

Arts plastiques Pratiques disciplinaires « *Ruines* »

« *L'autodestruction a toujours été le but le plus intime, le plus sublime de l'art, dont la vanité devient alors perceptible. Car quelle que soit la force de l'attaque, et quand bien même il sera parvenu à ses limites, l'art survivra à ses ruines.* »

Anselm Kiefer

« *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 voilà la première ligne de la poétique des ruines.* »

Denis Diderot à propos d'Hubert Robert, *Salon de 1767*



Anne et Patrick POIRIER, *Tantis operibus, tantis ruderibus*, 1986, charbon de bois, 50 x 50 x 50 cm. collection des artistes.

Ruines : les ruines désignent les restes d'un édifice ou d'un complexe urbain dégradé par le temps ou par le fait d'une action externe, humaine ou naturelle et qui demeurent en l'état. La racine du mot vient du latin *ruo* qui signifie pousser avec violence ou s'écrouler. Les archéologues lui préfèrent la notion de *vestige* pour évoquer des restes redécouverts ou étudiés, même si l'état d'un site peut avoir été ruiné volontairement dans des époques anciennes.

Bien que reflets d'une altération lointaine ou volontaire, les ruines se sont très vite enrichies d'une symbolique respectable ou d'une esthétique suscitée par l'émotion qu'elles dégagent et par le subtil dialogue établi entre *culture* et *nature*. La ruine est dénaturée de sa fonction première, mais son *humanité* la coupe cependant de la nature qui tente de l'assimiler. Dans ses *Réflexions suggérées par l'aspect des ruines*, publiées en 1912, Georg Simmel note que « *le charme de la ruine consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de la nature* ».

Dès le Moyen-âge puis à la Renaissance, les ruines antiques ont acquis un statut vénérable, qui renvoyait à une époque qui se devait d'être admirée et imitée. Cette fascination contrastait avec le fait de remployer un grand nombre d'éléments antiques dans des constructions contemporaines voire de raser des vestiges en faveur de nouveaux projets d'urbanisation. Le Colisée de Rome servit de carrière de pierres jusqu'au 17^{ème} siècle quand il ne cessait d'être admiré pour ses proportions et sa conception.

Parallèlement à la remise à l'honneur de l'Antiquité dans les arts et les lettres, les ruines constituaient aussi le théâtre symbolique d'une époque païenne remplacée par la nouvelle Religion et qui se devait d'être oubliée non dans la grandeur de ses édifices mais dans l'erreur de ses cultes. De nombreux édifices antiques se sont trouvés reconvertis en lieux à usage civil ou religieux, nouvelles attributions qui les ont sauvés de la destruction. Dès le 17^{ème} siècle, les ruines accentuent une dimension pittoresque aux arrière-plans, posent un contexte mythologique, historique, ou accentuent une dimension imaginaire. Les *capriccio* en italien désignent des paysages combinant des constructions ou des ruines totalement inventées qui autorisent des combinaisons architecturales fantasques. Inversement, les *vedute* induisent une exactitude de représentation et permettent de cataloguer les vestiges avec rigueur jusqu'à devenir les supports d'études archéologiques ou scientifiques.

Les différents conflits, catastrophes modernes ou contemporaines ont contribué à instaurer la notion de *ruines du présent* et à octroyer à certains vestiges une dimension mémorielle ou patrimoniale. Miroir du temps qui passe, les ruines se sont ouvertes par le biais des pratiques plasticiennes contemporaines à une polysémie sans cesse renouvelée, jusqu'à évoquer les notions de ruines spirituelles, culturelles, sociétales, écologiques et à se démarquer de celles de vulnérabilité intrinsèque à la subsistance au temps.

