

Pauline Jurado Barroso

Doctorante en arts plastiques

CIEREC, Université Jean-Monnet

Saint-Étienne – Lyon 2.

RECONSIDÉRER LES RUINES PAR LA PHOTOGRAPHIE

Résumé

Les architectures des grands ensembles sont les derniers symboles de l'ère moderne menacés par la destruction. Ces architectures en proie à la « ruinification » intriguent et fascinent par leur fragilité et leur monumentalité. Si l'on peut aisément contempler la ruine à travers ses représentations, faire l'expérience des ruines modernes demeure, pour le plus grand nombre, un exercice banal et quotidien, qui ne relève pas forcément de l'expérience esthétique. Comment la photographie artistique peut-elle proposer une contribution critique qui invite à la contemplation tout en cherchant à susciter un questionnement sur les ruines comme composantes du paysage urbain actuel ?

Plan

- I. Introduction
 - a. L'attention esthétique
 - b. Quand y a-t-il ruine ?
 - c. Les ruines modernes
 - d. Là où intervient la création

- II. Quelques approches photographiques des ruines
 - a. Le monument
 - b. Les percées
 - c. Les paysages
 - d. L'anti-spectaculaire
 - e. Les paradoxes
 - f. Un dialogue entre territoires
 - g. Un dialogue entre les formes

- III. Conclusion

I. INTRODUCTION

a. L'attention esthétique :

La création artistique — et plus précisément la création photographique — peut-elle conduire à une reconsidération des ruines ? Pour tenter d'amorcer une réponse — ou le début d'une réponse à cette question — intéressons nous d'abord à ce qu'on l'entend par le terme « reconsidération ». (dans le sens d'un réexamen) La reconsidération peut se faire sous la forme d'une attention particulière que l'on porte à un objet. Le philosophe Gérard Genette forge le concept d'« attention esthétique ».

Les « objets esthétiques » sont d'abord des objets attentionnels, c'est-à-dire des objets d'attention ; un objet qui n'est pas (présentement) attentionnel pour quelqu'un ne peut être (présentement) « esthétique ». Il faut donc manier avec précaution la notion trop courante d'« objet esthétique » : elle a pour mérite, certes considérable, d'élargir le champ de l'« esthétique » au-delà des seules œuvres d'art mais donne indûment à penser que certains objets seraient « esthétiques » (c'est-à-dire comporteraient la propriété objective, permanente et apparemment positive, d'« être esthétiques »), tandis que d'autres ne le seraient pas (ne la comporteraient pas), ce qui pour moi n'a tout bonnement aucun sens¹.

Selon lui, l'emploi de l'expression « objet esthétique » n'est valable que dans le sens d'« objet d'une attention et d'une appréciation esthétique² » ; ainsi « ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique³ ». Les ruines sont des objets dont les « propriétés aspectuelles⁴ » stimulent chez le spectateur le développement d'un type de relation particulier. La ruine écarte l'objet du domaine de la planification architecturale dont il est originellement issu, au profit d'une mise en lumière des qualités plastiques qui priment désormais sur la fonctionnalité.

Ce n'est pas parce qu'une architecture devient ruine, qu'elle devient, de fait un objet artistique, ni un objet esthétique. C'est davantage le regard porté sur l'objet qui est embrayeur d'une reconsidération probable. Il existe aussi une probabilité pour que la ruine ne fasse pas l'objet d'une telle attention. En effet, les exemples de disparition du patrimoine architectural — notamment récent — ne manquent pas. Certaines ruines fascinent et d'autres non.

¹ GENETTE Gérard, « L'attention esthétique », in *L'Œuvre de l'art II : La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p.18.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.15.

b. Quand y a t-il ruine ?

Lorsqu'une architecture se ruine — c'est à dire lorsqu'elle devient ruine — des transformations s'opèrent sur l'objet — qui n'est plus intègre, mais fragmenté — sa matière s'effrite, des percées se creusent et laissent voir, depuis le dehors, l'intérieur du bâtiment. La ruine présente des trous et des manques. Les distinctions esthétiques entre ce qui relève de la ruine et ce qui n'en relève pas ne reposent pas toujours sur l'état d'effondrement. Un bâtiment fonctionnel qui présente des signes d'usure peut déjà figurer une ruine en devenir. Il semble que les aspects matériel et visuel sont déterminants, dans cette approche esthétique. Il est important, je pense de s'interroger sur les conditions de la ruine d'une architecture, sous ses différents aspects ; la distinction entre ruine et architecture peut se situer à plusieurs niveaux : dans la perte de fonctionnalité et l'absence de vie couplées parfois à l'usure voire à l'effondrement. La notion de défonctionnalisation est centrale, c'est le point de vue de Robert Ginsberg (littérature, arts, philosophie) ; selon lui :

La ruine libère la fonction de son asservissement à un objectif. Les structures fonctionnelles peuvent être présentes et toujours fonctionner, mais leur vocation première a cessé. Quand l'unité d'origine est détruite, l'objectif est brisé⁵.

