

## Habiter le temps, ou la poésie des ruines\*

Murielle HLADIK\*\*

**« L'effet de ses compositions bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais; et nous revenons sur nous-mêmes; nous anticipons sur les ravages du temps; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la *poétique des ruines*. »<sup>1)</sup>**

Figure limitrophe, lieu des échanges, la ruine se situe entre nature et culture, entre dedans et dehors, entre passé et futur. La ruine est un arrêt sur image, précaire et instable: une mise en suspens. Avec les vanités et le *memento mori*, la ruine est associée à la mélancolie et à la perception de notre propre mort. Surface de projection de notre propre finitude, la ruine devient un support matériel pour la méditation sur le temps.

L'attrait particulier et ambigu qu'exerce la figure de la ruine—figure hybride, intermédiaire entre nature et artifice, entre passé et futur—nous fait prendre conscience de l'aspect artificiel de toute construction humaine inéluctablement vouée à la dégradation. La matière, en effet, n'est-elle pas soumise à l'inéluctable *passage du temps*? La chute d'un édifice, amorcée avec les premiers signes de la dégradation et de la patine, peut à terme, si rien n'est fait pour ralentir ce processus de détérioration, conduire à la disparition totale de l'édifice. Cet effondrement fatal, ce mouvement naturel, tire l'édifice vers le bas et s'oppose aux forces montantes de l'édification. C'est le retour de l'artefact—de la construction ou de la « création » humaine — vers un état de nature originel.

Dans la ruine, le temps est comme arrêté, suspendu: *le gel du temps*. Physiquement la chute vers le bas, liée à la loi de la gravitation universelle, entraîne l'édifice et ses matériaux d'abord fragmentés vers le sol. Ce « retour vers le sol » peut être interprété comme la marque symbolique d'un retour vers l'origine, vers la « terre », vers ce qui serait de l'ordre de l'archaïque, du primaire, du primordial. Cet « ordre de la nature » renvoie à un *en-deçà* de la forme, à la matière « pure » avant la forme: avant que la matière ne soit façonnée par la main de l'homme. Les matériaux qui avaient été façonnés, ouvragés—pour protéger l'homme des intempéries, dans le cas des habitations humaines, ou pour pallier à une fonction culturelle ou de représentation de la mémoire collective (*monere*), dans le cas des édifices religieux ou des monuments —ces matériaux, tombés au sol, « bruts », depuis leur état fragmentés vont progressivement se désagréger jusqu'à revenir vers un état qui serait de l'ordre de l'*informe*: les débris, le tas, le rebut, le reste. Ainsi, dans le processus de déconstruction et de décomposition de l'artefact bâti, les lois de la nature semblent vouloir reprendre leurs droits.<sup>2)</sup>

Figure de l'« entre-deux », *arrêt sur image*, stase intermédiaire entre nature et architecture, la ruine

\*Key words: Ruine, architecture, esthétique, temporalité

\*\*Chercheur invité, International Research Center for Japanese Studies, Kyôto.

1) DIDEROT, *Ruines et Paysages, Salons de 1767* (texte établi par Annette Lorenceau, commentaires de Else Marie Bukhal et Michel Delon). Paris, Hermann, 1995. p. 335.

2) « C'est ainsi que la ruine produit une impression de paix, parce qu'en elle l'opposition de ces deux puissances cosmiques agit comme l'image reposante d'une réalité purement naturelle; c'est ce qui explique aussi que la ruine s'assimile au paysage environnant, s'y plante comme l'arbre ou la pierre, tandis que le palais, la villa ou

exerce sur notre esprit une forte impression et dégage une puissance d'imagination et de fascination, précisément parce qu'elle est non voulue: parce qu'elle n'a pas été pensée, construite ou dessinée en tant que telle, et parce qu'elle est, en partie, non intentionnelle. La ruine nous procure, dans « l'après-coup », cette impression rassurante de se fondre dans la nature. Elle est surtout rassurante pour ceux qui pensent que l'architecture ou la technique des hommes sont une blessure contre l'ordre naturel des choses: la ruine contrebalance l'impression que la technique nous a dépassé.

Alors, pourquoi est-ce que la ruine—l'objet /ruine/ — se prête si bien à cette représentation à travers différentes surfaces d'inscription qui répondent à différentes *époques*: la peinture, la description littéraire ou, plus récemment, la photographie? La ruine n'est-elle pas intéressante à saisir au vol précisément parce que, d'une manière imminente, elle est vouée à disparaître? Les peintres '*ruinistes*' traduisent le statut éphémère et ambigu de l'objet /ruine/, juste avant la chute, dans l'instant qui précède un effondrement radical: l'« *après* » de la chute (les restes, les vestiges), un état figé, ce qui reste après l'effondrement.

