antoine-dhulster>

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-histoire-des-ruines>

<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/la-recherche-des-oeuvres-perdues/poetique-des-ruines>

https://soundcloud.com/lyon_musee_beaux_arts/sets/audioguide-formes-de-la-ruine

FILMOGRAPHIE

Roberto Rossellini, *Allemagne année zéro*, 1949

Robert Hessens et **Alain Resnais**, *Guernica*, 1950

Franklin J. Schaffner, *La Planète des Singes*, 1968

Federico Fellini, *Fellini Roma*, 1972

Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982

Hayao Miyazaki, *Le Château dans le Ciel*, 1986, etc.

PLAN DE L'EXPOSITION

INTRODUCTION

PARTIE 1 : MÉMOIRE / OUBLI

- ◆ Objets et monuments porteurs d'histoire
- ◆ Ralentir l'oubli
- ◆ Rêves et morale de la ruine

PARTIE 2 : NATURE / CULTURE

- ◆ Ruines et paysage
- ◆ Ruines et corps
- ◆ Ruines et guerre

PARTIE 3 : MATÉRIEL / IMMATÉRIEL

- ◆ Le combat des mots et des pierres
- ◆ Déchets, traces, indices

PARTIE 4 : PRÉSENT / FUTUR

- ◆ L'effondrement du rêve moderniste
- ◆ Habiter les ruines
- ◆ «*Fiat mundi confusa ruina*» : Le monde devient une ruine confuse. (Lucrece)

RUINES DERNIÈRES, RUINES PRÉSENTES