- Giotto di Bondone *dit GIOTTO* (1266-1337), *le miracle du crucifix*, 1297-99, 270 x 230 cm, fresque, basilique Saint François d'Assise, Assise.
- Andrea MANTEGNA (1431-1506), *saint Sébastien d'Aigueperse*, tempera sur toile, 140 x 255 cm, musée du Louvre, Paris.
- Didier Bara (1590-1656) et François de Nomé (1593-1623) *dits MONSU DESIDERIO*, *le roi asa de Juda détruisant les idoles*, Huile sur toile, début du XVIIe siècle, 82.5 x 126.5 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
- Giovanni Battista PIRANESI *dit PIRANESE* (1720-1778), *Vue sur les vestiges du Tablinum de la Maison Dorée de Néron communément appelée le Temple de la Paix*, eau-forte, 54.4 x 78.7 cm.
- Hubert ROBERT (1720-1814), *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en Ruines*, 1796, huile sur toile, 114 x 146 cm, musée du Louvre, Paris.
- François-Nicolas-Henri Racine de MONVILLE (1734-1797), *la colonne détruite*, 1781, H 25 m- diamètre 15 m, parc du Désert de Retz, Chambourcy.
- Richard PETERS (1895-1977), *Blick vom Rathaussturm (vue depuis la tour de l'hôtel de ville)*, 1945, Dresde.
- Anne et Patrick POIRIER (1942-), *le temple aux cent colonnes*, 1980, 54 x 244 x 244 cm, plâtre et bois, MAC, Montréal.
- Yves MARCHAND (1981-) et Romain MEFFRE (1987-), *Michigan Central Station*, 2008, photographie argentique.
- Anselm KIEFER (1945-), *Ouroboros*, 2014, installation en verre, métal, plomb, feuilles séchées et plastique, 132 x 90 x 60 cm, collection particulière.
- Mathieu MERLET-BRIAND (1990-), *non site*, 2016, impression sur plexiglass thermoformé, prix Paris Dauphine 2016.
- Théo MERCIER (1984-), *Outremonde*, 2021, sable et acier peint, Collection Lambert en Avignon.



Giotto di Bondone dit Giotto (1266-1337), *le miracle du crucifix*, 1297-99, 270 x 230 cm, fresque, basilique Saint François d'Assise, Assise.

La scène fait partie du programme iconographique monumental de la basilique supérieure de Saint-François à Assise qui développe sur plusieurs niveaux une série d'épisodes narratifs de la vie du saint. L'artiste représente le moment où, venu prier dans une église délabrée, François entend une voix émanant du crucifix peint qui lui demande de restaurer sa maison.

Le choix opéré par Giotto de littéralement éventrer le bâtiment installe un dispositif scénographique qui permet au spectateur de voir à la fois le saint en prière et le crucifix posé sur l'autel et d'opérer ainsi une lecture simultanée des différentes temporalités. Représenté en perspective cavalière, le bâtiment aux dimensions réduites instaure un écrin dans l'espace pictural et son état renvoie aux paroles directes de l'image du Christ qui invitent à procéder à une réparation des lieux. C'est du moins la première compréhension de saint François qui s'engage, à la suite du miracle, à remettre en état l'église Saint-Damien pour comprendre ultérieurement que le terme « maison » ne désigne pas l'édifice en ruines mais l'Eglise elle-même en proie à une profonde crise spirituelle. La représentation de la ruine, outre son aspect théâtral insiste donc sur un état physique propre à une construction existante, mais surtout sur la dimension symbolique comme image du présent et de la société du moment.