La *figure de la ruine* ne pourra se dégager qu'après ce retournement qui implique un déplacement du regard, une projection de l'imagination vers un passé antérieur. À ce titre, Diderot apparaît — selon le mot de Roland Mortier auteur du monumental ouvrage, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo* — comme un véritable « *théoricien d'une poétique des ruines* ». La ruine est un lieu en marge, mais aussi lieu de doute et de réflexion caractéristique de l'esprit critique du siècle des Lumières:

**[L'image des ruines] « réveille en moi une idée accessoire qui me touche, en me retraçant l'instabilité des choses humaines. »<sup>3)</sup>**

*Tout est passager en ce monde: le vent qui souffle, les voyageurs qui passent...* Comme si le vent qui soufflait dans les ruines *du dix-huitième siècle* était déjà un signe de *l'impermanence*.

Le mouvement de la chute (en latin, *ruere*), essence de la ruine, est donc à la fois une chute matérielle—avec la décomposition des matériaux et les lois de la gravité entraînant l'édifice vers le bas— mais aussi une chute morale, imprégnée en Occident par l'idée de la Chute originelle et de l'eschatologie chrétienne. L'une des principales caractéristiques de la figure de la ruine en Occident nous apparaît donc, en premier lieu, comme l'idée d'un retournement: une transformation des valeurs négatives vers des valeurs positives. Dans la figure esthétique de la ruine, qui est une distanciation, ce qui était d'abord considéré dans toute sa négativité—le caractère morbide de la ruine, la chute morale—pourra se transformer en « valeur » et en « vertu ».

Ce *retournement du regard* s'effectue en même temps que la naissance de l'esthétique, en tant que discipline autonome qui se penche sur ce qui est de l'ordre de la sensation opposée à la rationalité. Les ruines sont d'abord *non-vues*; il faut les mettre en lumière pour qu'elles apparaissent.

La transparence voulue par la modernité naissante et la déconstruction de l'espace classique vont de pair avec l'irrégularité et l'asymétrie promues au rang de valeur esthétique (Fig. 1). La mode des fausses ruines qui traverse l'Europe du dix-huitième siècle équivaut à une appropriation de l'histoire qui passe par un recyclage des formes anciennes. Dans les ruines, la modernité naissante peut trouver ce *quelque chose* qui reste qui serait à compléter et à réinterpréter: la création de formes nouvelles s'effectue à partir des restes et des fragments du passé. Avec le retour vers un état de nature, avec les processus de décomposition, la ruine s'intègre progressivement dans un milieu naturel; l'ensemble de ces processus

---

même la demeure paysanne, quelle que soit la façon dont ils s'adaptent au caractère du paysage, émanent toujours d'un autre ordre de choses et ne paraissent s'accorder qu'après coup avec l'ordre de la nature. » SIMMEL, Georg (1858–1918) « Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch » (1907), *Gesamtausgabe* (8), *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Band II, Cavalli A. et Krech V. (eds), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, pp. 124–130. cité et traduit par STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté (1700–1789)*. Genève, Ed. Skira, 1964, p. 180.

3) DIDEROT, *De la poésie dramatique* (1758) [ch. XIX « De la décoration »], dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, 1968, pp. 264–265.

correspond à une idée de cycle de régénération et d'intégration de l'artefact au sein de la nature. En un mot, le vent qui souffle sur les ruines, dans l'Europe au dix-huitième siècle, nous amène vers une idée nouvelle de l'impermanence et du caractère périssable et éphémère des choses.

\* \* \*

Pourtant, la manière dont nous réagissons face à ces processus inéluctables de la dégradation dépend tout à la fois de nos organes de perception et en même temps de la culture dans laquelle nous sommes nés qui conditionne notre regard. La perception et le jugement esthétique sont donc intimement liés à des contextes culturels *différents*. Or, qu'en est-il de cette figure de la ruine dans le contexte japonais?

Si le terme de ruine '*haikyo*' (廃墟), n'apparaît pas avant le XIX<sup>e</sup> siècle au Japon, en revanche d'autres termes plus anciens ont pu servir à désigner, non pas véritablement la ruine, mais des notions assez proches du passage du temps. Ces termes, « jardins à l'abandon » (*haien* 廃園) — terme qui apparaît dans le théâtre nô —, « trace » (*ato* 跡), « petite habitation délabrée » (*haoku* 破屋), ou « demeure provisoire » (*yado* 宿)... Toutes ces notions relèvent de la non-substantialité, de l'immatérialité et finalement de l'impermanence (*mujō* 無常). Elles traduisent une *manière éphémère d'habiter en ce monde*<sup>4)</sup>. Dans le théâtre nô, dont l'essence s'est cristallisée avec l'œuvre de Zeami (1363–1443), après la disparition des vestiges matériels, c'est le lieu vide qui initie un art de la mémoire.

