

Portraits de maisons à l'abandon. Ruines, photographie et mémoire des villes délaissées

Estelle Grandbois-Bernard

Volume 28, numéro 1, 2016

Ruines urbaines : mémoire, explorations, représentations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1038862ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1038862ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grandbois-Bernard, E. (2016). Portraits de maisons à l'abandon. Ruines, photographie et mémoire des villes délaissées. *Frontières*, 28(1). <https://doi.org/10.7202/1038862ar>

Résumé de l'article

La photographie de ruines connaît aujourd'hui de plus en plus d'adeptes. Comment comprendre les représentations qu'elle nous offre des villes ? Le présent article propose une lecture critique de la pratique et des images photographiques de ruines, en s'intéressant particulièrement aux photographies de maisons à l'abandon. Partant d'une critique de la « *ruin porn* », nous présentons une analyse de séries photographiques prenant pour objet des maisons délaissées, et proposons de considérer ces images comme des « portraits de maison », des représentations qui cherchent à exprimer la personnalité et la vitalité persistante des ruines urbaines. Différentes questions interprétatives sont soulevées par cette piste de lecture des images : la temporalité de la photographie à la rencontre de celle de la ruine, la relation entre l'image et la mort, l'invisibilisation des personnes habitant des villes en décroissance, et le devenir de l'« habiter » contemporain.

Articles

Portraits de maisons à l'abandon. Ruines, photographie et mémoire des villes délaissées

Estelle GRANDBOIS-BERNARD

Candidate au doctorat, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal

Résumé

La photographie de ruines connaît aujourd'hui de plus en plus d'adeptes. Comment comprendre les représentations qu'elle nous offre des villes ? Le présent article propose une lecture critique de la pratique et des images photographiques de ruines, en s'intéressant particulièrement aux photographies de maisons à l'abandon. Partant d'une critique de la « *ruin porn* », nous présentons une analyse de séries photographiques prenant pour objet des maisons délaissées, et proposons de considérer ces images comme des « portraits de maison », des représentations qui cherchent à exprimer la personnalité et la vitalité persistante des ruines urbaines. Différentes questions interprétatives sont soulevées par cette piste de lecture des images : la temporalité de la photographie à la rencontre de celle de la ruine, la relation entre l'image et la mort, l'invisibilisation des personnes habitant des villes en décroissance, et le devenir de l'« habiter » contemporain.

Mots-clés: photographie de ruines; ruin porn ; ruines urbaines; villes postindustrielles; portrait; traces

Abstract

Ruin photography has become increasingly popular in the last decade. How can we understand the representations of the postindustrial city it offers? This paper analyses the practice and the images of ruin photography, by focusing especially on photographs of abandoned houses. Could these images be considered as « portraits » of houses, seeking to express the personality and the persistent life of the ruins? Following this interpretation, different avenues of analysis are opened: a reflexion on the temporality of photography and the temporality of ruins; the relation between images and death; the invisibility of people living in shrinking cities; and the future of contemporary 'inhabitation'.

Keywords: ruin photography; ruin porn; urban ruins; postindustrial cities; portrait

La réussite du portrait, lorsqu'il entreprend de faire de la *figurativité* [...] la présentation en soi la plus harmonieuse, la plus puissante, la plus nécessaire, se mesure à sa capacité de nous convaincre de l'âme de cet être.

Georg Simmel, « Esthétique du portrait », 2007, p. 83

Depuis le début des années 2000, le thème visuel et artistique de la ruine urbaine connaît un nouvel engouement auprès des artisans de l'image et de leurs publics. Photographes, vidéastes, blogueurs, cinéastes, créateurs de jeux vidéo, artistes de l'installation, performers, voyageurs, touristes ; innombrables sont les artistes et les amateurs qui prennent pour objet de leur production visuelle les ruines industrielles et résidentielles des villes post-industrielles. Innombrables aussi sont les lieux de diffusion où l'on partage et discute ces images, notamment sur le web (instagram, pinterest, buzzfeed, flickr, etc.), mais aussi dans les espaces de diffusion artistique¹ ou de discussion académique². L'exposition *Ruin Lust* au Tate Museum en 2014 a consacré l'intérêt actuel pour les ruines en traçant un portrait historique de leur représentation depuis le 16^e siècle et de la réinterprétation contemporaine du thème dans l'art actuel (Tate, 2015).

Le sujet lui-même n'est pas nouveau : depuis les gravures de Piranèse (1770-1780), en passant par les paysages historiques de Michallon (1810-1820), les fantaisies architecturales d'Hubert Robert (dit Robert des ruines) (1750-1800), les ruines « gothiques » de Turner et Friedrich (1820-1840) et les maisons désertées de Hopper (1920-1960), la représentation picturale de ruines a marqué la tradition de la peinture de paysage jusqu'à devenir un genre en soi. Selon l'historien d'art Michel Makarius, à l'époque moderne, avec notamment la photographie des décombres de guerres du siècle dernier, un sens nouveau émerge de ses représentations : elles ne sont plus uniquement une célébration de la grandeur des civilisations disparues, engageant une réflexion sur les temps passés, mais deviennent une méditation sur les catastrophes du présent (Makarius, 2004).

Cette vision s'est transmise jusqu'à la photographie de ruine actuelle, qui met la plupart du temps en scène des lieux touchés par des événements catastrophes : ouragans, tremblements de terre, accidents nucléaires, guerres, crises économiques. Mais de nouveaux sens esthétiques apparaissent encore une fois, alors que c'est précisément la ruine urbaine qui est objet de fascination. Tantôt trame post-apocalyptique de la dernière production hollywoodienne ou télévisuelle, décor désenchanté d'un vidéo-clip, d'un jeu vidéo ou d'un défilé de mode, tantôt sujet d'un film documentaire ou objet de réinterprétation artistique³, les décors urbains en ruine envahissent les productions de la culture populaire et artistique, et deviennent le lieu commun de la représentation imaginaire d'un monde de l'après déjà advenu, paradoxalement plein de dangers et ouvert à tous les possibles.

