

# Les ruines comme médias virtuels. Visualiser et contre-visualiser l'anthropocène

ANNA CATERINA DALMASSO

Università degli studi di Milano  
annacaterina.dalmasso@unimi.it

## Mots clés

Ruines  
Anthropocene  
Techno-esthétique  
Anachronisme  
Futur

## Abstract

Au sein de la culture visuelle de ces dernières décennies, une profonde nostalgie de l'obsolète s'est emparée de l'image de l'homme. Elle est habitée par une fascination singulière pour la ruine contrebalançant l'obsession du neuf. Alors que les médias nous ont permis d'assister à plusieurs reprises à la destruction de sites entiers du patrimoine archéologique – des bouddhas emblématiques de Bamiyan, victimes de l'iconoclasme taliban, à l'occupation de Palmyre par les forces de Daech –, c'est le délabrement urbain dans les zones post-industrielles du monde qui fait l'objet d'un véritable tourisme photographique sur le thème *ruin porn*. L'essai se propose d'analyser les ruines en tant que média, c'est-à-dire en tant que dispositif capable de nous mettre en contact avec une dimension temporelle qui, dans la crise environnementale actuelle, semble radicalement niée: le futur.

\* Cet article a été développé au sein du projet de recherche financé par le Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention n° 834033 AN-ICON), au sein du Département de Philosophie "Piero Martinetti" de l'Università degli Studi di Milano, lauréat en tant que projet "Départements d'Excellence 2018-2022" par le Ministère de l'Éducation, de l'Université et de la Recherche. Avec les ami.e.s et collègues avec qui j'ai pu partager l'hypothèse de recherche ici explorée, je remercie deux lecteurs/trices anonymes qui m'ont permis d'enrichir cette contribution à travers leurs critiques et suggestions. Une première articulation de ce propos a été présenté lors de la Journée d'étude "Anachronismes de l'image", organisée par Maud Hagelstein et Laurent Van Eynde à l'Université de Liège (avril 2022).

## Ruines du futur

En regardant la série de photographies *No More Stars* (2010) [Fig. 1] de Ră di Martino, on entre dans la peau d'un archéologue qui, dans un futur imaginaire, découvrirait les restes de l'industrie cinématographique contemporaine (Barikin 2014; Bertola 2012). Il s'agit des décors abandonnés du premier film de *Star Wars*, tourné en 1977, que l'artiste a photographiés dans les plaines salines de Chott el-Jérid en Tunisie.<sup>1</sup>

Les débris d'une structure industrielle circulaire s'effondrent, partiellement submergés par les dunes mouvantes. La coupole d'une habitation en terre, balayée par le sable, se détache sur le fond du désert. Les colonnes métalliques de mystérieuses machines s'élevaient vers le ciel nuageux. Un historien de l'avenir pourrait-il deviner que ces bizarres ruines sont en réalité les restes d'une technologie de l'imaginaire et précisément d'un imaginaire du futur? En fait, déjà au sein de l'univers fictionnel de *Star Wars* les moyens modestes du village de Tatooine apparaissaient obsolètes et contrastaient fortement avec les intérieurs high-tech de l'Étoile de la Mort de l'Empire.

Les vestiges de cet étrange site archéologique condensent une dimension temporelle complexe et plissée. Ces reliques de science-fiction de la fin du XX<sup>e</sup> siècle incarnent la décadence d'imaginaires passés, le prospect d'un temps à venir. Toutefois, le temps du récit des trilogies de Lucas nous révèle, depuis son origine, que l'intrigue, se situant dans une galaxie lointaine, très lointaine, avait eu lieu dans un passé tout aussi lointain. Le présent de l'histoire est donc le lointain passé d'une époque future.

Les décorations scénographiques abandonnées dans le désert tunisien nous rejoignent comme un témoignage du processus d'accumulation des résidus de l'activité humaine à l'époque du consumérisme, et, d'autre part, elles apparaissent comme un improbable monument non officiel à l'imaginaire hollywoodien, tant à son passé glorieux qu'à son impalpable précarité.

Les ruines – comme morceaux de passé incrustés dans le présent – impliquent en tant que telles un emboîtement de temporalités. Mais, dans le cas des ruines précoces de *Star Wars*, le court-circuit temporel se double d'une dimension ultérieure, puisque ces édifices et accessoires étaient destinés à un monde



Fig. 1 | Ră di Martino, *No More Stars* (2010)

fictionnel: de ce fait, leur matérialité physique et décadente renvoie en même temps au passé historique qui les a vu naître en tant que décors et à l'avenir – quoique fictionnel – qu'ils projetaient dans le futur. Dès lors, ces ruines cinématographiques relèvent d'un anachronisme étrange, car elles nous projettent dans l'avenir, mais un avenir qui – par définition – ne pourra jamais s'actualiser – car il relève de mondes fictionnels. Un futur antérieur, un temps qui "aura été".

Ce site produit un télescopage de temps. En regardant ces ruines du futur, nous nous situons dans une posture paradoxale: ces bâtiments et structures futuristes – qu'on contemple cependant comme s'ils appartenaient désormais au passé – font simultanément signe vers des extases temporelles inconciliables et

pourtant coexistantes. Alors qu'il ne s'agit pas simplement d'objets du passé, car le récit de science-fiction les projetait dans l'avenir, ils ne sont pas non plus des objets du futur, car en tant que tels ils sont déjà obsolètes et on les observe désormais dans leur état de ruine.

La réalité photographique de ces clichés ajoute une dimension temporelle ultérieure (au sens du *ça a été* de Barthes dans *La chambre claire*) à l'entrelacs qu'on cherche à cerner: ce que nous contemplons est, de fait, inactuel, ces ruines auraient pu disparaître entre-temps, se trouvant dans un irrémédiable décalage par rapport à leur apparitions photographiques. Et ce, non seulement parce que, suite au moment où le cliché a été réalisé, l'érosion aura poursuivi son action, mais qu'après la publication de ces images, un groupe de fans de *Star Wars*, consternés par l'état délabré de la maison de Luke Skywalker, a organisé une campagne pour restaurer l'édifice, ce qui lui a donné une apparence neuve, clairement absente du film original.<sup>2</sup> La série de photographies constitue donc en même temps une archive, témoignant d'un état désormais inactuel de ce site.

En un sens, ici, l'élément indexical du photographique finit par détourner l'origine fictionnelle de ces bâtiments, au profit de leur existence physique de restes. En même temps, leur matérialité pose problème, même d'un point de vue écologique, car ces constructions à l'état d'abandon sont aussi des déchets, des résidus d'accessoires provisoires, qui auraient dû être éliminés suite au tournage – comme on tendrait à le faire aujourd'hui selon une éthique du *leave no trace*.<sup>3</sup> Cependant, entre-temps, ils sont devenus des reliques, en cela qu'ils sont des signes tangibles de l'événement *Star Wars* et de l'univers transmédia qu'il a engendré. Ils sont désormais des monuments, faisant partie du patrimoine culturel de la Tunisie, le site de Chott el-Jérid étant exploité comme destination touristique et signalé dans tout guide de voyage.

Enfin, façonnés par le temps et les agents atmosphériques, ces décors emblématiques fusionnent avec le milieu environnant. Engloutis par le paysage, ces édifices se transforment en œuvre involontaire de *Land Art* et deviennent partie intégrante de l'environnement du désert. Et, enfin, ces ruines du futur nous projettent dans une temporalité géologique, dans un temps de la Terre qui est différent du – ou bien *indiffé-*

*rent* au – temps humain.