Suite à la modification de la nature même de l'objet ruine — qui n'est plus architecture — c'est la relation que l'on tisse avec lui qui se trouve modifiée. On ne fait pas l'expérience de la ruine comme on fait l'expérience d'un bâtiment fonctionnel ; nombreuses sont les raisons qui nous amènent à visiter, à entrer, à arpenter ou à contourner un bâtiment, bref à faire l'expérience d'une œuvre architecturale. Ce ne sont pas les mêmes que celles qui nous conduisent à visiter, contempler, regarder, observer, entrer ou contourner une ruine. Le regard porté sur l'objet est différent ; nous prenons davantage le temps de la contemplation parce que ses manques révèlent sa structure, son intérieur, et que la perte de fonction souligne sa force expressive.

La ruine nous apprend à apprécier particulièrement les structures. La force de survie sous l'expérience de la destruction transforme la force de la forme et *vice versa*. Nous pouvons découvrir le pouvoir des structures en cherchant à les détruire⁶.

⁵ GINSBERG Robert, *op. cit.*, p. 33.: « The ruin liberates function from its subservience to purpose. Functional structures are present and may still be functioning, but their intended service to deliberate aims has ended. When original unity is destroyed, purpose is smashed », (traduction de l'auteur).

⁶ GINSBERG Robert, *The Aesthetics of ruins*, New York, Rodopi, 2004, p. 33: «The ruin teaches us to appreciate noteworthy structures. The strength in survival under destructive experience translates into

La « dé-fonctionnalisation⁷ » de l'architecture oriente le regard ; les traces d'usure ont une charge symbolique et expressive qui modifient intégralement la lecture de l'objet. Cependant, même si on considère la ruine comme un objet défonctionnalisé, elle peut faire l'objet d'un réinvestissement par d'autres formes de vies : animales, humaines et végétales qui parviennent à se développer uniquement dans les espaces abandonnés ; ainsi de nouveaux usages apparaissent, comme le formule Tim Edensor.

Les ruines offrent des espaces dans lesquels l'interprétation et l'expérience de la ville se libèrent des contraintes quotidiennes qui dictent ce qui peut être fait et ce qui ne peut pas, et qui chargent la ville de significations. [...] Les ruines peuvent devenir des espaces de loisirs, d'aventure, de culture, d'acquisition, de refuge et de créativité. [...] les ruines fournissent des espaces où des formes alternatives de vie publique peuvent se développer⁸.

strength of shape, and vice versa. We may discover the power of structures by seeking to destroy them », (traduction de l'auteur).

⁷ Que l'on entend ici comme le processus par lequel une architecture perd sa fonction lorsqu'elle devient ruine.

⁸ EDENSOR Tim, *Industrial ruins : space, aesthetics and materiality*, Oxford, Berg, 2005, p. 4 : « Ruins offer spaces in which the interpretation and practice of the city becomes liberated from the everyday constraints which determine what should be done and where, and which encode the city with meanings. [...] Ruins may become spaces for leisure, adventure, cultivation, acquisition, shelter and creativity. [...] ruins also provide spaces where forms of alternative public life may occur », (traduction de l'auteur).

c. Quel type de ruine ? Les ruines modernes

Par ailleurs, précisons, que ces remarques, ces distinctions valent pour un type de ruine en particulier, les ruines récentes. Ce que l'on nomme aussi les « ruines modernes », recoupe différentes catégories et sous-catégories. Cependant, elles ont comme point commun de renvoyer à une forme d'obsolescence précoce qui caractérise la modernité dans son sens large. Elles sont étroitement liées au progrès et à l'accélération du renouvellement des constructions urbaines. Elles sont propres à une époque dans laquelle l'industrialisation des procédés de construction incite au remplacement de l'ancien par le nouveau et multiplie les destructions. La construction industrielle a en effet enclenché une spirale destructive. Au même titre que l'objet manufacturé, l'architecture fait partie d'un système économique qui impose, à des fins de rentabilité, une durée de vie de plus en plus courte. Le sociologue allemand Hartmut Rosa impute ces raccourcissements de cycle à une accélération généralisée, observable à divers points de vue : accélération technique, accélération du changement social et accélération du rythme de vie :