La photographie de ruine est l'une des formes que prend ce nouvel engouement pour la ruine urbaine. Elle consiste en une pratique culturelle d'exploration et de visualisation urbaine, pratiquée autant par des amateurs (explorateurs-trices urbains, touristes, habitants-es) que par des professionnels-les (photographes professionnels, de presse, artistes), et qui est en voie d'être reconnue comme un genre photographique en soi. Elle prend pour objet le déclin urbain en général, mais son thème de prédilection est la ruine industrielle monumentale.

La ruin porn : projet et critiques

Le genre a déjà ses canons. On ne peut par exemple parler de photographie de ruine sans référer au travail des photographes Yves Marchand et Romain Meffre et à leurs projets *The Ruins of Detroit* (2011) et *Gunkanjima* (2013). Leur style procède d'une vision esthétisante des lieux et bâtiments abandonnés, qui isole le bâti à l'abandon et élimine toute trace de vie présente pour ne capter que la grandeur vertigineuse du déclin industriel et urbain. Les mises en scène, la composition et le travail de coloration donnent aux images un éclat nostalgique, alors que la monumentalité des bâtiments en ruine et le sublime qu'ils inspirent sont utilisés pour exprimer une certaine démesure, un échec éclatant. Dans un style similaire, *Detroit Disassembled* du Canadien Andrew Moore (2010) est une autre oeuvre-phare du mouvement, qui en porte les différentes caractéristiques : monumentalité des lieux et des bâtiments photographiés, absence de personnes dans les images, coloration contrastée, composition dramatique. En quelque sorte précurseurs du nouvel engouement pour la photographie de ruines urbaines, ces trois photographes en ont défini les codes, qui sont reproduits par la majorité des photographes, amateurs ou professionnels.

Cette approche photographique, de même que les représentations auxquelles elle donne lieu, sont sévèrement critiquées par les habitants des villes représentées, notamment à Détroit, capitale du déclin urbain et destination favorite des photographes, où on les a qualifiées de « *ruin porn* » (porno de ruine). Le terme désigne autant la pratique que les images qui sont produites par des photographes et touristes venus de l'extérieur pour capter le déclin de la ville. Il a été utilisé pour la première fois dans les médias en 2009, par un photographe habitant Détroit, James Griffioen (Morton, 2009). Critiquant le traitement médiatique dont sa ville est l'objet, Griffioen souligne la répétitivité des discours médiatiques et visuels lorsqu'il est question du déclin urbain. Pour expliquer l'esprit de la *ruin porn*, le photographe invite le journaliste qui l'interview à escalader une colline permettant une vue sur des champs de verdure urbaine, et remarque que lorsque l'on positionne l'objectif d'une caméra dans une direction particulière, on peut facilement « invisibiliser » une usine fonctionnant à plein régime tout près, pour ne montrer qu'un paysage post-urbain où la nature semble reprendre ses droits sur le construit. Voilà la photographie que tous les photographes choisissent de faire, affirme-t-il, voilà ce qui caractérise l'esprit de la *ruin porn* : cadrer, viser, pour ne montrer seulement que les bâtiments à l'abandon, le déclin urbain dans toute son inquiétante splendeur, en oblitérant tout ce qui est toujours « vivant » ou « actif » dans le paysage.

La *ruin porn* a quelque chose de la photographie touristique : on capte l'icône architecturale ou le paysage remarquable qu'on a déjà vu sur les cartes postales ou dans des livres, pour marquer notre passage sur les lieux, fixer la mémoire du moment, et emporter le lieu avec soi, lui qui voyagera ensuite à travers son image (Paquet, 2014). Une des critiques adressée à la *ruin porn* est justement qu'elle est l'affaire de personnes venues de l'extérieur, de touristes peu informés sur l'histoire et les réalités vécues par les habitants, qui manquent de temps pour entrer en contact avec ces réalités, et qui se contentent donc de venir confirmer, par leur production visuelle, les préjugés et images qu'ils avaient déjà des lieux. De plus, les origines sociales de ses adeptes correspondent souvent à celles des classes moyennes ou privilégiées, ce qui contraste fortement avec les conditions sociales des habitants invisibilisés dans les images, populations pauvres, racisées et marginalisées.

On pourrait ainsi penser que la pratique de la photographie de ruine répète les écueils d'une photographie ethnographique qui serait incapable de recul face à sa propre fascination pour « l'autre » qu'elle cherche à représenter. Elle reproduit la vision « exotisante » de ses producteurs, sans égard aux sujets photographiés. Car les villes de Détroit, de Gary ou de Cleveland sont bel et bien habitées, même si leurs habitants-es n'apparaissent que très peu dans les représentations photographiques. Ainsi, l'esthétisation des ruines dans les photographies, et l'enthousiasme

exprimé face au déclin urbain, révèlent un certain « exotisme de la déréliction » (parent d'un exotisme de la pauvreté) qui se contente de son propre regard pour comprendre les lieux et les personnes rencontrées. Les inégalités culturelles et de classe s'expriment alors dans les dynamiques visuelles elles-mêmes, dans le choix des sujets et des angles de vue, apanage du regard « bourgeois » posé sur la vie (et les lieux de vie) du « pauvre »⁴.

Les autres critiques adressées à la *ruin porn* concernent le sensationnalisme, la répétitivité et la superficialité des représentations, leur manque de profondeur historique et sociale, et leur participation à un discours de lamentation qui voile les véritables enjeux des luttes menées par les habitants-es.

Selon John Patrick Leary, ce discours larmoyant « vole » aux résidants la possibilité d'une fierté d'identité, construisant une représentation toute négative de leur lieu de vie (Leary, 2011). La lamentation, autour de laquelle s'organise selon lui une part du discours médiatique sur Détroit, se caractérise par l'emploi d'un ton endeillé, une préoccupation unique pour la perte, le vide, le déclin, une représentation de l'histoire du 20^e siècle comme celle de la grandeur puis de la chute de la grande industrie, et une célébration de l'esthétique sublime. Parlant d'un film documentaire réalisé par Julien Temple, Leary affirme par exemple :

This is the style denounced locally as "ruin porn." All the elements are here: the exuberant connoisseurship of dereliction; the unembarrassed rejoicing at the "excitement" of it all, hastily balanced by the liberal posturing of sympathy for a "man-made Katrina;" and most importantly, the absence of people other than those he calls, cruelly, "street zombies." The city is a shell, and so are the people who occasionally stumble into the photographer's viewfinder.