Nous interrogeant à ces différents niveaux, la série de photographies de Ră di Martino révèle quelque chose de notre époque présente, où non seulement le passé mais davantage l'avenir semblent être *en ruine*. En effet, face aux prémices d'une crise environnementale globale, l'humanité tardo-capitaliste baigne dans une atmosphère d'inévitabilité (Fisher 2009: 24), où le futur est devenu une dimension radicalement inaccessible (Berardi 2011 et 2017). En vertu de la trajectoire dessinée par la civilisation industrielle, la civilisation tout court semblerait se trouver au seuil de son effondrement, de son *collapse* imminent (Servigne, Stevens 2015). Ainsi, dans l'atmosphère qui caractérise notre manière d'être du point de vue temporel et affectif, on a appris à considérer peu à peu la dystopie – technologique, politique, sociale – comme une dimension familière et actuelle, l'étoffe même de notre quotidien.

Les ruines deviennent une métaphore puissante et toujours plus présente dans le discours contemporain, et ce, à plusieurs niveaux, car elles interrogent notre manière de nous situer par rapport à l'avenir ainsi qu'au passé qui nous porte. Du fait qu'elles se situent au point d'intersection entre espace anthropisé et nature, entre technique et environnement, les ruines constituent un point de départ pour penser aujourd'hui ce que Gilbert Simondon a défini comme "milieu associé", à savoir l'espace géographique et symbolique qui résulte de l'interaction entre les objets techniques et l'environnement naturel.<sup>4</sup> En d'autres termes, elles jouent un rôle d'intermédiaires, en connectant le naturel et l'artificiel, l'actuel et le virtuel, l'imaginaire et le réel. Pourrait-on dire qu'aujourd'hui les ruines sont aussi des médias virtuels, en cela qu'elles fonctionnent comme des dispositifs qui médiatisent notre expérience, nos pensées et nos désirs?

En effet, les ruines médient un désir impossible, celui de voyager dans le temps, et même d'habiter plusieurs dimensions temporelles à la fois. Nous projetant dans un avenir qui dépasse nos existences, la ruine subvertit l'échelle temporelle humaine, elle nous met en contact avec un temps en dehors de l'histoire, un temps géologique (Parikka 2015) qui nous excède, en tant qu'individus et même en tant qu'espèce. On pourrait, alors, comprendre les ruines comme des "médias imaginaires", selon la définition d'Eric Kluitenberg (2006 et 2011), à savoir des dispositifs qui ne perfor-

ment pas une fonctionnalité ordinaire, mais injectent plutôt du virtuel dans l'actuel, l'imaginaire au sein même du réel.

Telles des machines célibataires (Carrouges 1976), dépourvues d'une productivité concrète, les ruines engendrent un mouvement pyrotechnique de dépense (Bataille 1933). Mais pourraient-elles, en vertu de l'anachronisme qui leur est inhérent, constituer un antidote à même de remettre en jeu la dimension virtuelle du futur? Avant de développer cette hypothèse, il faudra d'abord éclaircir en quel sens on peut affirmer qu'à l'époque présente le futur est devenu une dimension inaccessible (§ 2). On pourra ainsi adresser la question des ruines et de l'attrait singulier pour la ruine en tant qu'objet esthétique omniprésent dans la réflexion contemporaine (§ 3) ainsi que dans l'art et dans la culture visuelle du XXI<sup>e</sup> siècle et telle qu'elle habite les pratiques discursives contemporaines des sciences humaines et hante notamment la conceptualisation de la notion d'anthropocène (§ 4). À partir de ces prémisses, on cherchera donc à développer la perspective d'une heuristique de l'anachronisme que les ruines peuvent engendrer (§ 5). En allant à l'envers de l'esthétique postapocalyptique, qui prend appui sur l'image de la ruine seulement pour étaler le sentiment de sa précarité, l'hypothèse qu'on essayera d'avancer est que l'expérience esthétique des ruines désamorce la tendance contemporaine à nier l'avenir et est à même de rouvrir la dimension virtuelle du futur au sein de notre présent, en opérant une sorte de parallaxe, à savoir en déplaçant notre prise sur le présent par un changement d'incidence de notre point observation.

### *Sorry, we ran out of future*

Le temps présent est caractérisé par un effacement de l'avenir. Comme le suggère le philosophe Franco 'Bifo' Berardi, on a assisté à un *lent effacement du futur* (Berardi 2011: 18): non seulement, après la fin des *grands récits* on ne peut plus croire au mythe du progrès, soit-il scientifique, technologique ou humaniste, mais on s'habitue à penser l'avenir sous la forme de la dystopie. Dans l'imaginaire collectif le futur a été supprimé, nié au sens psychanalytique. Le futur n'est plus pensable comme un ensemble d'avenirs possibles et ouverts, comme une dimension dans laquelle on peut agir, modifiant le cours de l'histoire. On en voit un reflet dans le sentiment d'inévitabilité et d'épuisement qui

informe à présent la conduite et le système de valeurs qui est élaboré, du moins en Europe, par la génération Z, ayant grandi en aval de la crise économique de 2008, bientôt devenue permacrise, et à l'ombre d'une catastrophe climatique qu'on envisage désormais comme irréversible, se trouvant en même temps à vivre et à penser dans la précarité instituée par l'horizon temporel de la pandémie, puis par la proximité – symbolique encore plus que géographique – de la guerre en Ukraine.

La complexité d'un univers globalisé renforce la sensation de ne pouvoir rien faire pour éviter la crise, sur le plan individuel ou collectif. Un tel sentiment d'inévitabilité, qui rend le futur ultimement inaccessible, est la tonalité émotionnelle qui caractérise ce que Mark Fisher a défini comme le "réalisme capitaliste": il y a une dimension d'inéluctabilité qui est inhérente à l'état du capitalisme tardif en tant que système économique qui se propose comme la seule voie possible: il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme – une croyance qu'on peut condenser dans le slogan de la propagande économique de Margaret Thatcher "il n'y a pas d'alternative [*There Is No Alternative*]" (Jameson 2005; Fisher 2009).

Et pour autant, le sentiment d'irréversibilité ou d'inévitabilité a son pendant dans le spectre de l'effondrement qui hante l'imaginaire de notre présent, comme en témoignent le mouvement de la collapsologie (Servigne, Stevens 2015) et plus en général la rhétorique effondriste, classant le changement climatique comme ce qui fait désormais partie de l'horizon historique, au cours duquel les civilisations se sont trouvées à maintes reprises face à des phases de décadence, voire de destruction (Diamond 2005). En dépit de la pression urgentiste qui le porte, ce discours finit par situer les êtres humains dans une position d'extériorité vis-à-vis de leur environnement, qu'il faudrait plutôt réapprendre à habiter, devenant des "collapsonautes" (Citton, Rasmi 2020; Rasmi 2020), plutôt que de simples victimes de la catastrophe annoncée. Dans les pages qui suivent, on cherchera à nouer une lecture de notre destin de "collapsonautes" avec les puissances subversives et virtuelles des ruines, à même de nous transformer non seulement en *navigateurs* de l'effondrement, mais aussi en voyageurs dans le temps.

Mais, quelle est la stratégie de la logique effondriste? Comment agit-elle au sein de nos sociétés mé-

diatisées? La *Stimmung*, l'atmosphère d'inéluctabilité du XXI<sup>e</sup> siècle s'accompagne de la mise en place d'une prédiction constante qui concerne notamment les formes de la médialité contemporaine: une attitude de prévision couvre désormais tous les aspects de l'existence individuelle et collective et contribue à réaliser la lente érosion de l'avenir. De ce fait, lorsque le futur nous rejoint, il a déjà été pré-vu ou pré-venu.

S'il est vrai que depuis l'antiquité les êtres humains ont toujours tenté de prévoir l'avenir, au moyen de diverses formes de divination, façonnées par les différentes cultures à travers le monde, la vision des machines (*machine vision*) qui soutient la gouvernamentalité algorithmique constitue la forme de divination de la quatrième révolution industrielle. Ces formes de prévision probabiliste qu'on confie aux intelligences artificielles et auxquelles on a tendance à attribuer une valeur objective de vérité, fonctionnent comme ce qu'on appelle des prophéties auto-réalisatrices, à savoir des prédictions qui se réalisent en raison du fait qu'elles ont été posées, dans la mesure où les croyances qui en découlent orientent le comportement des individus concernés.