D'où naît alors ce phénomène de contemplation devant ce qui disparaît? Si les notions d'éphémère et de disparition ont été valorisées, sans doute parce que, dans le bouddhisme, tout s'en va et se décompose. Alors qu'en Occident, l'accent a été placé sur une philosophie de l'être et de la vérité, en Orient on devrait plutôt parler d'une philosophie du devenir et de l'écoulement (*nagare* 流れ). Dans l'esthétique japonaise, il semblerait que l'absence même — la chose [*absente*] — contient de manière rétrospective le temps, et peut aussi être considérée comme une richesse. Ainsi, par une sorte de retournement, ce devenir (négatif) voué à disparaître contient déjà en germe quelque chose de positif. Car, dans l'idée d'un éternel cycle de la nature, ce qui retourne vers le "rien" [ce qui aujourd'hui disparaît], est voué à renaître un jour. Aussi ce sentiment face à l'évanescence des choses est-il bien plus précieux que l'objet matériel et immuable.

Cette immatérialité et cette légèreté se retrouvent comme un *leitmotiv* dans l'ensemble de la littérature et de la poésie. Ainsi dans le dernier chapitre du *Heike monogatari*, l'épilogue nommée « Livre des Aspersions », traduit la prégnance de la pensée bouddhique et la pensée de la fin du monde (*mappō* 末法) :

いにしへも	<i>Inishihemo</i>	Puisque le passé
夢になりにし	<i>yume ni nari nishi</i>	désormais n'est plus qu'un rêve
事なれば	<i>koto nareba</i>	la porte tressée
柴のあみ戸	<i>shiba no amidomo</i>	de branchages de ma hutte
ひさしからじな	<i>hisashikarajina</i>	elle aussi n'aura qu'un temps. <sup>5)</sup>

La porte tressée de branchages (*shiba no amido* 柴の網戸), protection pourtant bien légère contre

4) Ce thème qui concerne la « *poétique de l'habiter* » est développé par Heidegger: « Bâtit, voulons-nous dire, n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà de lui-même habiter. Qui nous en assure? Qui, d'une façon générale nous donne une mesure, avec laquelle nous pourrions mesurer d'un bout à l'autre l'être de l'habiter et du bâtir? », HEIDEGGER, Martin, « Bâtir Habiter Penser », In *Essais et conférences [Vorträge und Aufsätze]*, Pfullingen, 1954], trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 171. La « poétique de la ruine » serait en quelque sorte le versant noir de la « poétique de l'habiter » [cette thématique est reprise par Heidegger à partir des vers de Hölderlin « /.../dichterisch wohnt der Mensch... »].

5) *Heike Monogatari, Le dit des Heike*. (rédigé entre 1242 et 1252). Traduction René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 1971, p. 545.

l'extérieur et les intempéries, n'est-elle pas vouée à une fin imminente? Déplacée et reprise dans le pavillon de thé, cette porte de branchage tressée — fabriquée aussi à partir d'écorce — devient un signe, une forme de référence citationnelle de l'ermitage, de l'indigence et de la rusticité qui lui est associée. Le déplacement de ce genre de détail dans l'architecture du pavillon de thé peut être considéré comme la transposition d'un lieu commun (*topos*) ou pour reprendre une figure littéraire: un « trope ». La pauvreté de l'ermitage s'impose comme image, figure classique de l'écriture poétique.

Après la chute de la dynastie des Heike, l'impératrice retirée Kenreimon.in (1155?-1213?) abandonne tous biens et réside finalement dans un ermitage en ruine, à proximité du Jakkô-in dans les montagnes au nord de Kyôto:

**« Les tuiles brisées, le brouillard fait office d'encens perpétuel; les volets tombés, la lune en est l'habituel luminaire! » À pareil lieu sans doute peut s'appliquer ce dicton. Les jeunes herbes du jardin poussaient dru, et tandis que les fils du saule vert s'emmêlaient au vent, les herbes flottantes de l'étang ondulaient au gré des vagues comme un brocart que l'on eût jeté sur l'eau. /.../Même le murmure des eaux qui jaillissaient d'entre les rocs à l'air antique ajoutait à l'austère beauté du lieu. Les murs couverts de vigne vierge, l'horizon de montagnes pareil à de noirs sourcils, le pinceau d'un peintre eût bien été en peine de le reproduire. »<sup>6)</sup>**

La lumière de la lune à travers le toit brisé du pavillon d'ermitage devient un *topos* poétique à part entière. La description du paysage environnant, n'est pas sans évoquer les caractéristiques de ce que nous appellerions, avec l'aide de nos catégories esthétiques européennes: l'esthétique du « sublime ». Dès lors que la toiture de chaume du pavillon d'ermitage n'est plus entretenue, la pluie et la rosée pénètrent à l'intérieur, jusqu'à finalement provoquer un effondrement radical. Or, précisément avec l'effondrement ou la destruction partielle de la toiture puis des pans de cloisons, ne s'achemine-t-on pas, là encore, vers une intégration [de l'artefact] au sein de la nature: à savoir, la *transparence de la ruine*? Incidemment, cette transparence non-intentionnelle va prolonger la transparence classique de l'architecture et l'interpénétration entre dedans et dehors. Avec l'absence de toiture et la disparition des dispositifs de cloisonnement, le regard pénètre à l'intérieur de l'espace tout comme dans ces peintures sur rouleau (*emakimono*) vues en axonométrie plongeante « au toit arraché par le vent » (*fukinuki-yatai* 吹抜屋台):