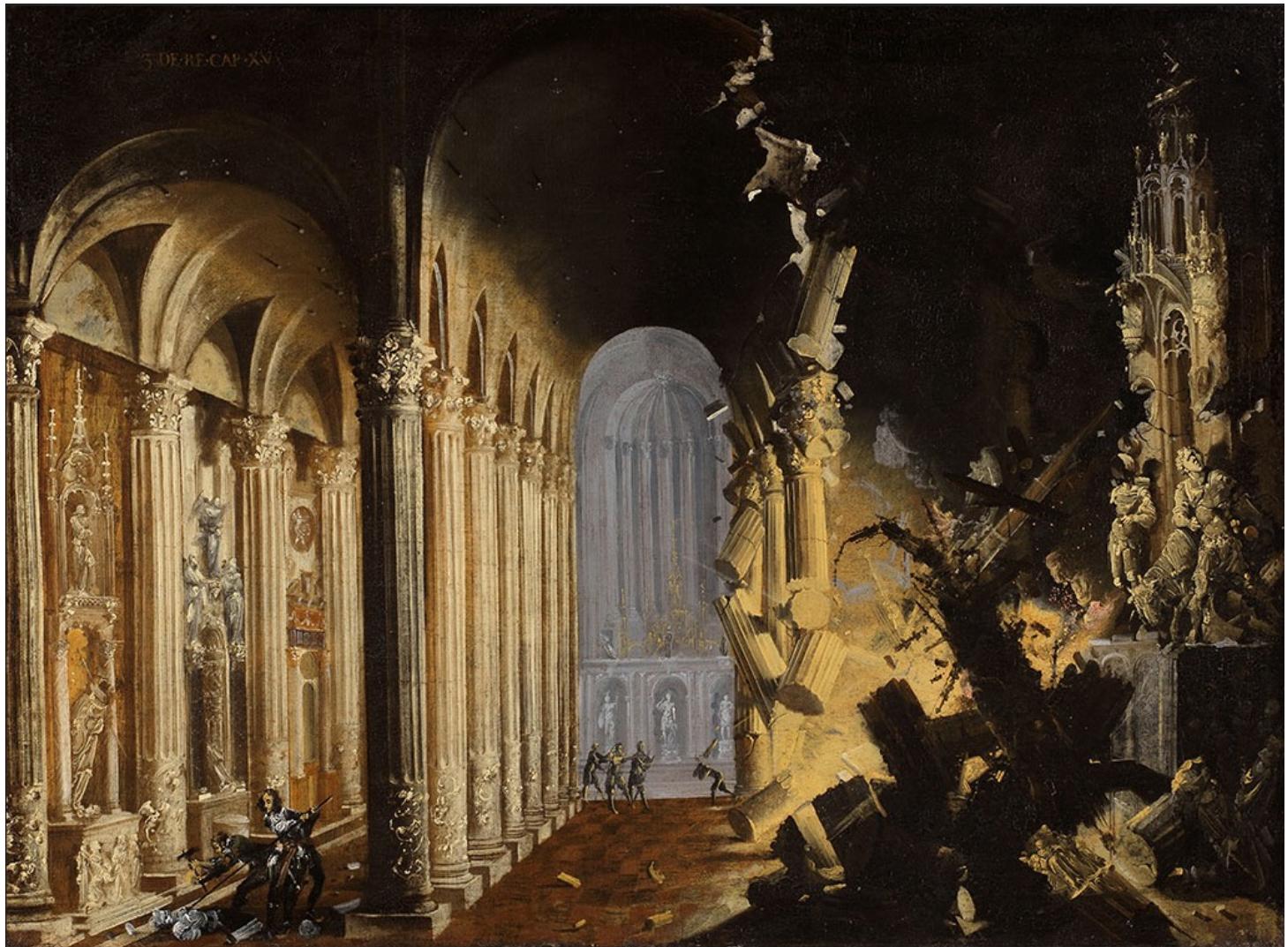
Andrea MANTEGNA (1431-1506), saint Sébastien d'Aigueperse, tempéra sur toile, 140 x 255 cm, musée du Louvre, Paris.

Le tableau entre dans les collections du musée du Louvre en 1910 et la présence d'une œuvre de cette importance dans la petite église d'Aigueperse en Auvergne s'explique par des filiations nobiliaires en lien avec la maison de Mantoue, dont l'artiste était peintre officiel. Le saint est représenté accolé à des vestiges antiques figurant un arc de triomphe et debout sur un amas d'éléments sculptés, dont un pied, qui vient dialoguer visuellement avec celui de saint Sébastien. La présence des ruines antiques n'est pas un choix anodin et vient



imprimer une forte dimension symbolique à la scène et tout d'abord l'ancrage du récit dans une temporalité considérée comme modèle par les artistes de la Renaissance. Sébastien est en effet un officier romain supplicié par ses propres archers, pour avoir adopté le christianisme. Il incarne en ce sens un pont entre l'ancien monde antique en ruines et le nouveau annoncé par le Christ. Par une grande méticulosité accordée aux détails d'architecture, Mantegna démontre sa fine connaissance de l'Antiquité dans une visée humaniste et comme héritier d'un âge d'or désormais révolu. Les paysages de ruines sont courants dans la peinture de l'artiste mais ils constituent un arrière-plan symbolique qui invite le spectateur à interpréter les enjeux des choix opérés. Plus le regard s'élève vers le ciel, plus on s'approche de la Jérusalem céleste, depuis une cité antique en ruines et à la splendeur passée. Le cheminement visuel, initié par la figure du saint jusqu'à l'arrière-plan selon un parcours sinueux, est un écho au temps qui passe, à la fois réel et spirituel. La ruine est symbole d'une époque qui n'est plus mais qui se doit d'être admirée au regard des idées et des arts.