Dès lors, comme l'affirme le théoricien des médias Richard Grusin, la tonalité affective qui caractérise la médialité contemporaine est celle d'une "affectivité d'anticipation" (Grusin 2010, chap. V), en cela qu'elle réalise une prévision continue vis-à-vis du futur ainsi que du présent dans lequel on vit. Selon Grusin, une telle attitude des médias a pris forme comme réaction à la couverture médiatique planétaire de l'événement du 11 septembre 2001,<sup>5</sup> qui a fait irruption à travers les moyens de communication de masse de l'époque, de manière d'autant plus choquante qu'elle a investi simultanément les individus à l'échelle mondiale.

Si les médias de la fin du XX<sup>e</sup> siècle étaient caractérisés par un désir très fort d'immédiateté (Bolter, Grusin 1999), c'est-à-dire par une obsession pour un présent qui puisse être saisi en direct, "live", l'événement du 11 septembre, en tant que premier événement médiatique mondial vécu *en temps réel* par les spectateurs du monde entier, a réalisé le désir d'immédiateté mais sous la forme exacerbée du trauma.

Sous l'effet du choc du 11 septembre, l'attitude de la médialité s'est donc réorientée: les médias cessent de tendre à un contact *simultané* avec le réel et essayent dorénavant de le prévenir, d'empêcher que l'immédiateté de la catastrophe puisse se reproduire

sans que le public ait été préparé à sa réception.<sup>6</sup> Un désir de *prémédier* le futur prend ainsi forme: désir de prédisposer le public aux événements à venir, avant que ceux-ci ne déferlent dans le présent, autrement dit avant que le futur n'émerge dans l'actuel, de manière immédiate ou immédiate (Grusin 2010: 12).<sup>7</sup>

Non pas en prévoyant, mais en anticipant tous les scénarios possibles, la prémédiation veut faire du futur un lieu suffisamment familier et connu pour qu'il soit acceptable, afin que le futur ne se présente jamais sinon, pourrait-on dire, sous la forme d'un *déjà-vu*. Les médias numériques, et notamment les réseaux sociaux, ont donné vie à un système d'interfaces qui canalisent les comportements des utilisateurs, en favorisant une atmosphère d'alarme et d'anxiété permanente, faite de notifications, d'alertes et de mises à jour, de manière à mettre en place un véritable *training sensoriel* des spectateurs et usagers.<sup>8</sup> Un tel *désir de prémédier le futur avant qu'il n'arrive* vise à faire en sorte qu'aucun événement ne se *présente* jamais sinon sous une forme *déjà* prémédiée: étrange désir que *le futur n'arrive jamais* (Grusin 2010: 58). De manière paradoxale, le futur semble reculer et nous projeter dans un retard irrémédiable par rapport à tout événement: le présent *nous dé-passe avant même de pouvoir se faire événement*.

On peut observer qu'une stratégie médiatique similaire est mise en place aussi dans la gouvernamentalité de catastrophes et désastres collectifs, tels que le désastre nucléaire de la centrale de Fukushima en 2011, dans lequel la politique de la résilience (Ribault 2019 et 2021), en tant qu'adaptation constante des sujets aux circonstances survenues prenant la place des mécanismes de résistance, se combine avec la logique de la préparation (*preparedness*) (Pellizzoni 2020).

Dans le cadre d'une telle prémédiation, préemption ou préparation constante, "le futur n'existe pas", comme l'affirme Elie During avec Alain Bublex, dans le livre qu'ils consacrent au *rétro-futurisme*, déjà présent en tant que courant artistique dans les années 1970-1980 et devenu véritable chiffre temporel du présent (Bublex, During 2014). La seule forme dans laquelle le futur serait accessible est donc celle d'un *futur passé*: on vit dans le sentiment obscur que notre présent devient un morceau d'histoire, de ce fait on le traite déjà comme du passé, comme un futur désormais en ruine. Alors, si pour Marcel Proust le temps que l'on croyait

perdu était le passé, un passé qu'il fallait ressusciter dans le présent, pour le XXI<sup>e</sup> siècle le temps perdu semble être plutôt le futur, vers lequel on doit faire retour, comme le suggérait le film *Retour vers le futur* de Robert Zemeckis (1985).

Vivons-nous dans un futur déjà en ruine, déjà dans l'acte de s'effondrer (Sofia 2003)? Le temps à venir semble reculer dans le passé: paradoxalement, ce n'est pas le passé, mais l'avenir qu'on laisse en arrière, il ne s'est pas réellement passé, il nous a plutôt dé-passés et ses images empiètent désormais sans cesse sur le présent. Avant même de se présenter, le futur est déjà compromis par des prophéties auto-réalisatrices, déjà ébranlé par l'imminence de la catastrophe, confisqué par un mouvement d'anticipation constant qui le dégrade précocement, qui en prescrit l'obsolescence, une obsolescence, comme on dit, "programmée". Tel nous paraît être le chiffre de la logique dominante et de la tonalité affective de notre technoculture contemporaine: elle tend à regarder le futur à partir du présent comme s'il était déjà du passé en puissance et donc comme un temps déjà oublié.

C'est peut-être à cause d'un tel effondrement du futur que notre époque connaît un goût particulier pour la ruine, une fascination pour le *derelict*, un désir pour l'inactuel, l'obsolescent (Bredenkamp 1996). On assiste aujourd'hui à une prolifération de la notion de ruine dans le discours contemporain des sciences humaines et sociales, ainsi qu'au sein de phénomènes culturels émergents. Comment interpréter cette obsession pour les ruines? Sont-elles des nouvelles *vanitas*, ou bien les signes romantiques d'un deuil pour une époque dans laquelle l'humanité se croyait prospérer, ou encore la nostalgie pour tous les futurs possibles qui ne se sont jamais réalisés?

### Ruinophilie contemporaine

Il y a une identification profonde de notre époque avec les forces que la ruine convoque et avec l'atmosphère affective qui distingue cette expérience esthétique. Comme l'affirme Giuliana Bruno (2007: 82), nous vivons dans une époque qui n'accepte pas l'idée de *ruination*,<sup>9</sup> qui relance perpétuellement le régime temporel du présent, étant caractérisé comme on l'a vu par un mouvement d'anticipation anxiogène. Et pourtant le XXI<sup>e</sup> siècle manifeste une étrange "ruinophilie" (Boym 2007: 44; Huyssen 2006; cf. aussi Augé 2003;

Hell, Schönle 2010; Jouannais 2012; Hyppolite 2017; Bégout 2022), une profonde nostalgie de l'obsolète qui est venue contrebalancer la tendance au présentisme (Hartog 2003) et l'obsession du neuf.

Aujourd'hui la fascination pour les ruines se traduit dans des pratiques à l'allure glauque, suscitant un sentiment d'inquiétante étrangeté, tels que le *ruin porn* (Lyons 2018; Whitehouse 2018),<sup>10</sup> l'*urbex*<sup>11</sup> ou sa version japonaise l'*haikyo*. Mais le goût pour les ruines n'est pas inédit dans l'histoire de l'Occident, prenant forme déjà à partir de la modernité. C'est en particulier le XVIII<sup>e</sup> siècle qui a été marqué par un enthousiasme vis-à-vis des ruines, qui a animé presque tous les aspects de la création artistique, de la poésie à la peinture, à la critique d'art, en passant par l'architecture de jardins. La ruine devint le catalyseur d'une nouvelle forme de plaisir esthétique: pour la première fois dans l'histoire, on fabriquait des ruines artificielles et on décorait les jardins à la nouvelle manière anglaise avec des temples, des colonnes ou des chapiteaux délibérément délabrés. On fantasmaient également sur des ruines à venir, lorsque les artistes dessinaient des paysages réels en état de ruine [Fig. 2].<sup>12</sup>

Le sentiment que le XVIII<sup>e</sup> siècle éprouve vis-à-vis des ruines est exprimé de manière emblématique par Diderot, spectateur des tableaux de ruines romaines d'Hubert Robert:

De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête, et qui s'ébranlent? (Diderot 1767: 229).