**« Comme elle était restée inhabitée de nombreuses années, dans le jardin l'herbe épaisse et sur les auvents la davallie poussait drue. Les stores en lambeaux exposaient à la vue l'intérieur des pièces et rien ne faisait obstacle à la pluie, ni au vent. /.../ ».<sup>7)</sup>**

La davallie (*shinobu gusa* 偲草) ou « herbe du souvenir » (lat. *Davallia mariesii*) de la famille des fougères, pousse dans les endroits délaissés. Dans ce contexte, *shinobu gusa* renvoie à deux champs sémantiques superposés, en jouant sur le sens du verbe *shinobu* qui s'écrit selon deux idéogrammes homophones: le premier signifiant le fait de « penser à quelqu'un, se rappeler, se souvenir de » (偲); le second, « vivre dans une retraite » (忍). *Shinobu* évoque donc à la fois le lieu, l'ermitage où la protagoniste se situe, et le souvenir d'un temps passé, d'une grandeur déchu.

La peinture sur rouleau, nommée “*Genjô Sanzô-e*” (玄奘三蔵絵), datant de la fin du 13<sup>ème</sup> ou du début du 14<sup>ème</sup> siècle, qui illustre la biographie du moine chinois Hsüan-Tsang (600?-664)—dont le nom est

6) *Heike Monogatari*, op. cit., pp. 537-538.

7) *Heike Monogatari*, op. cit. p. 533.

8) “*Hossôshû Hiji-emaki*” (法相宗秘事絵巻) ou “*Genjô Sanzô-e*” (玄奘三蔵絵), fin du 13<sup>ème</sup>-début du 14<sup>ème</sup> siècle, Musée Fujita, Ôsaka. AKIYAMA Terukazu, *Genshoku nihon no bijutsu*, vol. 8 (*Emakimono*), Tôkyô, Shôgakkan, 1968. 『原色日本の美術』絵巻物 [fig. 104 et commentaires p. 144].

prononcé en japonais Genjō Sanzō — n'est pas sans évoquer les concepts de l'impermanence (*mujō*) et de vanité de toutes choses (*shogyō mujō* 諸行無常) (Fig. 2)<sup>8)</sup>. Ce moine se rendit en Inde au milieu du septième siècle pour retrouver les *traces et* les racines de la doctrine bouddhiste. Cette recherche le conduisit vers les vestiges du *Jetavana Vihāra*, en Inde — qui se dit en japonais *Gion shōja* (“Monastère de Gion”)—. La scène dépeint le moine Genjō accompagné par son disciple au moment où ils arrivent devant le monastère de Gion. Mais, arrivés en ces lieux, de ce qui fût jadis un vaste édifice, les pèlerins ne retrouvent plus que quelques vestiges. En dépeignant ce monastère abandonné, l'auteur de cette peinture sur rouleau ne cherche pas à nous offrir une documentation exacte<sup>9)</sup> sur l'état de la destruction du bâtiment mais à décrire une atmosphère: l'expression de cette beauté *sur le déclin* symptomatique de la fin de l'automne comme de la *ruine*.

Seul le soubassement du temple, solidement construit, semble avoir résisté au passage du temps. Les *mauvaises herbes* (*zassō*), finement dépeintes, poussent partout d'une manière désordonnée; elles sortent de dessous les pierres, s'immiscent entre les fissures. Cette végétation luxuriante exprime la vitalité de la nature qui reprend le dessus sur l'architecture, sur l'artefact. La scène dans son ensemble exprime la “vanité de toutes choses en ce monde”, une métaphore du concept bouddhiste de *shogyō mujō* qui signifie que tout en ce monde est voué à disparaître un jour et rappelle les premières lignes du *Heike monogatari*:

**“Du monastère de Gion le son de la cloche, de l'impermanence de toutes choses est la résonance.”<sup>10)</sup>**

Si la cloche du monastère de Gion a disparu depuis plusieurs siècles, la trace du son — *absent*— de sa cloche résonne encore à notre mémoire.<sup>11)</sup>

Un crâne repose sur le sol herbeux; il semble avoir été placé là tout exprès, comme pour rappeler que le corps humain (le nôtre) est tout aussi périssable que cette architecture si frêle et si fragile... Et, comme le remarquait le philosophe UMEHARA Takeshi, dans son ouvrage consacré à la *Philosophie japonaise des enfers*, “le corps humain, formé de trois cent soixante os plus ou moins bien assemblés” n'est-il pas [déjà] “comme une demeure en ruine”<sup>12)</sup>?