Leary, 2011.

À travers la production et la diffusion de ces images dans les médias, on bricole ainsi un récit fictif, idéalisé, du déclin des villes photographiées, par les choix de sujet, d'esthétiques et de modes de diffusion (Morton, 2009).

Notons par contre que ce ne sont pas toutes les photographies documentant le déclin urbain qui se méritent le titre de *ruin porn*. De nombreux projets, réalisés par des photographes qui habitent les villes représentées et qui participent de démarches artistiques ou d'enquêtes journalistiques plus approfondies, permettent de visualiser le déclin urbain en donnant une place aux enjeux sociaux, culturels, historiques et politiques qu'il soulève, ou en offrant la possibilité de l'expression d'une voix aux habitants (voir entre autres le travail de José Camilo Vergara (2013a, 2013b), d'Anthony Suau (2015), de Scott Hocking (2015), ou de Dave Jordano (2016)).

Photographies de maisons à l'abandon

C'est dans ce contexte visuel, culturel et critique du nouvel engouement pour la photographie de ruine que de nombreuses images de maisons à l'abandon sont réalisées. On les retrouve parmi les clichés tirés de projets de *ruin porn* d'envergure comme *The Ruins of Detroit* d'Yves Marchand et Romain Meffre, ou *Detroit Disassembled* d'Andrew Moore, dans des reportages photographiques portant sur les déboires économiques de certaines communautés urbaines (saisies immobilières, fermetures d'industries - voir par exemple les projets de TJ Proechel, de Edward Martins, d'Anthony Suau, ou, au Québec, de Guillaume D. Cyr et Yana Ouellet), dans les photographies documentant des explorations urbaines sur le web (par exemple, detroiturbex.com (<http://detroiturbex.com>)), ou encore parmi la documentation de projets artistiques (installations ou performances, par exemple Scott Hocking).

Je m'intéresse à ces photographies de maisons à l'abandon parce qu'elles se distinguent des autres images du corpus de la *ruin porn*, tant au niveau discursif que formel. La maison, en tant que sujet d'une oeuvre documentaire ou artistique, a une signification qui diffère de celle de l'usine ou du lieu public abandonné. Synonyme du « chez-soi », elle symbolise l'habiter en tant qu'activité anthropologique fondamentale (Rapoport, 1972), et en tant que condition d'être (Heidegger, 1951). Une image de maison rappelle toujours à l'observateur ses propres expériences de maison (Bachelard, 2014), elle fait écho à ce sentiment connu d'un lieu protecteur où vivre avec les siens, dans l'intimité d'un espace que l'on investit, que l'on s'approprie (Serfaty-Garzon, 2003). Si les photographies d'usines à l'abandon éveillent une mémoire ouvrière, par exemple, ou celles d'écoles abandonnées, une réflexion sur l'enfance et l'éducation, les photographies de maisons abandonnées interrogent plutôt les histoires individuelles, les souvenirs de famille ou les manières de faire son chez-soi, en insistant sur le caractère individuel, ou unique, de chaque histoire. La qualité de lieu privé de la maison attire ainsi la réflexion sur la vie quotidienne et les histoires personnelles.

Mais les photographies de maisons à l'abandon se distinguent aussi sur le plan formel. Beaucoup ont en commun un certain angle de vue, un certain cadrage. Peut-être parce qu'il est plus aisé de photographier l'entièreté d'une façade de maison que celle d'un bâtiment public plus imposant, on montre souvent la maison de face, centrée dans l'image. Ce traitement du thème, qu'on retrouve chez différents photographes, semble chercher à exprimer une certaine expressivité de la maison abandonnée, comme si celle-ci était dotée de vie. Il permet de personnifier la maison, en esquissant un *portrait*. J'aimerais maintenant suivre cette piste d'interprétation pour réfléchir sur les images produites par la photographie de ruine : peut-on considérer les photographies de maisons abandonnées comme des portraits ? Si oui, pourquoi choisir de personnifier ainsi des bâtiments sur le seuil de la disparition ? Je tenterai de montrer le potentiel compréhensif de cette interprétation, en parcourant différentes questions qu'elle ouvre au passage : la fonction mémorielle de la photographie à la rencontre de celle de la ruine, la relation entre l'image et la mort, et les enjeux sociaux de l'invisibilisation des habitants. Peut-on envisager qu'une ville ne soit habitée que de maisons ?

L'image-type de la maison à l'abandon (corpus)

Comme il a été mentionné auparavant, on retrouve des images de maisons à l'abandon dans la plupart des projets de photographies de ruine. Certains s'y consacrent exclusivement. C'est le cas par exemple de *100 Abandoned Houses* de Kevin Bauman, un photographe habitant Détroit. Cette série photographique a été réalisée entre 2000 et 2012, d'abord dans la perspective d'une simple flânerie créative de l'artiste, puis, dans le cadre d'une interrogation politique et identitaire : pourquoi sa ville natale était-elle devenue le modèle du déclin urbain en Amérique (Bauman, 2016) ?

Pour ce projet, le photographe adopte toujours le même angle de vue : la maison est montrée de face, cadrée au centre, et plutôt isolée de son environnement (Figure 1). Grâce à un travail au niveau de la coloration, la couleur des maisons prend une importance particulière, de même que l'attention portée au temps qu'il fait, ou à la saison de la prise de vue. Ceci permet à l'artiste d'insister sur le caractère de chaque maison, sur sa couleur, sa singularité, sa « personnalité ».

Figure 1



Kevin Bauman, *100 abandoned houses* (3, 60, 64, 101), 2000-2012.