Pour le fondateur de l'*Encyclopédie*, la ruine suscite une méditation sur la vanité de ce monde, mais ce *memento mori* est biface, car, si d'un côté les ruines font signe vers la finitude de l'existence humaine, de l'autre, elles étayaient la conscience de la grandeur du projet culturel et politique porté par les Lumières. Ainsi les ruines et surtout leurs fantômes, à savoir les ruines imaginaires plus que les ruines réelles, plongent les esthètes dans le vertige sublime du spectateur du naufrage.

Or, les sentiments esthétiques provoqués par les ruines classiques – telle la mélancolie ou le sublime



Fig. 2 | Joseph Michael Gandy, *Soane's Bank of England as a ruin* (1830)

– ne sont plus valides aujourd’hui. Si le goût pour la ruine qui prend forme à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle jaillit du projet de la modernité et se poursuit dans le mythe du progrès des Lumières, dans notre époque la fascination pour les ruines résonne plutôt avec la décadence des aspirations de notre passé récent. Nous sommes entourés par les ruines de l’époque industrielle (Edensor 2005) et post-industrielle et assistons même à un étrange phénomène: celui de bâtiments qui commencent à tomber en ruine avant même de vieillir (Broggini 2009; Somhegyi 2014). Nous sommes devenus familiers des ruines, elles constituent le paysage de nos villes et de nos périphéries.

Les ruines contemporaines sont des ruines à l’envers, des ruines inversées, comme les a définies Robert Smithson dans son tour des banlieues de Passaic, New Jersey: “*ruins in reverse*” (Smithson 1967). L’esthétique des édifices contemporains précocement en ruine se confond avec celle des bâtiments encore en construction à moitié réalisés, toujours sur le point de rester suspendus et ainsi déjà promis à un état de ruine: “This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the buildings don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* as ruins before they are built” (ivi: 50).

C’est le paradoxe de l’époque présente sur lequel se penche la réflexion que Bruce Bégout consacre à l’obsolescence des ruines (Bégout 2022): en inversant les lois de l’architecture, qui selon Vitruve vise la solidité et la durée, nous construisons désormais des bâtiments qui auront une vie plus éphémère que les individus qui les habitent. Les constructions contemporaines se dégradent avant même de vieillir, leur précarité constitutive leur empêche d’acquiescer de la valeur

à travers le temps. C’est pourquoi, pour le philosophe français le délabrement des bâtiments contemporains ne produit pas de *vraies ruines*: “seul ce qui a force de persistance mérite le nom de ruine” (ivi: 29). Pour Bégout, qui en cela fait écho à la réflexion de Marc Augé (2003), on doit donc évaluer la ruine à partir du rapport au temps: nous vivons dans un monde violent dans lequel les débris ne sauraient pas devenir des ruines, ils n’en ont pas le temps. De manière paradoxale, si nous vivons dans un futur déjà en ruine, l’avenir ne conservera pas beaucoup de ruines de notre époque présente. Les ruines sont inexorablement “vouées à une disparition rapide et totale” (ivi: 28), notre société de consommation à temps limité produit seulement un amas de décombres.

Nous assistons à une prolifération de ruines récentes. Si l’on se promenait il y a quelques années par les rues de Détroit, l’on pouvait visiter des quartiers entiers désertés et à l’état d’abandon. Même aujourd’hui, lorsque la ville est lentement en train de se réanimer et repeupler, une grande partie de son extension délivre un spectacle post-apocalyptique et troublant: non seulement les maisons en bois et matériaux préfabriqués, mais les usines, les gares et les gratte-ciels demeurent vides et délabrés. Souvent ces constructions, déjà en un état très précaire, deviennent l’objet de vandalisme, de telle sorte que la destruction de ces sites est accélérée par une dévastation délibérée. Devenue épice de l’industrie automobile dans les années 1960, Détroit avait atteint deux millions d’habitants, mais, suite aux émeutes de 1967 et à la fermeture de nombreuses usines, la Motor Town est tombée dans une profonde dépression, déterminant l’exode de sa population. Par ses atmosphères *derelict*, consacrées par les séquences poétiques d’*Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch (2013), la ville américaine est en train de devenir la nouvelle Rome de la décadence urbaine, célébrée par les amateurs de ruines et par les pratiquants de l’*urbex* [Fig. 3, 4, 5].

Mais, ces ruines contemporaines sont-elles comparables aux monuments qui témoignent de civilisations disparues depuis des siècles ou des millénaires? L’enthousiasme qu’elles suscitent est à mi-chemin entre le *dark tourism* et la consécration de ce que Rem Koolhaas a défini comme le *junkspace* (Koolhaas 2011).<sup>15</sup> On peut cependant se demander, pourquoi, au juste, l’on devrait nier à ces objets le statut de ruine? Dans son étude sur le *ruin porn*, Tania Whitehouse pro-

pose d'élaborer une définition plus élargie, telle à inclure ces manifestations hyper-contemporaines dans la valeur esthétique de la ruine (Whitehouse 2018). Ce n'est pas nécessaire qu'un bâtiment perde depuis des millénaires pour qu'il engendre la perception de son inactualité, de son intempestivité. Car ce qui est spécifique à la ruine récente est que l'anachronisme qu'elle produit – on y reviendra – active non seulement l'imagination de ce qui n'est plus – en même temps que de la grandeur et de la nature éphémère du temps passé –, mais aussi la dimension virtuelle de ce qui *aurait été* et de ce qui *n'a pas été*, ou *n'a pas pu être*.

Dès lors, si aujourd'hui les ruines sont venues empiéter nos espaces d'existence, elles injectent aussi dans notre monde la dimension temporelle de la tragédie grecque, celle d'un conditionnel décliné au passé – pendant du futur antérieur qu'on évoquait plus haut –, faisant signe vers la nostalgie pour un passé dans lequel les possibilités virtuelles du futur ne s'étaient pas encore fermées.

### Visualiser l'anthropocène

Or, qu'est-ce que nous révèle l'attraction contemporaine pour les ruines, qu'est-ce qui rend pour nous cette décadence "irrésistible" (Roth, Lyons, Merewether 1997)? Pour comprendre la valeur de la ruine pour la théorisation actuelle, il faut d'abord reprendre l'essai incontournable que Georg Simmel a consacré à cet objet esthétique (Simmel 1998). Les ruines se situent à la lisière entre l'action humaine et ce que l'Occident appelle "nature". Si dans l'architecture les tensions entre la nature (la matière inerte) et l'esprit (la volonté humaine) parviennent à un point d'équilibre, la ruine est le point où un tel rapport penche du côté de la nature, à savoir où les éléments naturels prennent la relève sur l'œuvre de la main humaine.<sup>14</sup> Dans le délabrement de l'œuvre architecturale, la nature se venge de la violence qui lui a été infligée par l'esprit, en se ré-appropriant ce qui dans le produit humain était tout de même resté "nature", c'est-à-dire la matière qui avait été aliénée dans l'art. Mais, ce faisant, elle parvient à atteindre une totalité nouvelle (Simmel 1988: 50), car elle s'offre tout de même à l'œil humain en tant que spectacle esthétique. Voici, alors, ce qui nous obsède dans les ruines, même dans les ruines industrielles et récentes: on y voit à l'œuvre l'émergence d'un nouveau type de compromis entre ces forces, la recherche d'un