Pour poursuivre la comparaison entre la dégradation des bâtiments de pierre ou de bois, alors qu'en Occident c'est la présence d'une trace matérielle (la ruine, le vestige) qui sert de support à la réflexion et à la contemplation, au Japon l'absence de traces matérielles est compensée par une présence imaginaire et rétrospective (presque immatérielle), associée au lieu et au souvenir du bâtiment qui s'y trouvait. Ainsi, la méditation sur le “temps qui passe” ne requiert pas forcément le support d'aucun objet matériel — comme ont pu l'être et le sont encore, pour l'Occident, la ruine, le torse (*torso*), ou les restes fragmentés d'une architecture disparue. Ces deux attitudes de réflexion et de méditation sur le temps opposent les cultures occidentale et japonaise: l'une étant attachée à la matérialité (la substance) et l'autre à l'immatérialité (*l'absence de substance*).

9) Alors que la scène décrite est supposée se trouver dans un pays étranger — l'Inde lointaine—, le style de peinture utilisé, aussi bien que la typologie des bâtiments, se réfèrent bien plus au Japon du treizième siècle qu'à une quelconque esthétique indienne ou chinoise.

10) *Heike monogatari. Le Dit des Heiké*, traduction René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 1971, p. 31. [祇園精舎の鐘の聲、諸行無常の響きあり] (『平家物語』)

11) “Ce qu'on entend lorsqu'on frappe la vacuité, c'est un son profond et continu, qui résonne avant et après le coup de marteau”. Dōgen, *Bendōwa*, “Propos sur le discernement de la voie” (1231), traduction FAURE, Bernard, *Dōgen. La vision immédiate. Nature, éveil et tradition selon le Shōbōgenzō*. (Traduction et commentaire), Paris, Le Mail, 1987, p. 80.

12) UMEHARA Takeshi, *La philosophie japonaise des enfers (Jigoku no shisō)*, 1967). (trad. A. R. Coulon et Kanoko Yuhara). Paris, Klincksieck, 1990, p. 63.

Tandis qu'en Occident la ruine en tant qu'objet, a pu devenir le support matériel d'une méditation sur le passage du temps, au Japon, où l'architecture en bois ne laisse que peu de vestiges, le plaisir esthétique met *avant tout* l'accent sur l'évanescence des choses, sur l'éphémère et sur le maintenant. Ainsi, la ruine [occidentale] et le fragment se rangeraient plutôt du côté de l'objet, de "ce qui se tient là" (*Gegenstand*, Heidegger); alors que la trace serait de l'ordre de l'absence et du performatif. Tandis que le fragment et la ruine restent inscrits dans la substance matérielle dont ils sont issus — artefacts, qui tous deux renvoient à une totalité disparue —, à l'opposé, la trace presque immatérielle renvoie à une absence; elle rappelle le geste ou le mouvement qui l'ont fait naître; elle est avant tout événementielle, performative. L'absence rappelle la présence tout comme le fragment, dans la pensée occidentale rappelle le tout.

\* \* \*

Or si la ville japonaise, dans une éternelle croissance et régénérescence, semble soumise au rythme incessant des chantiers, au mouvement cyclique des destructions et des reconstructions, qu'advient-il alors de ces bâtiments qui ne sont plus guère construits en bois, mais faits de béton et de métal? Les traces laissées par la modernité sont-elles belles à regarder? Feront-elles de belles ruines?

Au Japon, avec la publication récente d'un nombre croissant d'ouvrages (catalogues de photographies, « guides » ou sites internet), on peut parler d'une *nouvelle figure de la ruine* qui apparaît comme un véritable phénomène de société. Comment l'émergence au Japon de cette nouvelle figure de la ruine (*haikyo*) à l'horizon de la post-modernité interroge-t-elle le spectateur contemporain? Toutes ces notions ne sont-elles pas intimement liées aux notions de « temporalité », « contemporanéité » et « éphéméralité » (*hakanasa* 果敢なさ) ou « caractère de ce qui est périssable » (*kasetsusei* 仮設性).

Portrait décalé du Japon contemporain, un ouvrage publié sous la direction de KURIHARA Torû, *Haikyo no aruki kata: Tansaku hen* [Comment se promener dans les ruines: un livre d'exploration], se présente comme un véritable manuel d'investigation sur ces ruines contemporaines dépouillées de tout romantisme<sup>13</sup>. Dans l'ensemble, ce sont des édifices qui ont été abandonnés à une date relativement récente — entre quatre et cinquante années — : hôpitaux, usines, hôtels, parcs d'attractions, etc. Sur ces ruines « fraîches », la nature n'a que très partiellement repris ses droits. Ces constructions sont constituées de matériaux assez fragiles (non nobles) qui, *a priori*, ne sont pas supposés faire de belles ruines, comme s'il n'y avait pas, dans cette *banalité de l'architecture*, de volonté de pérennité.