Dans le système capitaliste, la vitesse de production en croissance constante va nécessairement de pair avec une augmentation des vitesses de distribution et de consommation, qui sont elles-mêmes stimulées par les innovations technologiques et sont donc également à l'origine du fait que les structures matérielles de la société se reproduisent et se transforment dans des laps de temps de plus en plus courts⁹.

Les activités de réparation, de nettoyage et d'entretien disparaissent parce que nous remplaçons l'ancien par le neuf. Cela s'applique particulièrement au domaine de l'architecture ; la modernité s'incarne dans la primauté de la nouveauté, l'accélération sociale en est le fruit : « Il faut avant tout comprendre le processus de modernisation comme un processus d'accélération¹⁰ ».

Le terme « moderne » qui qualifie ces ruines est polysémique. Il peut être synonyme d'« actuel » et évoquer quelque chose de récent qui existe, se produit, appartient à l'époque actuelle ou à une période récente. Il évoque l'idée de nouveauté et de rupture avec ce qui a été fait précédemment et désigne ce qui est représentatif du goût dominant de l'époque. Ce terme qualifie également un courant de pensée, comme le Mouvement Moderne en architecture et renvoie donc à une époque précise — que l'on date de façon large entre 1850 et 1960. Il correspond à une rupture avec le passé, un affranchissement avec les règles établies et une position à l'avant-garde du progrès ; il qualifie les produits

⁹ ROSA Hartmut, *Accélération. Une Critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2011, p. 97-98.

¹⁰ *Ibid.*, p.111.

de l'activité humaine qui apportent quelque chose d'inédit. Le courant moderne refuse les croyances fondamentales et les valeurs établies, il est dans la recherche et la réinvention perpétuelle de lui-même.

Les « ruines modernes » sont des objets symboliques qui se définissent selon un processus de vieillissement et/ou d'anéantissement et peuvent se distinguer en quatre étapes : l'apparition de marques d'usure — la patine —, la dé-fonctionnalisation, les percées — l'effondrement partiel — et l'effondrement total. Elles existent dans un espace-temps suspendu, au sortir de la fonctionnalité du bâtiment — dès lors qu'il est vidé de ses occupants — et juste avant sa disparition complète. Lorsque l'effondrement est total, la forme n'est plus intelligible ; c'est à ce moment même que les « ruines modernes » perdent, irrémédiablement, leur dimension expressive et mémorielle.

d. Quand la création intervient

En tant qu'objets dévorés par la décrépitude ; les « ruines modernes » illustrent le phénomène d'« anéantissement de l'espace par le temps¹¹ » que mentionne Hartmut Rosa. Les rythmes de transformation¹² eux-mêmes changent, s'accélèrent et l'architecture n'assure plus la continuité temporelle au sens où l'entend le géographe John Brinckerhoff Jackson. Selon lui, cette continuité s'incarne dans la présence de repères symboliques, c'est-à-dire des constructions qui concrétisent les liens avec le passé et l'avenir : « nous ne pouvons plus aspirer à la permanence dans nos communautés, mais seulement à leur continuité¹³ ». Or, si nous renouvelons plus rapidement les lieux de vie, les villes et leurs périphéries, l'architecture peut difficilement tenir le rôle de repère qui assure un lien entre le passé et l'avenir.

La création intervient là où il y a un manque, là où l'on sent qu'il y a une perte. De plus, il semble que l'appréciation esthétique des « ruines modernes » nécessite l'intermédiaire d'une représentation, d'une mise en image. Le philosophe Alain Roger démontre la dimension active de la culture visuelle dans la perception — non pas de la ruine mais de la nature : « notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé

¹¹ ROSA Hartmut, *Accélération. Une Critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2011, p. 95. Voir également à ce sujet HARVEY David, *The Condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*, Cambridge, Blackwell, p. 240.

¹² ROSA Hartmut, *op. cit.*, p. 98.