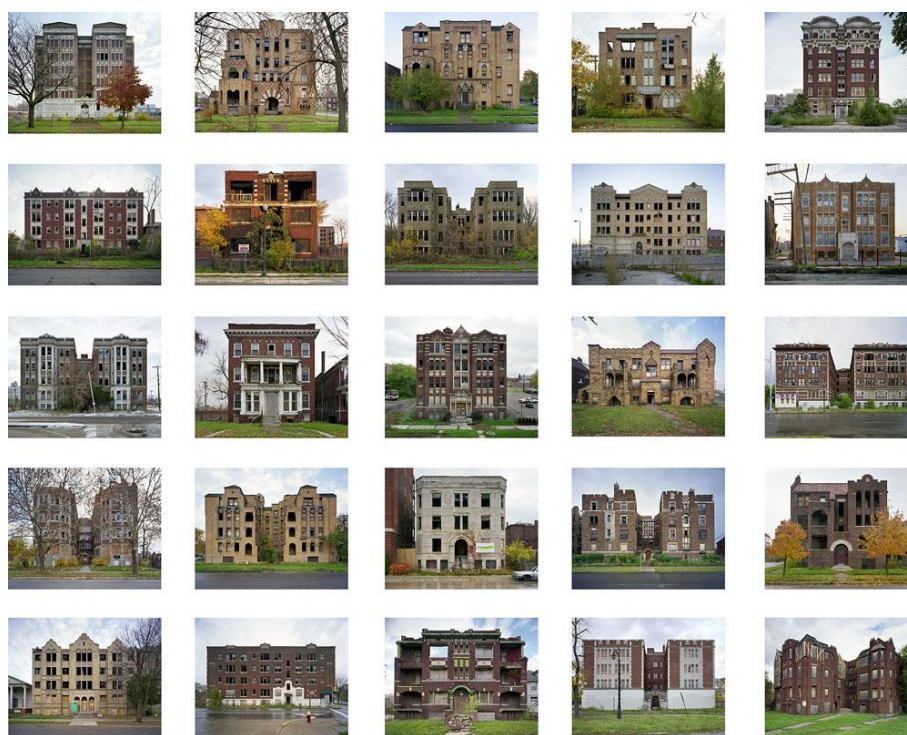
© Kevin Bauman

Le projet *Feral houses* de James Griffioen (2016) s'intéresse au motif de la végétation envahissante sur des maisons abandonnées de Détroit. La démarche est semblable à celle de Bauman : photographiée de face, centrée dans l'image, la maison est le seul sujet qui intéresse. Toutes différentes dans le détail de leur façade, les maisons se rencontrent pourtant dans un destin qui leur est commun : soumission obligée aux forces de la nature, disparition derrière les feuillages, avalement par l'oeuvre du temps.

Ce traitement du thème – cette image frontale de la façade extérieure de la maison abandonnée, isolée, centrée et cadrée par l'objectif – caractérise aussi les images de maisons tirées de projets documentaires, de *ruin porn* ou d'exploration urbaine mentionnés plus haut. Pensons par exemple à cette photographie de la maison William Livingstone d'Yves Marchand et Romain Meffre (Figure 5), ou à la présentation en mosaïque de certaines de leurs séries d'images, comme celle des « Apartments » (Figure 2), qui vise à montrer les emprunts stylistiques des architectures de certains blocs appartements de Détroit. Je pense aussi à la série *Detroit Nocturne* de Dave Jordano, qui, même si elle vise à montrer des lieux qui ne sont pas abandonnés, emprunte le même point de

vue frontal, la même démarche d'isolation du sujet architectural de son environnement, le même genre de travail au niveau de la lumière et des couleurs, qui permet de capter et de montrer le *caractère* particulier du bâtiment photographié. Cette interprétation photographique de la maison à l'abandon forme en fait ce que l'on pourrait considérer comme une « image-type » de celle-ci, une représentation dominante et structurante du sujet, qui en oriente l'appréhension et les discours que nous formulons à son propos⁵.

Figure 2



Yves Marchand et Romain Meffre, *Apartments*, 2006-2008.

© Yves Marchand et Romain Meffre

Cette image-type se caractérise d'abord par un style documentaire à prétention objective (le sujet photographiant s'effaçant derrière une représentation prétendument neutre du sujet photographié). Sa dimension sérielle est primordiale, de même que l'absence de toute personne ou de signe d'habitation actuelle dans le décor représenté. Le fait de centrer la prise de vue sur la façade de la maison, qu'on isole en partie de son environnement à travers un cadrage frontal précis, est une autre caractéristique frappante, de même que l'insistance sur les particularités ou la singularité de la maison (style architectural, couleurs et textures des murs et des cadrages, signes de détérioration) et l'attention portée à la végétation.

Photo d'architecture et style documentaire

Les racines stylistiques de cette image sont à trouver dans les traditions de la photographie documentaire et d'architecture. Elle rappelle par exemple la série des « Negro churches » de Walker Evans, ou celle des châteaux d'eau et autres installations industrielles photographiées par Bernd et Hilla Becher.

Figure 3



Bernd et Hilla Becher, *Industrial Facades: Hallen Stufen*, 2012.

Sonnabend Gallery, New York. © Estate Bernd and Hilla Becher

Ces séries documentaires de bâtiments se caractérisent par la frontalité et la centralité de leur composition, procédés supposés assurer le caractère objectif de la démarche de documentation. Bernd et Hilla Becher adoptent par exemple un protocole bien défini (grand format, noir et blanc, lumière diffuse, distance précise, globalité du cadre, construction de typologies (Péronne, 2008)), garantissant la supposée neutralité de la prise de vue. C'est ce « retrait de l'auteur » qui doit assurer que la démarche se limite à un simple enregistrement photographique de la réalité.

L'idée de retrait de l'auteur, d'impersonnalité, trouve sa traduction dans le refus des compositions élaborées, des marques expressives ou de tout contenu narratif : le cadrage est frontal, la composition centrée ; s'il y a un portrait, le sujet pose sans expression particulière. La clarté est donnée en s'appuyant sur les capacités du médium à fournir une description exacte : la netteté répond à ce besoin, et renforce l'idée d'impersonnalité en mettant en avant l'aspect mécaniste de l'enregistrement. On retrouve ce dernier aspect dans la systématisation du protocole et le travail en série, qui devient le moyen de constituer une œuvre.