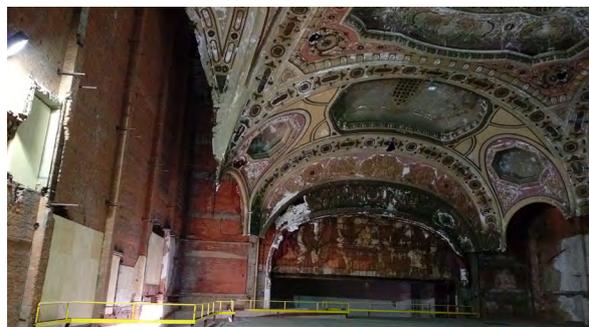


Fig. 3 | Garage dans le Michigan Theater, Détroit

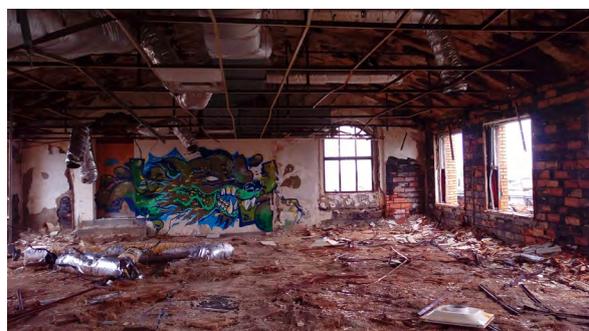
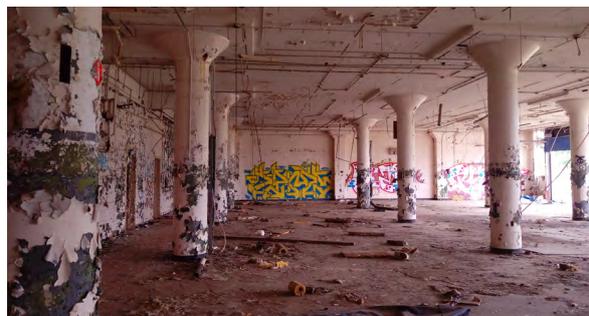


Fig. 4-5 | Packard Plant, Détroit

"tiers paysage", pour reprendre le manifeste de Gilles Clément sur les lieux abandonnés (Clément 2004), ou, pourrait-on dire, la négociation d'une nouvelle forme de *milieu associé* (Simondon 1958).

La ruine s'infiltré dans notre image de la pensée: elle est en train de devenir la synecdoque visuelle de notre époque. Ayant nourri à plusieurs reprises la théorisation moderne (Forero-Mendoza 2002; Schnapp 2020) et post-moderne (Krauss 1974; Barthes

2003; Derrida 1990), ainsi que la création artistique et littéraire (Robbe-Grillet 1994; Sebald 1999; Kiefer 2011; Egaña, Schefer 2015), la ruine est partout dans les métaphores des pratiques discursives contemporaines et elle s'entremêle surtout avec la théorisation autour de la crise environnementale, telle qu'elle est reçue et élaborée par l'Occident globalisé à l'époque du capitalisme tardif, notamment à l'aune du concept d'anthropocène.

Les efforts intellectuels et l'auto-conscience collective du XXI<sup>e</sup> siècle sont marqués par la tentative de faire sens du phénomène planétaire qu'on a défini comme l'"l'Ere de l'humain". On cherche à penser de manière *anthropocénique*, et non anthropocentrique (Mirzoeff 2014: 215). Que l'on situe le début de l'anthropocène à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec la révolution industrielle et l'usage massif de combustibles fossiles, ou que l'on établisse son commencement avec la diffusion de l'agriculture comme première modification de la surface de la planète, on constate que les êtres humains affectent de manière irréversible la transformation de l'équilibre planétaire. Comme le suggère Benjamin Bratton dans son manifeste programmatique, on ne peut plus se limiter à une écologie qui soit une simple conservation visant à arrêter ou à minimiser l'impact de l'espèce humaine sur la planète. En d'autres termes, on ne peut plus songer à un *retour* à la nature, mais faire l'état de notre implication dans le processus de *terraformation* (Bratton 2019). Si normalement on se réfère par ce mot à la transformation d'écosystèmes d'autres planètes pour les rendre capables d'accueillir une vie terrestre, on doit désormais inclure dans ce processus la Terre elle-même, dont l'habitabilité est menacée par les transformations écologiques imminentes et déjà en acte.

Comme le souligne Nicolas Mirzoeff, l'événement continu de la crise climatique – accompagnée par les multiples crises systémiques – est souvent appréhendé dans le cadre de la maladie auto-immune (Mirzoeff 2014: 215),<sup>15</sup> dans la mesure où les êtres humains par leur action sur les écosystèmes sont inconsciemment amenés à mettre en danger l'avenir de leur propre espèce. Or, on peut remarquer qu'une telle narration, ne faisant que rejouer les mythes transculturels de la palingénèse et notamment le récit biblique du déluge, situe l'être humain dans une culpabilité irrémédiable vis-à-vis de la nature, et, de ce fait, l'absout d'une prise de position réelle, en le rassurant dans sa pas-

sivité, confirmant l'inutilité et l'inefficacité de son action face à un événement disproportionné et fatal, tel à convoquer l'intervention de forces surnaturelles.

La théorisation de la nouvelle ère géologique nous concerne, à la fois intimement et globalement, à tel point qu'elle demeure inobjectivable, étant, selon l'expression de Timothy Morton, un *hyperobjet* (2013). Comme le suggère Mirzoeff, on ne saurait pas *voir* l'anthropocène, mais on peut tout de même essayer de le *visualiser* (Mirzoeff 2014: 213), d'individuer une esthétique de l'anthropocène ayant dominé la révolution industrielle,<sup>16</sup> et ainsi tracer des formes de contre-visualisation (Mirzoeff 2011), afin de créer un espace mental pour l'action, ou on pourrait dire un différent "pouvoir de scénarisation" (Citton 2010), à même de relier le régime du visible et celui du dicible.

Alors, en termes de culture visuelle, on pourrait dire que la ruine fonctionne et peut être comprise en tant que forme de *visualisation* de l'anthropocène.<sup>17</sup> Malgré leurs différences, les lectures qu'on donne de la nouvelle époque géologique qui se caractérise par l'avènement des êtres humains en tant que principale force de changement sur la Terre concordent dans leur manière de concevoir l'environnement comme en train de s'effondrer. C'est ici que se situe le *kairòs* de la ruine: une prise de conscience de l'anthropocène coïncide avec une prise de conscience du monde comme étant en ruine, en tant que ruine. Comme le suggère Anna Lowenhaupt Tsing, dans son anthropologie du champignon Matsu-také devenue célèbre, il nous faut apprendre à vivre "dans les ruines du capitalisme" (Tsing 2015). Si l'auteure sino-américaine comprend ce génitif de manière ambivalente, il faut surtout le saisir de manière subjective pour comprendre en quel sens la ruine fonctionne à présent en tant que forme de visualisation de l'anthropocène. Normalement, lorsqu'on se réfère aux ruines on entend par là les restes de civilisations passées, la ruine est de l'artificiel arraché au monde humain par la nature, qui s'approprie à nouveau la matière. Dans le scénario de Tsing, au contraire, c'est la nature même qui est pensée comme en état de ruine, sa force corrosive et destructrice étant le régime économique du capital, à son tour impliqué dans le mouvement de cette décadence. Telle est la véritable ruine *a contrario*, ruine à l'envers: la ruine ne décrit plus, comme le voulait Simmel, le jaillissement de forces naturelles inconscientes dépassant la téléologie humaine. L'équilibre entre es-

prit et nature est brisé, mais c'est la matière naturelle qui est irrémédiablement perturbée et délabrée par l'action anthropique. Bref, c'est la Terre elle-même qui, de manière paradoxale, devient une ruine, se trouvant menacée par l'un de ses êtres.