¹³ JACKSON John Brinckerhoff, *À la Découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes sud, 2003, p. 214.

d'une profusion de modèles, latents, invétérés et donc insoupçonnés¹⁴ ». L'« artialisation *in visu* » participe à la considération du pays — de l'environnement — en paysage. Pour lui, il y a un phénomène de « double artialisation » de la nature : « La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient un paysage que sous la condition d'un paysage, et cela, selon les deux modalités, mobile (*in visu*) et adhérente (*in situ*), de l'artialisation¹⁵. »

L'intervention de la création dans une optique de reconsidération des « ruines modernes », ne repose pas sur la promotion d'une politique de patrimonialisation, ni sur un enregistrement des bâtiments au registre des monuments, par exemple. La réflexion que je conduis s'affranchit de cet aspect là, qui n'entre pas dans mon domaine de spécialisation. Sans promouvoir une reconsidération systématique, il me semble que la considération des ruines par la création est possible. Mon objet de recherche n'est pas la ruine en elle-même, mais sa représentation par la photographie. Je ne propose pas une méthodologie, ni un guide pour photographier les ruines. Je vais juste vous présenter les questionnements qui ont émergé d'une approche photographique des ruines ; je vais vous parler de ma pratique photographique des espaces en déshérence, en tant qu'une expérience spatiale, culturelle et sensible.

¹⁴ ROGER Alain, *op. cit.*, p.15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

II. QUELQUES APPROCHES PHOTOGRAPHIQUES DES RUINES

a. Premiers lieux, premières images : le monument

La ZAC Victorine Autier. Lorsque je me suis confrontée pour la première fois aux « ruines modernes », c'était à Amiens, dans cet ensemble de logements de 1972, promis à la destruction.

Saisir la complexité de cette architecture a été mon premier défi. C'est une structure ouverte concentrique qui procure une sensation de vertige. Les bâtiments m'apparaissaient comme des monuments modernes. Je les ai cadré dans leur élévation, en respectant le parallélisme des lignes, qui fusionnent avec les limites du cadre de l'image. On retrouve ici, une référence à l'esthétique développée par les photographes allemands, Bernd et Hilla Becher, c'est-à-dire : clarté, homogénéité de la luminosité, peu de contrastes, faire apparaître l'environnement de la tour, donner à voir le sol.

J'ai tenté de rendre compte de deux dualités qui font, je pense, la force expressive de ce bâtiment : la structure et la couleur. Les peintures qui ornent le bâtiment ont été ternies par le soleil ; les tons pastels renvoient à l'usure, au vieillissement et accentuent l'expression de l'obsolescence. Les virages vers l'intérieur et l'extérieur du bâtiment structurent l'espace ; impression d'un bâtiment qui tourne sur lui-même et duquel on ne peut sortir. La structure fait écho au statut de ghetto que le quartier a acquis, malgré lui.

b. Les percées

Cette série consacrée à la *ZAC Victorine Autier* se compose en trois parties, la seconde étant consacrée aux ouvertures percées par le processus de destruction par technique de « grignotage ». J'ai suivi le chantier pendant près d'un mois, dans le but d'enregistrer les étapes de cette destruction. In situ, je m'interroge sur les moyens d'en rendre compte par l'image. L'idée d'une ruine comme interface entre intérieurs et extérieurs apparaît au fur et à mesure. Les percées offrent la possibilité de voir les intérieurs et les extérieurs en même temps, chose qui est impossible, lorsque le bâtiment est toujours fonctionnel et entier. La question de la distance émerge : je ne suis pas une ancienne habitante des lieux, je ne peux pas me fondre dans le regard d'un ancien habitant, ma posture est à l'extérieur. Je trouve que pénétrer les espaces est un geste transgressif, voire même voyeuriste.

L'image traite de la disparition, dans les cadrages et les tonalités peu contrastées, avec une large gamme de gris et de tons pastels ; elle joue sur la répartition des masses : des pleins et des vides, pour donner à lire le grignotage. Cet objet peut être comparé à un palimpseste : la forme mouvante donne à lire une somme de traces de vie, qui forment un ensemble de strates qui s'effacent.