**Didier Bara (1590-1656) et François de Nomé (1593-1623) dits MONSU DESIDERIO, le roi asa de Juda détruisant les idoles,
Huile sur toile, début du XVIIe siècle, 82.5
x 126.5 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.**



Le pseudonyme cache une rare collaboration entre deux artistes actifs à Naples mais originaires de Lorraine et dont la vie et l'oeuvre comportent de nombreuses zones d'ombres. Leur production est principalement axée sur des scènes animées, issues de l'Ancien et du Nouveau Testaments et des univers fantastiques, inscrivant l'architecture antique au premier plan. Le recours au clair-obscur et à de violents contrastes colorés, la touche rapide et souvent empâtée permettent d'évoquer plutôt que représenter des sujets mystérieux et complexes à interpréter. Asa est un roi de l'antiquité hébraïque réputé pour avoir contribué à instaurer «ce qui plaisait à l'Eternel» et avant tout la lutte contre les cultes idolâtres et la scène choisie par les artistes témoignent précisément de la destruction des images. Il est étonnant de constater que le registre architectural, censé représenter un temple antique, est en fait une église hybride entre styles gothique, renaissance et baroque. Le spectateur n'est pas confronté à une ruine en soi mais à une ruine en devenir, du fait de la destruction des lieux. La scène peut rappeler les épisodes iconoclastes consécutifs à la Réforme et au rejet des images, de sorte que l'épisode biblique trouve une troublante résonance avec les événements contemporains de la vie des deux artistes exilés en Italie. Le tableau pourrait s'intituler « Ruines en cours » et impose de ne pas oublier que la ruine est le fait du temps et avant tout d'évènements qui participent à son état et à son identité.

Giovanni Battista PIRANESI dit PIRANESE (1720-1778), *Vue sur les vestiges du Tablinum de la Maison Dorée de Néron communément appelée le Temple de la Paix*, eau-forte, 54.4 x 78.7 cm.



Architecte de formation, Piranèse va se consacrer à la technique de l'eau forte, au point d'en devenir l'un de ses plus grands virtuoses. Convaincu de la supériorité de l'art romain et refusant d'y voir une influence dominante de l'art grec, l'artiste publie à cet effet dès 1748 une suite de planches intitulée *les Vedute di Roma*. L'enjeu consiste à convaincre l'amateur, du caractère national de l'art romain.

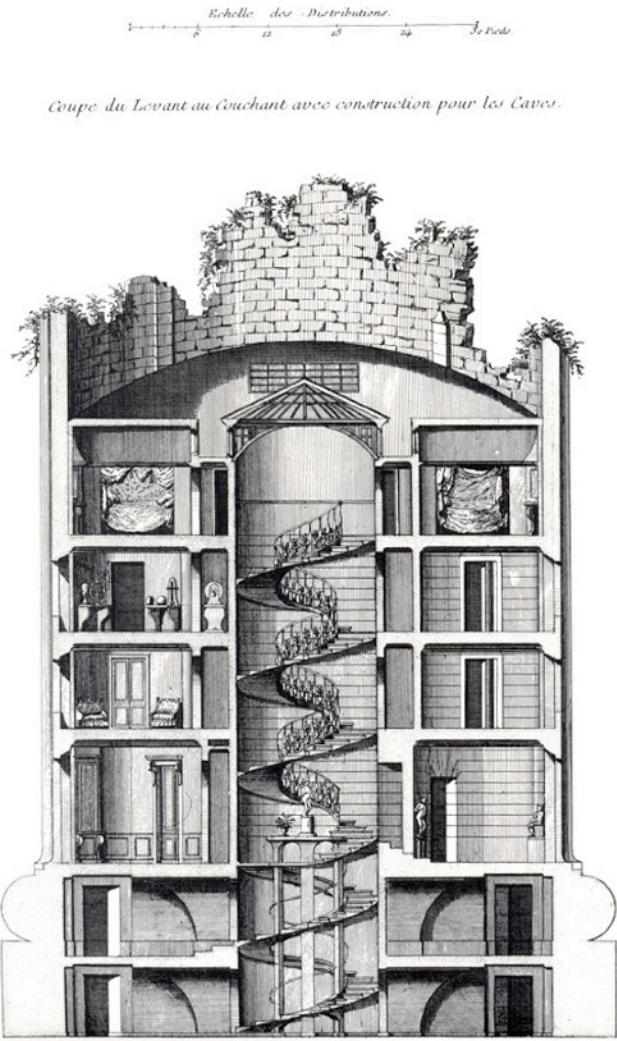
Les sujets sont ceux de la Rome Antique que l'artiste peut observer et représenter et dont il s'attache parfois à reconstituer l'état initial. Les gravures sont ainsi des images du présent mais aussi des outils invitant à une tentative de reconstitution archéologique souvent erronée (la gravure présentée est en fait la basilique de Maxence). Perspectives accentuées, voire parfois outrepassées, souci du détail, foisonnement des personnages poursuivant leurs activités quotidiennes dans un décor grandiose, constituent les caractéristiques des gravures «piranésiennes» destinées tout autant à prouver le génie romain qu'à insister sur l'intégration naturelle des vestiges dans la vie des habitants. Piranèse graverà également des séries de *caprices*, folies architecturales marquées par une accumulation hétéroclite d'éléments ornementaux ou architecturaux qui contribueront à mettre en scène des ruines imaginaires, preuve que le sujet est devenu un support imagé de réflexion sur l'impermanence des choses. Sa série des *prisons* est, à ce titre l'une des plus renommées dans le genre des *caprices* architecturaux.