Péronne, 2008

Cette description du travail photographique de série documentaire pourrait bien s'appliquer aux projets de Kevin Bauman et de James Griffioen, ou au groupe d'images « Apartments » de Marchand et Meffre (2015). La systématisation du protocole de prise de vue, la clarté, la netteté et le sériel concourent à donner à ces projets un caractère d'inventaire quasi-scientifique des maisons abandonnées de Détroit⁶. De plus, ils ont en commun avec les projets d'Evans et des Becher l'intention de capter sur image des bâtiments désuets, et donc d'enregistrer un passé sur le point d'advenir.

Ces photographies de maisons à l'abandon présentent ainsi leur sujet sous un angle conventionnel, adopté par plusieurs photographes documentaires et d'architecture. Toutefois, même si leur dimension sérielle insiste sur la répétition du motif, et que le protocole établi correspond à l'idéal du « retrait de l'auteur », je ne crois pas que l'on soit ici en présence d'œuvres qui viseraient l'effacement du particulier dans la répétition, mais que les artistes, en plus d'insister sur le volume du sujet – la grande quantité de maisons à l'abandon –, cherchent plutôt à attirer l'attention sur les spécificités de chacune de celles-ci. Une tension entre sérialité et singularité s'institue.

Le choix de la photographie en couleur, mis en évidence par le travail de coloration surajouté, justifie par exemple cette interprétation, surtout chez Kevin Bauman : le « semblable », ici, est à trouver dans le protocole photographique et son résultat (cadrage, orientation, composition), mais les maisons, *elles*, se distinguent dans la représentation, par leur couleur, les matériaux ou la texture de leurs murs, par la forme de leur façade ou les dommages qu'elles ont subis, par les objets qui se trouvent tout près (déchets, fragments de murs, autres maisons, rues, champs, bornes-fontaines, terrains entretenus ou non, etc.). La tension entre le même et le singulier est aussi présente chez Griffioen. Le destin commun des maisons qui disparaissent sous les feuillages s'exprime pourtant toujours de manière unique : les plantes envahissantes empruntent des chemins différents, elles sont de formes diverses, leur avancée est plus ou moins importante...

Portraits de maisons à l'abandon

Ce souci du particulier est accentué lorsque l'on oblitère la présentation en série pour observer chaque image pour elle-même, procédé rendu possible par le médium de diffusion choisi, la page web permettant le choix entre la vue en série et la vue unique. Devant l'image considérée dans son unicité (et non dans sa répétitivité), une autre expérience esthétique se déploie, le regard s'attardant aux détails de l'environnement, fouillant la photo, détectant les signes et traces de vie présente ou passée, construisant un récit imaginaire autour du décor représenté. L'attention est alors centrée sur la maison représentée, comme s'il fallait « percer son secret », ce qui implique une intensité visuelle qui rappelle l'échange de regards, la recherche d'indices, l'invitation au dialogue. La maison semble alors « prendre vie », ou plutôt on la découvre dotée de personnalité (on la dote de personnalité, par notre investigation visuelle et notre investissement d'intérêt), d'un caractère qui lui est propre, d'une histoire à dévoiler. On a bien l'impression que la maison nous

regarde, s'adresse à nous, ou cherche à exprimer quelque chose, comme si elle se faisait personne, personnage.

Figure 4



Kevin Bauman, *100 abandoned houses (19)*, 2000-2012.

© Kevin Bauman

C'est là qu'on peut envisager ces photographies comme des portraits, dans cette mise en relation, cet échange de regards entre la personne devant l'image et la maison personnifiée. La composition de la photographie donne à celle-ci un caractère anthropomorphique, comme si on offrait la représentation d'un corps ou d'un visage humain, eux-mêmes dotés d'une expression et d'une identité propre.

Sur une photographie particulière, par exemple, une maison se cache sous un paysage enneigé, comme gênée de se montrer ; sur une autre, la maison s'exhibe, expose ses blessures au grand jour. Sur une autre image encore, une maison paraît forte et fière, résistante ; sur celle-ci, elle est petite et transie, impuissante. Ces images sont des portraits de maisons : elles dépeignent des visages,

expriment des histoires, traduisent des expressions, elles *rendent visibles* une individualité et une vitalité souvent imperceptible dans le vécu immédiat. C'est ce qui fait leur force esthétique.

Car si les photographies semblent intéressantes, réussies, c'est peut-être qu'elles sont empreintes de cette « âme » du portrait, cette capacité à exprimer visuellement l'unité d'un devenir en mouvement (Ducret, 1990). En effet, la matérialité des maisons à l'abandon, leurs traits particuliers, sont mis en évidence et travaillés afin de traduire une identité, une unité, qui, empruntant le visible pour s'exprimer, appartient pourtant à la sphère des impressions, ou des « abstractions sensibles » comme les nomme Georg Simmel (1990, p. 150-153). De plus, une certaine « vie », une continuité sensible, se révèle dans les images, ouvrant la réflexion sur l'histoire des maisons représentées, leur passé et leur avenir s'exprimant dans une unité permise par le travail de mise en portrait. À l'instar de Simmel analysant le problème du portrait, on pourrait ainsi considérer que la teneur artistique de ces photographies réside dans le fait qu'une « âme » agit comme principe de représentation, qu'elle est « [...] le facteur unifiant de la perception visuelle [...] » (Simmel 1990, p. 162), ou du moins, ce qui attise notre intérêt, nous fait venir à l'image.

L'aura de la maison abandonnée

L'expression de cette âme passe entre autres par la captation, ou la fabrication photographique, de l'*aura* de la maison, cette « singulière trame de temps et d'espace » décrite par Walter Benjamin (1991, p. 183), forme d'expérience perceptive associée à la contemplation de choses inanimées, qui apparaît lorsque la présence d'un objet semble intensifiée, soutenue, tendue vers nous, comme portée par une intention. « Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard » (Benjamin, 1991, p. 317). Dans la rencontre de regards inspirée par l'aura d'un objet inanimé, celui-ci se voit en quelque sorte transformé en sujet, doté d'une vie propre, d'une expressivité lui appartenant.