Au fur et à mesure de l'avancée de la destruction, le bâtiment se réduit, il se rapproche du sol, et la forme tire vers l'informe, le reste et les débris forment une masse. Le cadrage donne davantage d'importance au sol.

c. Le paysage

La troisième partie de cette série, contextualise la ruine dans le paysage. J'ai suivi la destruction de la seconde tour (chantier compliqué qui a duré 3 ans). La végétation est foisonnante : elle est un signe de la ruine et du lieu abandonné, elle est signe aussi d'un hiver doux et très humide. Mise en image dans le cadre d'un dialogue avec la ruine, elle renforce l'expression de la régénérescence, qui est propre à toute ruine.

d. L'anti-spectaculaire

Je me suis intéressé à plusieurs formes de destruction : parmi lesquelles, le dynamitage par implosion. Ce dynamitage est organisé comme un événement, c'est une forme de célébration à laquelle les habitants du quartier et anciens habitants du bâtiment concerné sont conviés. Le 24 novembre 2011, j'ai suivi l'implosion de la tour Plein-ciel, du quartier *Montreynaud* à Saint-Étienne. La série d'image réalisée a été orientée par un questionnement sur le non-spectaculaire. En effet, la scénographie de l'événement tend à ajouter une emphase à la destruction, qui est en elle-même très spectaculaire : détonation, effondrement, fumée, réactions du public. J'ai choisi de montrer les signes de la mise en spectacle (gradins, publics, spectateurs, décompte, sono, point de vue officiel), plus que le spectacle lui-même qui faisait l'objet de toutes les images (vidéo, photo des médias et artistes locaux).

Cette série s'intéresse à une contextualisation temporelle et spatiale de la ruine. Le dynamitage crée une structure temporelle : un avant, un pendant et un après. La série d'image se structure en trois temps différents : quelques minutes avant l'événement, 1 an

et demi après l'événement (lorsque les gravats ont été déblayés) et le jour avant l'événement. L'entorse à la chronologie permet de focaliser sur les aspects plastiques de la tour. Dans la dernière image de la série, elle est visible de près, mise en relation avec un pavillon, un escalier, une route et des arbres, dans une lumière de jour finissant. Elle est revêtue de bannières et de bâches de dynamitage, qui forment des bandages, comme les signes de la blessure.

e. Les paradoxes

Le paysage post-industriel est constitué par des éléments hétérogènes et présente des paradoxes. En effet, il n'est pas fait uniquement de ruines modernes, mais de bâtiments fonctionnels et dé-fonctionnalisés, construits à différentes époques. La confusion s'installe entre les espaces fonctionnels et dé-fonctionnalisés. Cette vue du silo d'[Ailly-sur-Noye](#), (Picardie) présente une forme monolithique, faite de béton, qui renvoie au modernisme et que l'on imagine dé-fonctionnalisée. Le caractère indéfini et instable de certaines constructions modernes, brutalistes et monolithiques pose la question de la pré-ruine, c'est-à-dire un bâtiment encore en fonction que l'on regarde déjà comme une ruine. La végétation florissante qui l'entoure peut être le signe de la régénérescence, comme le signe de l'abandon.

La seconde image (de ce diptyque) montre un autre versant du site, saisi depuis un point de vue nord-ouest orienté sud-est. Il montre la partie nord de l'ensemble de silos, avec un premier plan de parking de petit supermarché, peuplé par quelques âmes et quelques voitures. La végétation est relayée au second plan, la vue renvoie une impression de lieu habité, donc fonctionnalisé. Ces deux versants cohabitent, dans le paysage post-industriel.

f. Un dialogue entre territoires

L'ouverture sur le paysage post-industriel, en tant que contextualisation spatiale de la ruine moderne conduit à un questionnement sur le territoire et les territoires. Des territoires éloignés, différents, présentent parfois des similitudes formelles et structurelles. Je me suis intéressée aux parentés qui existent entre les vallées industrielles de Rhymney (Pays-de-Galles) et du Gier, (entre Lyon et Saint-Etienne, France). Ces territoires ont

connu une histoire similaire, même si la gestion de la désindustrialisation a été différente. Dans les deux séries, les logements ouvriers, les crassiers, les terrains vagues, le relief et la végétation font l'identité du paysage post-industriel des vallées.

À **Rhymney**, je me suis orientée vers la recherche des traces des activités industrielles passées. Le logement ouvrier — qui forme des lignes, des étagements à flanc de colline — demeure le dernier marqueur des activités industrielles. Le relief formé par les crassiers à Bargoed a été légèrement effacé par l'aménagement d'un parc. J'ai arpenté ces espaces en m'intéressant plus précisément à la façon dont on peut donner à voir un paysage habité — loin de l'idée du no man's land que véhicule parfois le qualificatif « post-industriel ».