Le photographe de renommée internationale Miyamoto Ryûji ne saisit pas véritablement la *ruine* (dans un sens occidental) mais plus exactement les « scènes de démembrement d'un édifice » (*kaitai genba* 解体現場). Le regard de Miyamoto Ryûji est peut-être en partie formaté par l'influence de l'Occident — les ruines picturales du XVIII<sup>ème</sup> siècle — mais aussi, par le côté *instable et éphémère* de l'esthétique japonaise<sup>14</sup>. Ce qui nous permet de revenir sur cette analogie entre la ruine et l'écorché et de rapprocher le processus de démembrement des édifices (*kaitai* 解体) avec la dissection anatomique (*kaibô* 解剖)<sup>15</sup>. En effet, la coupe à travers le bâtiment, tout comme l'écorché, n'est-ce pas ce qui permet de comprendre la structure interne d'un édifice? La ruine, telle un écorché, permet de disséquer les entrailles, de comprendre la structure interne d'un bâtiment, de mettre en scène les liens des matériaux entre eux, les articulations ou les tensions. Mais la ruine n'est pas une coupe franche, comme le serait une découpe au scalpel: elle procure en même temps de l'aléatoire. Tandis qu'en Occident la figure de l'écorché, apparaît comme un instrument de connaissance: disséquer les entrailles pour en analyser le fonctionnement; le

13) KURIHARA TÔRU, *Haikyo no aruki kata: Tansaku hen* [Comment se promener dans les ruines: un livre d'exploration], Tôkyô, Ed. East Press, 2002. L'ouvrage a été assorti d'un deuxième tome: KURIHARA TÔRU, *Haikyo no aruki kata 2: Sennyu hen* [Faire le tour des ruines: s'introduire], Tôkyô, ed. East Press, 2003.

14) TANIGAWA Atsushi, *Haikyo no bigaku* [Esthétique de la ruine], Tôkyô, Shûeisha-shinsho, 2003. & TANIGAWA Atsushi (ed.), *Haikyo taizen* [Panorama sur les ruines], Tôkyô, Chûôkôron-shinsha, 2003.

15) Avec une analogie entre les deux termes japonais de la « dissection » (*kaibô*) et du « démembrement » (*kaitai*).

démembrement (*kaitai*), correspondrait plutôt à une pratique régulière qui vise à conserver de manière active, l'édifice vivant. Aussi l'analogie entre le corps et l'architecture se retrouve-t-elle dans la figure de l'écorché. Tandis que dans la dissection, on va avancer dans la connaissance et le savoir sur la structure et les entrailles, ce qui est en jeu dans la ruine picturale et poétique sera plutôt de l'ordre du sensible et de l'atmosphère.

Les peintures bouddhiques dites des “neuf aspects” (*kusô* 九相), rouleaux enluminés qui illustrent les neuf aspects de la décomposition du corps humain (*Kusôshi emaki* 九相詩絵巻) (Fig. 3), nous montrent que pour comprendre que le monde est finitude et atteindre l'illumination et, littéralement, pour être “édifié” c'est-à-dire aller vers l'élévation—il faut d'abord “descendre”. À travers ces images édifiantes, il s'agit, de passer par la contemplation de la destruction—la disparition du corps humain, sa ruine, sa *décomposition*—, de contempler ce qui est le plus bas et le plus impur—la contemplation de l'impur (*fujôkan* 不浄観)—, pour aller ensuite vers les sphères de l'élévation spirituelle: contempler l'impureté, afin de renoncer à l'attachement à ce monde.

Ainsi, le titre de la rétrospective consacrée aux œuvres photographiques de Miyamoto au Musée de Setagaya à Tôkyô: *kowareyukumono-umareizurumono* « choses qui sont en train de disparaître » et « choses qui naissent »<sup>16)</sup> nous éclaire sur la portée philosophique d'une conception différente du temps: c'est-à-dire l'idée d'un temps cyclique et d'un potentiel recommencement. Cette complémentarité entre la vie et la mort apparaît, comme une constante dans la pensée japonaise que cela soit dans le bouddhisme chez un penseur comme Dôgen (1200–1253) avec le terme de *shô-ji* (生死 « naissance et mort ») qui met l'accent sur ces couples indissociables où les contraires se rejoignent ou dans la terminologie du philosophe NISHITANI Keiji (1900–1990), où *shômetzu* signifie « naissance et disparition » (生滅) — *ce qui vient à être* (l'apparition, la naissance, *shô* 生) étant toujours complémentaire à sa disparition prochaine (l'extinction, *metzu* 滅)—. Les « ruines vivantes » de Miyamoto sont donc pensées dans un processus cyclique où la *disparition* engendre la *re-naissance*.