Hubert ROBERT (1720-1814), *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en Ruines*, 1796, huile sur toile, 114 x 146 cm, musée du Louvre, Paris.



Artiste visionnaire, réputé tant par ses scènes de ruines que par ses paysages imaginaires, Hubert Robert sera après les tourments révolutionnaires et jusqu'à sa mort, conservateur au *Museum*, le futur musée du Louvre. L'ancienne résidence royale est donc un sujet de premier ordre, décliné en plusieurs versions pour créer et donner à voir des vues imaginaires. L'artiste choisit de représenter la grande galerie en ruines, à ciel ouvert, parcourue par des visiteurs qui s'adonnent à des tâches quotidiennes. Au premier plan, un artiste se consacre à la représentation de la statue de l'*Apollon du Belvédère*, pourtant encore au Vatican au moment de l'exécution de la toile, mais connue et admirée de tous lors du Grand Tour. Un groupe de trois personnes semble de même découvrir l'identité d'un buste à moitié enfoui dans le sol. L'artiste opère une sorte de mise en abyme par cette vue d'un futur projeté: le musée, qui a vocation de conserver les chefs-d'oeuvre du passé et à concourir à la formation culturelle des artistes, est à son tour devenu une ruine gigantesque et mélancolique, à la majestuosité renforcée par une longue perspective fuyante. Il est cependant toujours, à l'instar des grands vestiges de l'Antiquité, un lieu propice à l'inspiration des artistes qui, tel le dessinateur au premier plan, viennent y travailler. Hubert Robert introduit de même une statue de Michel-Ange, abandonnée de manière dérisoire, peut-être pour insister sur le caractère futile des réalisations humaines au regard d'un temps qui passe irrémédiablement et qui finit par tout éroder. En ce sens la *vue imaginaire de la grande galerie du Louvre* peut être considérée comme une vanité.

François-Nicolas-Henri Racine de MONVILLE (1734-1797), la colonne détruite, 1781, H 25 m- diamètre 15 m, parc du Désert de Retz, Chambourcy.



En 1774, François de Monville fait l'acquisition d'un parc de plusieurs hectares et entreprend l'aménagement d'un domaine présentant une grande variété d'espèces de plantations et une série de *fabriques de jardins*, constructions ornementales participant à la composition globale. En 1781, la *colonne détruite* est achevée et devient l'habitation principale du propriétaire. Véritable fausse ruine, le bâtiment présente l'aspect d'une gigantesque colonne cannelée dont il ne subsisterait plus que la base et dont l'enveloppe de pierre percée de fenêtres rectangulaires, carrées puis ovales fait apparaître de grandes fissures. Le sommet consiste en une maçonnerie à demi effondrée. Le visiteur devait donc se trouver dans la position d'inventeur d'un temple inconnu et monumental, réaménagé par ses occupants. A l'intérieur, une suite d'appartements est accessible par un escalier hélicoïdal, éclairé par une verrière dissimulée dans le couvrement. Ces lieux sont, à l'origine, aménagés avec un très grand raffinement. Les cuisines, indépendantes, étaient reliées à la demeure par un accès souterrain. Véritable excentricité et rare exemple presque intégralement conservé d'une fabrique de jardin de la fin du XVIII^{ème} siècle dans son parc, la *colonne détruite* se pare d'une symbolique à la fois poétique et mélancolique, hommage avéré à l'Antiquité romaine et ruine de la société du moment qui va conduire à la Révolution française.