Ici, c'est la « forme portrait » de l'image de la maison abandonnée qui permet à l'aura de celle-ci de s'exprimer : le travail de composition, de lumière, de cadrage, qui invite à reconnaître dans le bâtiment un personnage presque vivant, engage la personne qui regarde à pénétrer l'objet, à y reconnaître une unité mystérieuse, et surtout, à sentir l'écho de ses propres histoires et aspirations qui résonne en elle. Comme l'affirme encore Simmel, « [...] notre âme anime un sujet pour autant qu'elle sent dans ce sujet sa propre activité, elle lui attribue précisément cette même unité interne et cette même vitalité qu'il a éveillées en elle » (Simmel, 2007, p. 85). C'est là, selon lui, que se trouve le travail de l'artiste : permettre ce jeu de reconnaissance et d'échos existentiels entre le sujet regardant et le sujet représenté, au travail même de la représentation.

La maison et l'âme humaine

La métaphore portée par l'adoption de cette « forme portrait » pour représenter le déclin urbain force ainsi à considérer le caractère de « sujet » des maisons à l'abandon. Or, si l'on peut se reconnaître dans celles-ci et leur attribuer cette expressivité, c'est bien parce que nous connaissons l'expérience d'habiter une maison, un chez-soi, l'expérience de s'approprier un lieu pour qu'il devienne nôtre, et que nous devenons sien. La maison développe alors une identité, qui, même si elle dépend de notre investissement affectif et matériel, semble lui appartenir en propre, jusqu'à influencer nos pensées, nos gestes, nos pratiques. Comme le dit Gaston Bachelard, la maison est un lieu qui nous habite autant que nous l'habitons (Bachelard, 2014). Jacques Pezeu-Massabuau y voit l'expression d'une dualité intrinsèque :

La maison assume ainsi la double fonction d'objet et de sujet. La première en tant que chose aimée ou haïe, nostalgique ou désirée, où on revient avec joie, mélancolie voire indifférence ou dégoût, et encore en tant qu'espace construit dont les matières, les couleurs, les formes, les lieux qu'il institue s'exposent à notre regard comme à notre usage. Mais elle est aussi sujet et nous sommes ses attributs puisqu'elle nous détermine à son tour, une fois que la tradition l'a élaborée et édifiée, en nous guidant selon ses propres cheminements que, sans elle, nous ne saurions ni retrouver ni recréer.

Pezou-Massabuau, 1999, p. 7

C'est ainsi que Bachelard trouve dans la maison « *un instrument d'analyse pour l'âme humaine* » (Bachelard, 2014, p. 19). En explorant ses images poétiques, en les visitant en imagination, nous pouvons, nous dit le philosophe, mieux connaître notre être propre, nos aspirations et nos désirs, nos peurs et nos secrets, notre rapport au monde. « Notre but est maintenant clair : il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. » (Bachelard, 2014, p. 26). La maison, considérée ainsi, n'est pas un simple objet qui se donne à notre vision, mais devient, comme le propose Benoît Goezt (2011, p. 50), un « instrument de vision », qui permet à la fois d'observer le monde, et de nous explorer intérieurement.

Les portraits de maisons à l'abandon invitent eux aussi à considérer cette liaison, cet emmêlement, ou cette conjonction entre la maison et l'« âme humaine ». En les personnifiant, ou en insistant sur leur personnalité, les représentations photographiques impliquent affectivement les personnes qui les regardent, interpellent leurs expériences, leurs souvenirs, leurs projets. C'est ce qui fait leur spécificité face à d'autres modes de représentation ou d'autres images du corpus de la photographie de ruine : elles font des maisons des sujets plein d'humanité.

Portraits de ruine, images de la mort

Figure 5



Yves Marchand et Romain Meffre, *William Livingstone House, Brush Park*, 2006.

© Yves Marchand et Romain Meffre

Évidemment, les maisons qu'on personnifie ici sont sur le seuil de la disparition. Elles sont blessées, incendiées, tombées, malmenées. Selon leur degré de délabrement, certaines font penser à des cadavres, ou à des corps inanimés. Malgré leur expressivité rendue sensible par le portrait photographique, toutes semblent voir leur vie les quitter lentement, inexorablement.

Ces portraits de maisons sont donc aussi des images de la mort, engageant, tant au niveau formel (leur nature d'image photographique) que thématique (la ruine urbaine), la temporalité mémorielle de la trace.

L'image et la mort

Le simple caractère d'image de ces portraits de maisons renvoie, d'un point de vue anthropologique, à cette expérience paradoxale de la présence de l'absence, elle-même rattachée à celle de la mort. « L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence » (Belting, 2004, p. 183). Longtemps, les images ont eu pour fonction « de se substituer au corps disparu des défunts » (Belting, 2004, p. 184). Puisque le mort est toujours absent, l'image permet de combler cette absence, en remplaçant son corps mortel par un corps

symbolique qu'on pourra animer de notre regard et nos rituels. Cela garantit aux défunts une place dans le cadre social, dans la communauté des vivants.

Le caractère de trace du médium de la photographie accentue et modifie cette liaison de l'image et de la mort. Enregistrement d'ombres et de lumière tiré du continuum temporel, captation d'un moment unique qui ne reviendra jamais, la photographie restitue visuellement un regard dont elle est le souvenir⁷ (Belting, 2004, p. 287). Non seulement elle garantit ou fait preuve du moment ou de l'événement dont elle est l'empreinte, mais elle prétend le faire fidèlement, faisant advenir de manière « technique » un bout de passé dans le présent. Comme le dit Roland Barthes, « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là* » (Barthes, 1980, p. 120). Cette trace visuelle qui scelle référent et représentation, certifie, authentifie, prétend conserver un fragment de vie, ou de temps. Comme le dit André Bazin, la photo « embaume le temps, elle le soustrait [...] à sa propre corruption » (Bazin, 1981, p. 14).

Mais en figeant ainsi le mouvement vital dans un immobilisme visuel, elle transforme la vie en ombre, en spectre, la chassant de la pure présence qu'elle institue (Belting, 2004, p. 236). C'est là que la photographie *dit* la mort : la mort momentanée qu'elle réalise (retirant du mouvement un corps figé) annonce la mort de ce qu'elle représente. Barthes décrit cette expérience comme celle d'une catastrophe :

Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe.