La métaphore de la ruine habite notamment l'esthétique des réalisations contemporaines en réalité virtuelle. Une œuvre récente visant à sensibiliser le public sur l'impact de notre mode de vie condense de manière essentielle le storytelling et la mythocratie qui modèle à présent notre compréhension de la crise environnementale. *The Miracle Basket* d'Abner Preitisse le récit mythique, raconté par un grand-père à son petit-fils, d'un paisible village dans la forêt, qui est détruit suite à l'arrivée d'un mystérieux navire chargé de marchandises et des symboles iconiques de l'Occident, laissant en peu de temps un désert de maisons brûlées et de plantes flétries, inhabitable pour tout être vivant. L'expérience interactive se termine avec la découverte d'un panier miraculeux plein de graines, caché sous les décombres, que l'utilisateur pourra planter, en aidant les habitants du village à reconstruire la nature perdue. Le récit se conclut en esquissant un nouveau monde dans lequel les technologies sont au service d'une relation durable entre anthropisation et nature. Puisant dans l'imaginaire *solarpunk*, ce storytelling véhicule une interprétation de la crise actuelle comme perte de la capacité à vivre en harmonie avec la nature, engendrée par le capitalisme colonialiste, et envisage un dépassement dialectique de cette rupture à même de désamorcer la parabole de la *ruination* ayant investi le milieu naturel, dont les êtres humains font partie [Fig. 6].

Or, si on déploie la trajectoire de pensée qui sous-tend cette mythocratie, l'esthétique de la ruine fonctionnerait comme point critique à même de solliciter dans l'humanité contemporaine le sentiment de sa précarité, de sa fragilité longtemps niée, dans l'espoir qu'une telle prise de conscience puisse engendrer les prémices d'une conversion.<sup>18</sup> C'est précisément une telle compréhension de la ruine dans le discours contemporain que l'on vise à renverser. Car, ce faisant, ne risquerait-on pas de se limiter à voir dans l'attrait des ruines une simple mise à jour post-moderne du *memento mori*, une méditation plus ou moins baroque sur la vanité de notre monde? Il s'agit d'une tentation théorique très forte et aussi fascinante sous différents regards, mais qui risque de renouveler encore une fois

une position esthétique de détachement, pour pouvoir se creuser un dernier interstice résiduel en tant que spectateurs de notre propre naufrage et exorciser ainsi la fin de l'Histoire. Il faut donc pouvoir aller au-delà du *memento mori* (qui, rappelons-le, comprend le présent comme un passé potentiel), afin de saisir la charge subversive et virtuelle dont la ruine est porteuse.

### Anachronisme méthodologique

La ruine opère un chiasme de temps, elle produit de l'anachronisme, comme on l'a vu dans l'exemple de la série de photographies de Rā di Martino dont on est parti. En tant qu'objet esthétique elle incorpore une contradiction interne, qui en fait ce que Walter Benjamin appelait une "image dialectique".<sup>19</sup> Mais, alors, si la ruine nous fournit une forme de visualisation de l'anthropocène, elle doit contenir également les indices de sa propre *contre-visualisation*. Ce que la ruine médiatise en tant que médium imaginaire (Kluitenberg 2006), ce qu'elle peut nous apprendre par sa force esthétique, est une heuristique de l'anachronisme: afin de s'orienter dans une époque marquée par l'écroulement de l'avenir, l'anachronisme – véritable tournant épistémologique débuté au XX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> – devient une méthodologie décisive, afin de retrouver le temps perdu qu'est pour nous le futur.

Le télescopage des temps que la ruine engendre nous permet d'opérer une "parallaxe historique", selon l'expression d'Anne Friedberg (2006: 243), produisant un déplacement de notre perception du présent. Du grec *parallaxis* ("devenir autre", "changer de direction"), la parallaxe désigne, en termes d'optique, un déplacement apparent d'un objet quand on l'observe depuis deux points de vue différents. Plus précisément, elle indique l'impact d'un changement d'incidence sur l'observation d'un objet.<sup>21</sup> La parallaxe historique nomme alors le changement de perspective que la familiarité avec d'autres époques nous offre en opérant un recadrage du présent; cela revient donc à produire une négociation entre "le présent et l'avenir, le proche et le lointain de la technologie, réfractée à travers la longueur focale raccourcie du présent" (Friedberg 2006: 243).

Mais en quel sens notre familiarité avec les ruines devrait-elle produire un tel mouvement de pensée? L'état de décomposition de la ruine révèle aussi l'in-



Fig. 6 | Abner Preis, *The Miracle Basket* (2021)

tervention formatrice du regard qui la contemple, qui est appelé à une contemplation non statique, à une perception dynamisée par l'imagination. Il s'agit d'une perception processuelle qu'on pourrait définir comme techno-esthétique pour reprendre la catégorie simondonienne (Simondon 2014: 379-396).<sup>22</sup> Lorsque Simondon forge ce terme, il vise d'abord à décrire la beauté intrinsèquement technique d'œuvres qui parviennent à nouer réciproquement art et avant-garde technologique, donnant lieu à des réalisations esthétiques *parce que* techniques, techniques *parce qu'esthétiques* (ivi: 382). Mais Simondon emploie le terme aussi pour décrire la réponse que suscitent certaines œuvres d'art qui, en vertu de leur agencement interne, donnent lieu à une expérience esthétique de nature processuelle. Ainsi, par exemple, la *Joconde* de Léonard de Vinci peut être comprise à la lumière d'une analyse technique, en cela que le plaisir esthétique que cette célèbre peinture suscite tient à ce qu'elle est "plurale en son fond", qu'"elle existe comme une surimpression par rapport à elle-même", dans la mesure où elle réunit sur la toile "un début de sourire et une fin de sourire" (ivi: 386). Le spectateur fait l'expérience de manière inchoative de la dynamisation de figure sur fond, c'est-à-dire comme un processus dans lequel nous sommes en présence de la superposition de deux techniques.

En ce sens, la ruine serait à comprendre en tant que dispositif techno-esthétique: tout d'abord en cela qu'elle se configure en tant que point d'intersection mobile entre environnement et technique, entre espace anthropisé et "nature". En deuxième lieu, c'est le type de réception dynamique et processuelle, la performativité qu'elle implique remettant en jeu ce rap-

port entre humain et environnement naturel en tant que métastable, qui dans la ruine émerge notamment dans le plan des temporalités.

Mais, pour que l'anachronisme devienne *méthodologique* il faut pratiquer deux mouvements complémentaires: le premier mouvement consiste à concevoir le présent à partir de sa ruine (future), c'est-à-dire en ce qu'elle hante déjà notre présent – bref, c'est le *memento mori* pris au sérieux. Telle est la démarche qu'avait entreprise Albert Speer, architecte du III<sup>e</sup> Reich et théoricien de la "valeur des ruines [*Ruinenwert*]" (Speer 1969), visant à intégrer la ruine au processus même de construction comme puissance qui anime l'architecture de l'intérieur. Speer avait remarqué que les moyens de construction du XX<sup>e</sup> siècle entraînaient une détérioration prématurée des bâtiments. Dans de telles conditions, les bâtiments qui étaient censés représenter la grandeur du régime nazi risquaient de ne pas se conserver dans les siècles à venir. L'architecte visait donc à construire des édifices conçus de telle sorte que, lorsqu'ils s'effondreraient, ils laisseraient des ruines aussi grandioses et magnifiques, destinées à résister au temps et, par-là, à assurer la mémoire impérissable du III<sup>e</sup> Reich.<sup>23</sup> En dépit des raisons politiques qui l'animaient, avec sa *théorie de la valeur des ruines*, Speer en venait à inscrire la ruine au sein même du design architectural, voire à concevoir la ruine comme le véritable achèvement du processus de construction. Destruction et création se nouent depuis le début. Tel est le premier moment de l'anachronisme méthodologique, accueillir la ruine comme forme latente dans notre présent contemporain.

Mais, ce premier moment – comprendre la ruine en ce qu'elle hante déjà notre présent – doit être accompagné d'un deuxième mouvement complémentaire qui est rendu possible par la ruine: regarder le présent depuis le passé (comme s'il était du futur virtuel). Mais comment?