Richard PETERS (1895-1977), *Blick vom Rathaufturm* (vue depuis la tour de l'hôtel de ville), 1945, Dresde.



Le bombardement de Dresde marque le paroxysme de la politique de terreur, déployée par les alliés sur les populations civiles allemandes et censée retourner l'opinion publique contre les autorités nazies. Du 13 au 15 février 1945, des bombardements successifs anéantirent la «*Florence de l'Elbe*», réputée pour son ensemble architectural et ses trésors artistiques inégalables. Mobilisé durant le conflit et interdit de photographies dès l'arrivée au pouvoir des nazis, Peter Richard revient dans sa ville natale en 1945 et découvre l'ampleur de la destruction qui mènera à la publication d'un recueil publié en 1949 sous l'intitulé : *Dresde une caméra accuse*. Il continuera à travailler comme photographe d'art à son propre compte jusqu'à sa mort.

Le cliché comporte un autre titre souvent mentionné comme *l'allégorie de la bonté*, du nom de la sculpture ornant l'hôtel de ville et réalisée par le sculpteur allemand Peter Pöppelmann au 19 eme siècle. L'ironie tragique du titre n'est pas involontaire, elle insiste sur le contraste opéré par la gestuelle tout en finesse de la statue, son visage apaisé et le panorama apocalyptique en contrebas, montrant les centaines d'immeubles effondrés et incendiés et les milliers de victimes supposées.

Richard Peters réussit à produire une image emblématique digne des photojournalistes, en juxtaposant deux plans rapprochés par le cadrage photographique. Le cliché questionne la notion de point de vue et l'imprégnation symbolique qui emplit les sujets sélectionnés : un vestige illusoire, symbole de bonté, contemple un champ de ruines évocateur de la guerre dans son potentiel de destruction le plus insoutenable. Le résultat est cependant empreint d'une véritable « beauté terrible ».

Anne et Patrick POIRIER (1942-), le temple aux cent colonnes, 1980, 54 x 244 x 244 cm, plâtre et bois, MAC, Montréal.



« On travaille toujours par métaphore. Par exemple avec "Antica" la première grande maquette qu'on ait faite, on était frappés par la ruine. L'idée de ruine n'était pas seulement de prendre le style romain comme modèle d'architecture, pas du tout, c'était une métaphore pour exprimer le temps qui détruit tout, une espèce de grande vanité ou la destruction de l'histoire. »

Anne Poirier

Le couple d'artistes développe depuis les années 70 tout un ensemble de créations sur la mémoire et le rapport à l'archéologie, tant comme activité physique que mentale et propose des installations souvent constituées de reconstitutions d'éléments ou de sites architecturaux en lien avec l'Antiquité gréco-romaine. Les ruines constituent un sujet prégnant et récurrent dans leur démarche.

« Cette maquette en plâtre des artistes Anne et Patrick Poirier s'inspire de la Villa d'Hadrien (Villa Adriana) située à Tivoli, en Italie. L'œuvre appartient à la série *Lost Archetypes* qui regroupe des projets liés à ce célèbre vestige de l'Antiquité réalisé à partir de 1979 à l'Université Harvard, dans le Massachusetts. Le Temple aux cent colonnes traduit une vision globale des ruines et une lecture inusitée de la trace d'un vécu. Par réduction d'échelle, les artistes s'approprient les vestiges de l'architecture ancienne afin de développer, au présent, une nouvelle création qu'ils appellent « une archéologie parallèle », « une architecture mentale ». Représentant un temple exhumé des profondeurs de l'esprit, cette œuvre offre une harmonie par sa composition, un jeu de volumes irréguliers. À cette unité d'ensemble, s'ajoute la blancheur éclatante du plâtre, symbole, selon les artistes, du rationnel. L'œuvre oppose les notions de la ruine et de l'utopie, de l'ordre et du chaos, du passé et du futur. »

Notice du MAC

**Yves MARCHAND (1981-) et Romain MEFFRE (1987-) Michigan
Central Station, 2008, photographie argentique.**



« En visitant des ruines, nous avons toujours essayé de nous focaliser sur des édifices remarquables dont l'architecture incarne fortement la psychologie d'une époque, d'un système, et d'en observer les métamorphoses ».