Barthes, 1980, p. 150

Catastrophe, donc, liée à l'expérience de la perte : perte du mouvement vital, perte d'un moment aimé, perte d'un être cher, conscience de l'irréversibilité du temps perdu, qu'on tentait pourtant de contrôler par la captation mécanique d'un de ses fragments.

Dans un geste semblable à la *memorial photography*, cette pratique en vogue aux États-Unis au 19^e siècle qui consistait à photographier un défunt dans une mise en scène laissant croire qu'il était toujours vivant, les portraits de maison à l'abandon cherchent à immortaliser la présence matérielle de corps qui disparaîtront bientôt. L'objectif est évidemment mémoriel : garder la trace de ce qui aura bientôt disparu et ne sera donc plus visible, conserver un souvenir, un fragment temporel, qui par sa matérialité, peut se transmettre, se partager, voyager dans l'espace et dans le temps. Ce souvenir, on le veut « *vivant* », c'est pourquoi on met en scène le défunt, ou, en ce qui concerne la représentation de la maison abandonnée, on insiste sur son expressivité, son identité, on cherche à rendre compte de la vitalité qui lui reste. Mais le geste photographique, lui, trahit le destin mortel du sujet photographié : « Je te garde en image parce que je sais que tu mourras. ». La tentative de « garder » un moment tiré du continuum temporel affirme ainsi paradoxalement l'impossibilité de toute maîtrise du temps.

La ruine et l'expérience de la perte

La conscience de la mort, déjà formellement engagée par la nature de l'image photographique, est accentuée par le caractère de ruine de ce qui est représenté. La ruine et la photographie semblent en effet partager un destin mémoriel commun, celui d'agir non seulement comme trace, conservation de souvenirs, mais aussi de faire office de *memento mori*, c'est-à-dire de rappeler aux vivants leur condition de mortels.

Tout comme les empreintes photographiques, les ruines existent « dans la mesure où elles disparaissent comme choses », dans la mesure où il y a absence, manque, perte (Lacroix, 2007, p. 21). Il s'agit d'abord d'une perte de la forme initiale due à la séparation d'un tout originaire, qui renvoie à une menace de disparition ; le fragment est toujours le signe d'une vulnérabilité, d'une fragilité (Lacroix, 2007, p. 67). C'est ce risque de chute qui rend les ruines inhabitables, retirant aux bâtiments leur fonction première et relativisant les forces ascendantes de l'édification pour montrer la fragilité des oeuvres humaines.

Aussi, les fragments et les ruines ont la capacité d'éveiller la conscience du temps, comprise comme conscience du mouvement et de l'absence insurmontable du passé. Car en leur présence, impossible de se bercer de l'illusion d'un « retour » temporel, qui ramènerait en des cycles réguliers cela même qu'il a emporté. Comme les photographies, les ruines présentent l'absence du passé en l'évoquant, elles exposent à l'exigence de penser le temps, c'est-à-dire la perte de l'intégrité de l'oeuvre et l'oubli du dessein qui soutenait l'édifice initial. La conscience temporelle (et historique) trouve là un creuset où se déployer, car les ruines obligent à reconnaître l'écart infranchissable entre un passé révolu et un présent qui est celui du restant (Lacroix, 2008, p. 60).

Il y a donc une expérience de dessaisissement qui frappe celui qui contemple les ruines, qui rappelle la « catastrophe » photographique de Roland Barthes : toutes deux affirment l'impossibilité de toute maîtrise du temps. En elles s'exprime la fatalité qui est « en germe au coeur de toute chose » (Lacroix, 2008, p. 85), l'irréversibilité du temps qui ne permet aucun retour. En ce sens, elles fonctionnent comme des *memento mori*, murmurant à l'oreille de celui qui les regarde « Souviens-toi de la mort qui guette. » (Huyssen, 2006, p. 8).

Mémoire des absents, absence des présents : comment habiter le présent ?

Les portraits de maisons abandonnées tirés du corpus de la photographie de ruine ont donc une fonction mémorielle certaine. Il faut mettre en image le presque disparu pour lutter contre l'oubli. Mais la mémoire de quoi, de qui, veut-on garder ainsi ?

Plusieurs couches mémorielles me semblent se superposer dans ces représentations à la manière d'un palimpseste. On trouve d'abord dans la ruine elle-même la mémoire de l'époque où ces maisons étaient habitées, qui correspond à un certain modèle urbain, lui-même associé à un style de vie. La majorité des photographies qu'on peut aborder comme des portraits de ruines présentent de grandes maisons unifamiliales, construites dans la première moitié du 20^e siècle, qu'on associera au développement de quartiers résidentiels (urbains et suburbains) misant sur la propriété individuelle et familiale, lui-même appuyé sur l'essor économique d'une classe moyenne-élevée. On se souvient donc le plus souvent d'une époque d'abondance, de richesse économique et sociale, qui permettait l'édification d'une ville que l'on juge aujourd'hui avoir été belle, vivante, pleine de promesses pour sa population.

Mais on veut aussi surtout garder la mémoire du présent, se souvenir, grâce à la photographie elle-même, de cet instant fugitif de la transformation, de la mutation, de la disparition. Ce présent presque déjà passé est celui de la chute, de la ruine, ou de la faillite de ce modèle urbain auquel se rattachent les maisons. Un présent d'abandon, de délaissement et de désolation, qui fait de l'absence actuelle des vivants la pierre de touche des représentations.

Or, en faisant de l'absence et de la ruine leur sujet unique, ces représentations interrogent le fait urbain dans sa dimension d'*habiter*, ce qui concerne la rencontre d'un monde édifié et d'une *présence* humaine active, d'un soin, d'un ménagement (Heidegger, 1951). Que devient le monde quand il n'est plus habité ? Voilà peut-être la question que formulent les portraits de maisons à

l'abandon, et la photographie de ruine en général. Car avec ces images, on ne veut pas simplement rappeler la présence passée des anciens habitants, on cherche surtout à faire mémoire de l'absence actuelle d'habitants pour vivre, prendre soin et animer les lieux, pour habiter. Dans ces représentations, seules les maisons semblent encore habiter les villes, elles les font vivre de leurs souvenirs et de leur caractère. Mais personne ne semble plus là pour les habiter, elles, ni pour peupler les rues. L'habitation, ici, devient un possible perdu, un projet à oublier, un rêve à enterrer.