L'imagination techno-esthétique que les ruines engendrent nous met en contact avec les traces survivantes du passé et produit de l'anachronisme; leur action de médiation met en communication et fait coexister différentes extases temporelles. Par-là, les ruines désamorcent la tendance contemporaine à nier le futur, c'est-à-dire, comme on l'a vu, à regarder le futur à partir du présent comme s'il était déjà du passé potentiel, en cela qu'elles nous permettent au contraire de regarder notre présent tel qu'il devrait

apparaître à d'autres époques historiques, comme ce qui était à venir. De ce fait, elles nous permettent de rouvrir la dimension virtuelle de l'avenir. En tant que médias, les ruines en viennent à restaurer en nous une forme de communication avec l'avenir, une qui ne soit pas préméditée dans la forme de l'anticipation continue. C'est ainsi, à savoir par ce détour par le passé opérant une parallaxe temporelle, qu'elles nous permettent de revenir au futur.

Il y a une ironie de la ruine, dont le *memento mori* – la conscience que nous venons de la poussière et que nous retournerons à la poussière – est seulement le niveau le plus superficiel, le premier degré. Les ruines, et notamment les ruines récentes, nous rappellent que les lieux que nous habitons sont ainsi surtout parce qu'ils sont animés et soignés par notre présence, et que, si nous les abandonnions, ils seraient bientôt enveloppés par les forces naturelles. C'est la dimension du soin que nous donnons si souvent pour acquiesce: à entendre à la fois en tant que soin des ruines elles-mêmes et comme soin des manières inédites – des stratégies inattendues et subversives – par lesquelles la nature se réapproprie les lieux anthropisés, en donnant vie à des *tiers paysages* (Clément 2004). Seulement en tant que voyageurs dans le temps, en tant qu'opérateurs des médias virtuels que sont les ruines, en tant que spectateurs de plusieurs temporalités, humaines et non humaines, on pourrait – comme les vampires habitant Détroit dans *Only Lovers Left Alive* – regarder le monde historique *sub specie aeternitatis* et apprendre à prendre soin de cette imbrication intempestive entre *anthropos* et environnement.

## Notes

<sup>1</sup> Ce site était le lieu de tournage des séquences qui, dans *l'Épisode IV : Un nouvel espoir* se déroulent sur la planète Tatooine, à la ferme d'humidité où Luke Skywalker grandit lorsqu'il est confié à son oncle et à sa tante Owen et Beru Lars, sous la surveillance d'Obi-Wan.

<sup>2</sup> Pour une documentation concernant la restauration: <https://www.cnet.com/pictures/saving-lukes-star-wars-home-in-tatooine-pictures/10>.

<sup>3</sup> *Leave No Trace* ("sans laisser de trace") est un ensemble de politiques et de principes d'éthique recommandés, s'adressant aux pratiques individuelles et collectives, par l'association *Leave No Trace Center of Outdoor Ethics* pour promouvoir la conservation de l'environnement.

<sup>4</sup> En réélaborant la notion de "milieu technique" forgée par Le-roi-Gourhan, mais également en reprenant la référence au concept de milieu que l'on trouve déjà chez von Uexküll, Goldstein ou Canguilhem, Simondon parle de milieu technique associé ou milieu associé pour désigner la structure de l'individuation technique (Simondon 1958).

<sup>5</sup> Sur l'événement du 11 septembre et de la temporalité propre de ses images cf. aussi Carbone 2013.

<sup>6</sup> En ce sens, le 11 septembre constitue pour l'univers médiatique une véritable ligne de partage à partir de laquelle les médias modifient leur régime de référence : ils ne seront plus concernés par la représentation d'un présent im-médié, mais plutôt par celle d'un futur *pré-médié*. Cf. Grusin 2010: 13.

<sup>7</sup> À partir de ce moment, les médias, au lieu de *médier* les événements commencent à les *prémédier*, parvenant ainsi à opérer une désensibilisation vis-à-vis de tout événement possible en tant que potentiellement choquant et traumatique. Comme Grusin le fait remarquer, une telle tendance trouve son exemple paradigmatique dans la guerre en Irak, et dans l'idée même d'une guerre *préventive* ayant servi la doctrine de l'administration Bush-Cheney, dont la prémédiation serait le pendant médiatique, cf. Grusin 2010: 38-61. À ce propos voir également la réflexion de Brian Massumi 2007 et 2015.

<sup>8</sup> Chez Grusin, le concept de prémédiation trouve sa source dans la réflexion que Benjamin consacre au choc de la modernité. Cf. Grusin 2020: 17, 103-105, 110.

<sup>9</sup> Bruno l'affirme pour suggérer ensuite que les images en mouvement seront les ruines de l'époque contemporaine.

<sup>10</sup> Terme qui naît pour condamner en tant que voyeurisme la pratique de safaris photographiques des lieux marginaux et abandonnés, né notamment à Détroit au début des années 2010.

<sup>11</sup> Par ce terme on indique l'exploration, issue de la culture underground, de lieux urbains abandonnés et en ruine, dont l'accès est normalement interdit au public.

<sup>12</sup> Ce motif marque par exemple certaines des œuvres de Giovanni Battista Piranesi, Nicolas Poussin, Joseph Gandy, Hubert Robert, Martin Engelbrecht, William Turner, parmi d'autres.

<sup>13</sup> Commenté par Bégout 2022: chap. IV "L'environnement poubelle".

<sup>14</sup> En ce sens, il faut préciser que pour Simmel il est essentiel qu'on

parle de ruines seulement en présence de l'intervention de l'action naturelle, et non pas d'un acte de destruction délibérée.

<sup>15</sup> À ce sujet on peut remarquer comment la crise issue de la pandémie peut fonctionner comme une forme de visualisation de cette métaphore.

<sup>16</sup> Dans cet article Mirzoeff se concentre notamment sur la manière dont la peinture est devenue une forme de visualisation de la pollution et de l'émission de gaz à effet de serre.

<sup>17</sup> Dans la vaste littérature au sujet de la notion d'anthropocène, on rappelle l'essai germinal de Dipesh Chakrabarty 2009 et 2021.

<sup>18</sup> Dans une telle démarche s'inscrit notamment la réflexion de Judith Butler autour d'une éthique fondée sur le partage du sensible, en cela que la reconnaissance de la précarité radicale des vies humaines va de pair avec la nécessité de leur protection contre la violence de pouvoirs arbitraires (cf. Butler 2005 et 2010), mais la reconnaissance de la précarité d'une vie est aussi centrale dans les écrits de Giorgio Agamben (cf. 2014).

<sup>19</sup> Cette notion polyphonique parcourt l'œuvre de Benjamin cf. notamment la définition qu'on trouve dans *Le livre des passages* comme "ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation" (Benjamin 1989: 479).

<sup>20</sup> Différentes formes d'anachronisme ont été articulées, notamment par l'histoire de l'art, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, cherchant à briser la chronologie linéaire de l'histoire et de la pensée occidentales. Si l'empilement des temporalités avait toujours été considéré par les historiens comme une erreur et une menace à la rigueur scientifique, l'anachronisme a été réévalué, démontrant que l'histoire est un réseau continu de latences, de références et de suppressions. Au XX<sup>e</sup> siècle, on en vient au contraire à admettre l'apparition d'éléments appartenant à une époque donnée dans une autre époque comme ouvrant des possibilités épistémiques et esthétiques: survivances, ressemblances déplacées, etc., révèlent que l'histoire de l'art n'est qu'un processus continu d'appropriations et *reenactment*.

<sup>21</sup> En astronomie par exemple, la parallaxe indique l'impact d'un changement d'incidence d'observation sur l'observation d'un objet et donc le déplacement apparent d'un astre au cours de l'année solaire, dû au fait que celui-ci change de position à cause du mouvement de révolution de la Terre autour du Soleil.