Photographes autodidactes, Yves Marchand et Romain Meffre se consacrent au début des années 2000 à l'exploration photographique des ruines urbaines et découvrent la ville de Détroit en 2005 tout en décidant de travailler conjointement avec un seul appareil. En 2009 est publié un ouvrage relatif aux prises de vues de l'ancienne capitale de l'industrie automobile des États-Unis, *les ruines de Détroit*. À la suite d'une crise économique sans précédent, la ville a connu une perte démographique considérable conduisant à déserter des quartiers entiers laissés à l'abandon. Usines, habitations, lieux de cultes et institutions sont désaffectés sans qu'on ait au préalable procédé à l'enlèvement du mobilier ou des matériaux intérieurs. Le spectateur se trouve confronté à des prises de vues d'espaces gigantesques vandalisés ou subissant les attaques du temps et qui frappent par le contraste opéré entre la démesure des volumes et leur total abandon. Les photographies deviennent le reflet de la ruine non seulement des édifices mais de toute une société et de sa course effrénée dans une consommation sans limites.

La grande gare de Détroit est ici perçue de l'intérieur. Le hall d'accueil des passagers prend une ampleur considérable qui n'est pas sans évoquer les gigantesques salles des termes romains antiques. Les auteurs n'effectuent aucune retouche et sélectionnent la luminosité en fonction des effets recherchés. Le caractère presque *surréaliste* des photographies provient de la difficulté à concevoir que de tels lieux puissent être désertés et deviennent les ruines contemporaines de notre présent, renversant la logique du traditionnel *temps long* inhérent à la notion de ruine.

Anselm KIEFER (1945-), *Ouroboros*, 2014, installation en verre, métal, plomb, feuilles séchées et plastique, 132 x 90 x 60 cm, collection particulière.



« Le motif de mes constructions vient de l'enfance, je le sais très bien. Je n'avais pas de jouets. Alors, je jouais dans les briques des ruines qui m'entouraient et avec lesquelles j'édifiais des maisons. » Anselm Kiefer

Les vitrines d'Anselm Kiefer combinent un assemblage de matériaux et un dialogue de sens inépuisables. *Ouroboros*, serpent mythique et symbole alchimique des cycles en perpétuel recommencement, présente un livre de plomb imprimé sur lequel est disposée une locomotive de train miniature, le tout sur un tapis de feuilles mortes. Anselm Kiefer est souvent cité comme artiste-alchimiste dans la mesure où le choix de ses matériaux évoque des transmutations de sens multiples autour des mythes, de l'Histoire, du rapport à la mémoire, aux livres et autres supports d'écriture et dont les potentiels sensoriels renvoient sans cesse aux grandes périodes de l'humanité et à ses traumatismes. La corrosion ou la rouille du métal, l'inaltération du plomb, les éléments organiques séchés convoquent le cycle des saisons, le temps qui passe et érode, les tentatives de conserver vivante une mémoire humaine. Certains petits objets, jouets ou maquettes et autres outils, sont utilisés pour leur pouvoir évocateur dans l'imaginaire collectif. Comment ne pas penser aux convois de déportés par la seule présence d'une petite locomotive roulant sur un support livresque opaque et sur un sol de feuilles mortes, évocateur de funestes forêts. Kiefer dit ne pas croire à la mémoire de l'Histoire et ses œuvres constituent en un sens la ruine de l'art et de l'humanité, enfermées dans des desseins illusoires.

Mathieu MERLET-BRIAND (1990-), non site, 2016, impression sur plexiglass thermoformé, prix Paris Dauphine 2016.