La place de la végétation est très importante, elle structure l'espace, puisqu'il s'agit d'une vallée qui était très rurale avant son industrialisation. Il y a — si ce n'est un équilibre — un dialogue entre le végétal et le construit. L'image cherche à donner corps à ce dialogue, sans pour autant aller dans la démonstration. Je me situe plus dans la suggestion. Le paysage impose une prise de recul avec le sujet, la mise à distance permet d'englober plusieurs éléments : ciel, sol, constructions, détails, morphologie, relief et de les présenter dans leur contexte spatial. L'image cherche à faire émerger un dialogue entre ces éléments, tandis que la série d'images rend possible l'émergence d'une narration.

Dans la Vallée du Gier, malgré la désindustrialisation qui démarre à la fin des années 1970, des activités demeurent (entre autres, la raffinerie de pétrole de Feyzin, et l'aciérie Arcelor Mittal à Rive-de-Gier). La série **La Rivière** porte sur un quartier sud de Saint-Étienne, dans lequel cohabitent des logements ouvriers (tours de moyenne et grande hauteur), des usines en activités, avec des bâtiments de différentes époques (fin XIXe – aujourd'hui), des friches, quelques terrains vagues. Le végétal y tient une place importante : il recouvre les crassiers, et les collines, le quartier percute également les pentes du massif du Pilat.

Le dialogue peut s'établir entre des territoires différents présentant des similitudes morphologiques et des histoires proches.

g. Un dialogue entre les formes

Lorsque je suis venue pour la première fois à Montréal, j'ai retrouvé des formes familières, dans les monolithes modernes des silos du vieux port et des constructions du village olympique. J'ai été interpellée par leur présence massive et sculpturale et par les effets de vieillissement du béton et de l'acier. Ce sont des réservoirs d'histoire ; ils invitent à la méditation, ce sont des marqueurs paysagers et des repères qui structurent notre culture post-industrielle.

Les images, réalisées pendant l'hiver 2013, accordent une place importante à la transcription de l'aspect monolithique de ces ruines. J'ai utilisé la neige, comme un processus d'effacement, plus que de recouvrement. Elle efface le sol et le bassin d'eau et donne l'impression du surgissement du bâtiment ; il apparaît au centre de la composition, entre les gammes grises du ciel et du sol.

La dernière vue du vieux port met en lien le silo avec l'ensemble Habitat 67, sur la gauche de l'image. Ces deux types de construction appartiennent à la même culture moderne et industrielle. Les formes de l'une sont dérivées des formes de l'autre. D'ailleurs, dans la Charte d'Athènes, Le Corbusier évoque son admiration pour les silos, et l'architecture industrielle américaine : il y a une réelle parenté formelle, ainsi qu'une même filiation.

Ce sont des monuments qui permettent une interaction avec les activités du passé : elles invitent à la méditation, et laissent le regardeur dans une « douce mélancolie », comme l'écrivait Diderot en 1767, à propos des ruines anciennes. Ce sont des interfaces. Les images contextualisent spatialement les bâtiments, en les mettant en lien avec les nouveaux usages de ce vieux port axés sur le divertissement, (avec le spa Bota Bota au premier plan).

Mettre en lien des images de différents types de ruines modernes, différents paysages, et différents territoires, permet de tracer des points de comparaison et de faire émerger des analogies. Mettre en regards les lieux, à travers leurs images favorise aussi leur compréhension. Les paysages désindustrialisés, par exemple, par leur aspect composite et cicatriciels sont souvent en quête d'identité. Les étudier à travers le prisme de la photographie offre la possibilité de travailler à cette quête.

III. CONCLUSION

L'art n'a pas vocation, dans ce cas présent, à transcender le réel, ni à l'esthétiser pour la beauté du geste.

Le médium photographique fonctionne ainsi : il opère une sélection dans le réel et montre certains aspects plastiques des ruines et des bâtiments. Il invite le regardeur à s'attarder sur certains détails ; détails qu'il ne prend pas le temps de regarder in situ, ou qu'il est difficile, pour lui, de saisir in situ.

Il n'est pas question de jouer une expérience de l'image contre une expérience de l'espace, et de les mettre en opposition, mais de les considérer en complément l'une de l'autre.

Même si la création n'ambitionne pas d'apprendre à regarder le patrimoine, cependant, il semble que l'image, en tant que stimulus visuel, invite à porter une attention esthétique aux objets défraîchis et aux paysages en déliquescence. Je pense qu'elle peut, à ce titre, être l'embrayeur d'une reconsidération des ruines modernes et du patrimoine menacé.