<sup>22</sup> Mais le terme de techno-esthétique ne se limite pas à une définition fonctionnelle, elle assume aussi une signification plus radicale, celle d'une "fusion intercatégorielle" entre technique et esthétique: "Le sentiment techno-esthétique semble être une catégorie plus primitive que le sentiment esthétique seul ou l'aspect technique considéré sous l'angle de la seule fonctionnalité, qui est appauvrissant" (Simondon 2014: 391-392).

<sup>23</sup> De telles observations amenaient l'architecte d'Hitler à imaginer la décadence du national-socialisme et même à illustrer le devenir ruine des bâtiments nazis, une perspective qui avait été reçue comme une provocation irrévérente par l'entourage d'Hitler. En revanche, le projet de Speer fut apprécié et soutenu par le *Führer* et devint le principe fondateur et "loi" de l'architecture nazie.

## Bibliographie

- AGAMBEN G. (2014), *Le feu et le récit*, Rivages, Paris.
- AUGÉ M. (2003), *Le temps en ruines*, Galilée, Paris.
- BARIKIN A. (2014), "No More Stars (Star Wars): Rà di Martino", in *Contemporary visual art + culture broadsheet*, 1, pp. 33-35.
- BARTHES R. (2003), *La préparation du roman i et ii. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Nathalie Léger, Seuil, Paris.
- BATAILLE G. (1933), *La notion de dépense*, Lignes, Paris, 2011.
- BÉGOUT B. (2022), *Obsolescence des ruines*, Inculite-Dernière marge, Paris.
- BENJAMIN W. (1989), *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Cerf, Paris.
- BERARDI F. (2011), *After the future*, AK Press, Oakland-Edimbourg.
- Id. (2017), *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Verso, New York.
- BERTOLA C. (2012), "Chasing reality through the remains of imagination", in BUSTO A. (a cura di), *Rà di Martino 2011-2001*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi.
- BOLTER D., GRUSIN R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge MA.
- BOYM S. (2006), "Tatlin, or, Ruinophilia", in *Cabinet*, 28.
- BRATTON B. H. (2019), *La Terraformation 2019*, Les presses du réel, Dijon, 2021.
- BREDEKAMP H. (1996), *La nostalgie de l'antique: statues, machines et cabinets de curiosités*, Diderot, Paris.
- BROGGINI O. (2009), *Le rovine del Novecento. Rifiuti, rottami, ruderi e altre eredità*, Diabasis, Reggio Emilia.
- BRUNO G. (2007), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge MA.
- BUBLEX A., ELIE D. (2014), *Le futur n'existe pas: rétrotypes*, éditions B42, Paris.
- BUTLER J. (2005), *Vie précaire: Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*, Amsterdam, Paris.
- Id. (2010), *Ce qui fait une vie: essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Zones, Paris.
- CARBONE M. (2013), *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, MétisPresses, Genève.
- CARROUGES M. (1976), *Les machines célibataires*, Chêne, Paris.
- CHAKRABARTY D. (2009), "The Climate of History: Four Theses", in *Critical Inquiry*, 2, pp. 197-222.
- Id. (2021), *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago University Press, Chicago.
- CITTON Y. (2010), *Mythocratie: Storytelling et imaginaire de gauche*, Amsterdam, Paris.
- CITTON Y., RASMI J. (2020), *Génération collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Seuil, Paris.
- CLÉMENT G. (2004), *Manifeste du tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris.
- DERRIDA J. (1990), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris.
- DIAMOND J. (2005), *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, Viking Press, New York.
- DIDEROT D. (1767), *Ruines et paysages. Salons de 1767*, Hermann, Paris.
- EDENSOR T. (2005), *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Berg Publishers, Oxford.
- EGANA M., O. SCHEFER. (sous la direction de) (2015), *Esthétique des ruines: poétique de la destruction*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- FISHER M. (2009), *Le réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative?*, Entremonde, Paris, 2018.
- FORERO-MENDOZA S. (2002), *Le temps des ruines: l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Pays-paysages, Seyssel.
- FRIEDBERG A. (2006), *Virtual Windows: from Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge MA.
- GRUSIN R. (2010), *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, New York.
- HARTOG F. (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, Paris.
- HELL J., SCHÖNLE A. (edited by) (2010), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham.
- HUYSSSEN A. (2006), "Nostalgia for Ruins", in *Grey Room*, 23, pp. 6-21.
- HYPPOLITE P. (éd.) (2017), *La ruine et le geste architectural*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Paris.
- JAMESON F. (2005), *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York.
- JOUANNAIS J.-Y. (2012), *L'usage des ruines*, Gallimard, Paris.
- KIEFER A. (2011), *L'art survivra à ses ruines*, Collège de France/Fayard, Paris.
- KLUITENBERG E. (2006), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, NAi Publishers, Amsterdam.
- Id. (2011), "On the Archaeology of Imaginary Media", in HUHTAMO E., PARIKKA J. (edited by), *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Los Angeles.
- KOOLHAAS R. (2011), *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Payot, Paris.
- KRAUSS R. (1974), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London.
- LYONS S. (edited by) (2018), *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, Palgrave Macmillan, New York.
- MASSUMI B. (2007), "Potential Politics and the Primacy of Preemption", in *Theory & Event*, 2.
- Id. (2015), *Ontopower: War, Powers, and the State of Perception*, Duke University Press, Durham.
- MIRZOEFF N. (2011), *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham.
- Id. (2014), "Visualizing the Anthropocene", in *Public Culture*, 73, 2014, pp. 213-232.
- MORTON T. (2013), *Hyperobjets: Philosophie et écologie après la fin du monde*, Cité du design IRDD, Paris.
- PARIKKA J. (2015), *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- PELLIZZONI L. (2020), "The time of emergency. On the governmental logic of preparedness", in *Sociologia italiana-AIS Journal of Sociology*, 16, pp. 39-54.
- RASMI J. (2020), *Collassologia. Istruzioni per l'uso*, Asterios, Trieste.
- RIBAULT T. (2019), "Resilience in Fukushima: Contribution to a Political Economy of Consent", in *Alternatives: Global, Local, Political*, 44, pp. 94-118.
- Id. (2021), *Contre la résilience de Fukushima et ailleurs*, L'échappée, Paris.
- ROBBE-GRILLET A. (1994), *Les derniers jours de Corinthe*, Minuit, Paris.
- ROTH M. S., C. L. LYONS, C. MEREWETHER (1997), *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- SCHNAPP A. (2020), *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Seuil, Paris.
- SEBALD G. (1999), *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Actes Sud, Arles.
- SERVIGNÉ P., R. STEVENS (2015), *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Seuil, Paris.
- SIMMEL G. (1998), "Les ruines, un essai d'esthétique" [1911], in *La Paurure et autres essais*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- SIMONDON G. (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 2012.
- Id. (2014), *Sur la technique*, PUF, Paris.

- SMITHSON R. (1967), "The Monuments of Passaic", in *Artforum*, December, pp. 48-51, trad. fr. "Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey", in *Robert Smithson, une rétrospective: Le paysage entropique 1960/1973*, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1994.
- SOFIA Z. (2003), "Contested Zones: Futurity and Technological Art", in MALLOY J. (edited by), *Women, Art, and Technology*, The MIT Press, Cambridge MA, pp. 86-101.
- SOMHEGYI Z. (2014), "Ruines contemporaines. Réflexion sur une contradiction dans les termes", in *Nouvelle revue d'esthétique*, 1, pp. 111-119.
- SPEER A. (2011), *Au cœur du troisième Reich* [1969], Arthème-Fayard/Pluriel, Paris.
- TSING A. (2015), *Le champignon de la fin du monde*, La Découverte, Paris.
- WHITEHOUSE T. (2018), *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*, Palgrave Macmillan, New York.