« Les images que je produis sont une métaphore pour représenter l'expérience magique d'internet avec les usages que l'on peut en avoir vis-à-vis de ce qui est caché, son infrastructure. » Mathieu Merlet-Briand

« Avec pour médium les big datas, Mathieu Merlet Briand recycle le Cloud, des milliers d'images, vidéos et informations digitales. Via des algorithmes qu'il développe, par des processus de recyclage, et des analogies à la nature, il façonne et synthétise ces flux, afin d'en créer des matérialisations tangibles. Abstractions, reliques, cristallisations ou fragment du World Wide Web, son travail protéiforme se matérialise en sculptures, en installations multimédia et œuvres cinétiques. Influencé autant par l'histoire de l'abstraction, les artistes du Land Art, que les Nouveaux Réalistes, ses créations sont associées aux Cultures Digitales. Les sujets développés dans son travail se situent principalement entre Nature et Technologie. Il cherche à traduire notre réalité contemporaine hybride entre « Ère de l'Information » et « Anthropocène » et à promouvoir la Nature, afin de favoriser la transition écologique. » Françoise Livinec

Non site est une réalisation obtenue par impression d'images tirées de recherches thématiques sur internet et intégrées à un matériau thermoformé. Il en résulte des fragments aux motifs de mosaïques fluctuantes, évocateurs d'architectures, vestiges de recherches passées et matérialisées visuellement, qui renouvellent la notion de ruines à l'ère des technologies numériques.

Théo MERCIER (1984-), *Outremonde*, 2021, sable et acier peint, Collection Lambert en Avignon.



« Qu'est-ce que je vais devenir ? Que reste-t-il quand tout s'arrête ? Quelle nouvelle histoire racontent les vestiges ? Le but étant de faire travailler le dialogue entre la conservation et l'actualité, entre la condition de l'objet et celle de l'humain qui est derrière. »

« À travers ces objets, j'érigé en monuments la défaite, la précarité de l'instant et de la beauté...le moment où tout bascule. L'ensemble de ce travail parle de la chute et des fins possibles... Le moment où l'on rentre dans l'histoire où l'on tombe dans l'oubli.»

Outremonde est une exposition-performance se déployant sur plusieurs lieux successifs et entraînant le spectateur dans des expériences sonores, visuelles et théâtrales.

« C'est d'ailleurs débarrassés de leur barda quotidien, chaussures et sacs déposés dans le vestibule d'entrée, que les spectateurs pénètrent dans les sous-sols de la Collection Lambert. À mi-chemin entre un vaisseau spatial digne de 2001, l'Odyssée de l'espace et un bunker survivaliste post-apocalyptique, l'espace brouille immédiatement les sens. Des lumières savamment travaillées à la musique subtilement hypnotisante, tout est pensé, dosé, millimétré pour faire instantanément oublier le fracas du réel, à commencer par ces sculptures de sable, impressionnantes par leur taille et magistrales par leur finesse. Réalisées par David Enguerrand et Marielle Heessels, avec un mélange d'eau et de sable quasi-poussiéreux qui leur offre ses propriétés sculpturales, elles apparaissent comme les vestiges d'un monde en perdition. De l'homme, il ne reste qu'un pied ; du règne animal, qu'un chien endormi ; de l'église gothique, qu'un amas de ruines ; de la forêt, qu'une série de troncs, souvent brisés, parfois tranchés. Comme si la civilisation avait, cette fois, bel et bientrépassé. » Vincent Bouquet

Didactique des arts plastiques

Éléments des programmes justifiant l'approche de la ruine comme projet d'enseignement

Mots clés : *temps, mémoire, vestiges, fragment, symbolique, vanité, vedute, capriccio, uchronie, altération, miniaturisation, échelle, diorama, illusion, scénographie, maquette, matériau, assemblage, détournement, évocation, installation, citation, imaginaire, mythologies, civilisations, archéologie*

Cycle 3

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

- *Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations*

Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace

- *L'hétérogénéité et la cohérence plastiques : les questions de choix et de relations formelles entre constituants plastiques divers, la qualité des effets plastiques induits ; le sens produit par des techniques mixtes dans les pratiques bidimensionnelles et dans les fabrications en trois dimensions.*

La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

- Les qualités physiques des matériaux

Cycle 4

La représentation; images, réalité et fiction

- *La création, la matérialité, le statut, la signification des images*
- *La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique*

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

- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre
- La transformation de la matière / Les qualités physiques des matériaux

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

- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre

Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art

la ruine comme sujet dans l'art, références et notions