L'île de Gunkanjima, surnommée « Navire de guerre », vestiges abandonnés d'une vaste cité ouvrière minière, est donc sans doute la plus célèbre de ces ruines photogéniques... Située dans la préfecture de Nagasaki, l'île de Hashima couvre une petite superficie — moins de 8 hectares — et abritera à son heure de gloire près de 5000 habitants, — soit quasiment la plus grande densité au monde...—. Sa silhouette, toute hérissée de logements de béton et de tours d'extraction, semble flotter au-dessus de la mer telle un « navire de guerre » (*gunkan*), d'où son surnom de « Gunkanjima » (« île-navire de guerre »). Sur cette île, furent construits les premiers logements collectifs en béton armé au Japon, représentatifs des débuts de la modernité<sup>17)</sup>. Le lieu, aujourd'hui totalement délaissé, dégage un sentiment de nostalgie et d'échec: l'échec d'une utopie sociale et de la modernité. Le photographe SAIGA Yûji dresse un portrait de l'île à la lueur de la lune (*Tsuki no michi* 月の道) (1993) [« Le chemin de la lune »] (Fig. 4). Son œuvre n'est pas sans évoquer l'évanescence de la beauté classique et notamment les aphorismes de Urabe Kenkô (1283–

16) MIYAMOTO Ryûji. *Retrospective, Kowareyukumono-umareizurumono* [壊れ行くもの、生まれいずるもの « Choses qui sont entrain de disparaître » et « choses qui naissent »], Tôkyô, Setagaya Art museum, 2004.

17) Les premiers bâtiments seront construits en 1916, 1918 avec ensuite des adjonctions de nouveaux ensembles de logements dans les années 30 puis régulièrement des années 40 jusqu'à 1970.

18) URABE Kenkô *Les heures oisives (Tsuresuregusa)*, traduction et commentaire de Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, Gallimard, coll. UNESCO, série japonaise, 1968, p. 116.

19) Or la caractéristique de la ruine n'est-elle pas d'être ce lieu de l'entre-deux, lieu de passage et de transgression? Le « temps arrêté » capturé par le dispositif photographique de Saiga Yûji fait écho à l'instantané et au gel de la ruine. L'île de Gunkanjima elle-même ne serait-elle pas devenue un vaste musée, un morceau de carte Borgésien à l'échelle 1/1...[KASAHARA Michiko, « Strange Things », dans SAIGA Yûji, *Gunkanjima, Nemuri no naka no kakusei*, [Gunkanjima, Éveil au milieu d'un assoupissement] Kyôto, Tankôsha, 2003, 2004, 143 p.

20) Association en faveur de la revalorisation de Gunkanjima en « patrimoine mondial » (*Gunkanjima o sekai isan ni suru kai*) [Voir, <http://www.gunkanjima-wh.com/>]. SAKAMOTO Dôtoku & GOTO Keinosuke, *Gunkanjima no isan. Fûkasuru kindai nihon no shôchô* [Vestiges de Gunkanjima. Symboles de la désagrégation du Japon moderne], Nagasaki, ed. Nagasaki shinbunsha, 2005.

1350): « En toutes choses, c'est dans le début et dans la fin qu'est le charme »<sup>18)</sup>. Saiga Yûji trace la frontière entre le jour et la nuit, entre habitations humaines et habitations désertées, entre vie et mort<sup>19)</sup>.

Ironie du sort, une association voudrait que cette île soit classée en tant que « patrimoine mondial » de l'Unesco. Cette volonté nous interroge sur une « archéologie de la modernité ». Sakamoto Dôtoku et Gotô Keinosuke allant même jusqu'à parler de la « désagrégation » (*fûka* 風化) du Japon moderne<sup>20)</sup>. Selon ces auteurs, l'île de Gunkanjima fonctionnerait comme un « symbole » (*shôchô* 象徴) de l'utopie de la modernité tombée en déshérence. Aussi l'un des auteurs, Sakamoto Dôtoku, qui a lui-même passé toute son enfance sur l'île de Gunkanjima, s'interroge: tout comme s'est tarie la source du minerai (le charbon) qui avait conduit à la construction de cette cité minière, le Japon (sur une île) bientôt privé de source d'énergie (épuisement des différentes sources...) n'est-il pas voué à connaître la même fin que l'île de Gunkanjima?

Alors, quel est le statut de ces « ruines modernes » par essence éphémères? Si comme l'écrivait Marc Augé: « L'histoire ne produira plus de ruines. Elle n'en a pas le temps »<sup>21)</sup>.

N'est-ce pas un véritable paradoxe que de voir apparaître tous ces catalogues et sites internet qui recensent ces lieux à l'abandon, tout un patrimoine mineur laissé en déshérence? Aussi marginal que ce jeu puisse paraître, la « floraison » de recueils photographiques et autres supports numériques, nous montre qu'il existe toute une subculture et un désir de visiter, regarder ou photographier ces ruines, fragiles et éphémères, léguées par la modernité.

\* \* \*

## Epilogue

Le photographe Hatakeyama Naoya saisit le *mouvement de l'effondrement*: dans sa série intitulée « Blast », ses photographies sont comme des explosions au mouvement arrêté, comme mis *en suspens* (Fig. 5). Pour réaliser cette série de photographies dans des carrières d'extraction de pierre, il a fait appel à un dispositif particulier: l'appareil photographique est protégé dans un caisson métallique et déclenché à distance afin de ne pas mettre le corps du photographe en péril. Ses photographies conservent en mémoire cette *mise en danger* du corps du photographe / observateur. Les pierres extraites de ces carrières seront utilisées comme matériaux de construction: ce sont ces mêmes matériaux qui feront la *matière de la ville* et des ouvrages d'art. Hatakeyama Naoya s'interroge sur les différentes temporalités urbaines, en photographiant le panorama de la ville de Tôkyô selon des intervalles de temps réguliers, chacun pourra voir *apparaître et disparaître* suivant le rythme phénoménal de régénérescence des différents bâtiments qui forment la *skyline* de Tôkyô. L'image de la ville étant indéniablement marquée, par l'*impermanence* et la *potentielle* régénérescence de ses formes.

Les habitations qui nous servent dans nos usages quotidiens à envelopper et protéger nos vies ne sont-elles qu'une enveloppe provisoire, à l'image de ces textiles et autres habits qui enveloppent et protègent nos corps? Tandis que le texte de la phrase (du latin *textus*, « tissu », « trame ») se compose d'un enchaînement de sentences, mots et syllabes, la « peau-texte » de nos villes est le résultat d'un empilement de matériaux: pierres, briques, bois, métal ou béton. Pour l'Occident, l'habitation serait par excellence le stable opposé à la tente de nomade, le durable contre le fragile, l'(im)-meuble contre le meuble. Or, ne sommes-nous pas en train d'assister à de nouvelles mutations? La pérennité des monuments est-elle encore valable aujourd'hui? La peau de plus en plus mince de nos bâtiments devient une membrane protectrice derrière laquelle se cachent des réseaux, des flux et des organes de communication de plus en plus sophistiqués: une « peau intelligente ». L'architecture se fait plus légère, plus éphémère, semblant

21) AUGE, Marc, *Le temps en Ruines*, Galilée, 2003.



s'inscrire dans des cycles de vie de plus en plus courts.

### BIBLIOGRAPHIE:

- AKIYAMA Terukazu, *Genshoku nihon no bijutsu*, vol. 8(*Emakimono*), Tôkyô, Shôgakkan, 1968. 『原色日本の美術』 絵巻物
- AUGE, Marc, *Le temps en Ruines*, Galilée, 2003.
- DIDEROT, *Ruines et Paysages, Salons de 1767* (texte établi par Annette Lorenceau, commentaires de Else Marie Bukhal et Michel Delon). Paris, Hermann, 1995.
- DIDEROT, *De la poésie dramatique* (1758) [ch. XIX « De la décoration »], dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, 1968.
- 後藤恵之輔・坂本道徳(著)『軍艦島の遺産—風化する近代日本の象徴』、長崎新聞新書、2005年。
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir Habiter Penser », In *Essais et conférences [Vorträge und Aufsätze]*, Pfullingen, 1954], trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 171.
- 『平家物語上・下』(日本古典文学体系 32・33)、高木市之助他校注、岩波書店、1959、1960年。
- Heike Monogatari, Le dit des Heike*. (rédigé entre 1242 et 1252). Traduction René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 1971.
- HLADIK, Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Wavre, Mardaga, 2008.
- 栗原亨『廃墟の歩き方—探索編』、イースト・プレス、2002年。
- 栗原亨『廃墟の歩き方2—潜入篇』、イースト・プレス、2003年。
- 『宮本隆司写真展—壊れゆくもの・生まれいずるもの』、世田谷美術館、2004年。
- 雑賀雄二『軍艦島 眠りのなかの覚醒』、淡交社、2003年。
- 雑賀雄二『月の道—Borderland』、新潮社、1993年。
- SIMMEL, Georg (1858–1918) « Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch » (1907), *Gesamtausgabe*(8), *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Band II, Cavalli A. et Krech V. (eds), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté (1700–1789)*. Genève, Ed. Skira, 1964.
- 谷川渥『形象と時間』、講談社、1988年(とりわけ第4章「廃墟」)。
- 谷川渥『廃墟の美学』、集英社新書、2003年。
- 谷川渥編『廃墟大全』、中央公論新社、2003年。
- 梅原猛『地獄の思想』、中公新書、1967年。
- UMEHARA Takeshi, *La philosophie japonaise des enfers*. trad. par A. R. Coulon et Kanoko Yuhara, Paris, Klincksieck, 1990.
- 『方丈記 徒然草』(日本古典文学大系 30)、西尾實校注、岩波書店、1957年。
- URABE Kenkô *Les heures oisives (Tsurezuregusa)*, traduction et commentaire de Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, Gallimard, coll. UNESCO, série japonaise, 1968.

### Internet:

- 「軍艦島を世界遺産にする会」<http://www.gunkanjima-wh.com/>  
「軍艦島 ver 3.0」  
<http://www.gunkanjima.com/>  
©Taro HOSOKAWA, 1997, 1998, 1999.  
「雑賀雄二：軍艦島：天主堂」  
<http://www.ne.jp/asahi/saiga/yuji/>  
©SAIGA Yuji  
「廃墟 explorer」  
<http://www2.ttcn.ne.jp/~hexplorer/>  
©TORU KURIHARA, 2000–2009