Le geste de la photographie de ruine, sa visée mémorielle presque militante, ou du moins, pleine de tendresse pour les maisons et les villes représentées, masque pourtant les réalités vécues par les personnes qui habitent effectivement les villes en décroissance. Car cette absence généralisée de toute personne dans les paysages du déclin n'est qu'un fantasme esthétique qui ne trouve dans le réel qu'un ancrage superficiel, fragmentaire. Alors que les projets photographiques partagent la plupart du temps une visée artistique, documentaire et mémorielle, la réalité se trouve souvent trahie par une représentation nostalgique des lieux actuels. Près de 700 000 personnes habitent aujourd'hui Détroit : où sont-elles, dans les images que l'on produit de cette ville ? Le portrait n'est pas juste : pourquoi ne montrer que la mort là où la vie lutte pour une reconnaissance ? Comment préserver la mémoire des vivants, sans oblitérer pourtant leurs conditions d'habitation et de vie ? L'âme d'une ville ne se trouverait-elle pas dans un entremêlement de visages, visages de maisons et de bâtiments, mais aussi, surtout, visages d'habitants ?

Les villes emplies de ruines adressent une question difficile à nos manières d'habiter : comment en effet faire de ces lieux des espaces habitables, où nous prendrions soin de ce monde blessé dont nous héritons ? Sans grands discours ni prétention, des personnes y répondent pourtant en traçant leur quotidien dans ces villes qu'elles animent de leur présence, de leur vie. Certains photographes, comme Dave Jordano (2015), choisissent de leur donner une visibilité, en produisant des portraits de maisons *habitées* de Détroit, portraits de couples, de familles, et d'individus posés *avec* leur maison. En ce sens, il répond bien aux écueils de la photographie de ruine : il honore la mémoire des gens qui restent et qui résistent, qui *habitent* sans ménagement.

Figure 6



Dave Jordano, *Cynthia with her Family*, 2010.

© Dave Jordano

Note biographique

Estelle Grandbois-Bernard est étudiante au doctorat en sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur les représentations de maisons inhabitées en photographie actuelle, qu'elles proposent de réfléchir comme des prismes pour la compréhension des dynamiques de l'habiter contemporain. Elle est membre du Centre et Laboratoires Cultures, Arts, Sociétés (CÉLAT).

Notes

[1] Expositions : *Industry*, photographies de Yves Marchand et Romain Meffre, (Galerie Polka 2015) ; *Photography and Ruin*, exposition collective à la New York Public Library (2012) ; *Ruin Lust*, Exposition thématique au Tate Britain, (2014).

[2] Colloques internationaux : *La désindustrialisation et ses conséquences : classe, culture et résistance*, (Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia 2014), *The Post*

Industrial Landscape as Site for Creative Work. Material Memory (Fine art Department, New Castle University 2014), *Représentation et esthétique des ruines* (Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Moulay Ismaïl 2008), *La ruine et le geste architectural* (Société Française des Architectes 2007). Projet de recherche : *RUIN MEMORIES* (2012).

[3] Notons par exemple les films *Sky fall* de Sam Mendes (2012), *I am Legend* de Francis Lawrence (2007), *Only lovers left alive* de Jim Jarmusch (2013) ; la télésérie et la bande dessinée *The Walking Dead*, (Darabont et Kirkman (2010-2016) et Kirkman 2003-2016) ; les vidéos clips *Survival* d'Eminem (2013) ou *Sweet people* d'Alyosha (Skuratovsky 2010) ; le jeu vidéo *The Last of us* (Naughty dog 2009-2016) ; le défilé Chanel du 2 juillet 2013 ; les documentaires *Detropia* de Heidi Ewing et Rachel Grady (2012) ou *Requiem for Detroit ?* de Julien Temple (2010) ; les installations de Majane Teeuwen (Saatchi Art 2016), ou Scott Hocking (2016).

[4] Paul Mullins souligne que parmi les photographes et les jeunes artistes venus à Détroit pour photographier et revitaliser la ville, plusieurs se perçoivent comme des militants présents pour « aider » les populations locales à reprendre le destin de leur ville en main. Les images de *ruin porn*, par exemple, sont perçues comme pouvant servir d'outil de sensibilisation permettant d'attirer l'attention sur les problèmes sociaux et urbains touchant les lieux. Mullins reconnaît dans ce discours l'attitude du bourgeois charitable cherchant à stimuler l'action de ses semblables en utilisant entre autres la diffusion d'images touchantes. La photographie de ruine s'inscrirait ainsi dans la lignée du travail d'un Jacob Riis, qui photographia le New York pauvre de la fin du 19^e siècle afin de motiver des réformes urbanistiques (Mullins, 2013).

[5] D'autres représentations sont évidemment présentes dans le corpus. Les adeptes de l'exploration urbaine, de même que les photo-reporters, vont par exemple souvent *entrer* dans les maisons à l'abandon, et présenteront donc des images de leur intérieur. Ils captent alors la détérioration des lieux (moisissures, peinture écaillée, plafonds éventrés), mais aussi la présence d'objets, de meubles et de souvenirs laissés derrière par les habitants. Il s'agirait là d'une deuxième « image-type », qu'on se proposera d'analyser dans un travail futur.

[6] C'est d'ailleurs le type d'inventaire que veut oeuvrer, dans des intentions cette fois-ci politiques et urbanistiques, des organismes comme le *Detroit Blight Removal Task Force*. Cette initiative, alliant des organismes publics, privés et citoyens, vise l'élaboration d'un plan d'éradication des espaces urbains et des propriétés à l'abandon sur le territoire de la ville de Détroit. Une des dimensions du projet, le *Motor City Mapping*, consiste à former des équipes de citoyens qui parcourent les différents quartiers afin de documenter, via une application mobile, l'occupation et l'inoccupation des bâtiments. Les équipes doivent alors photographier les maisons et structures, qui s'ajoutent à l'inventaire interactif rendu disponible sur le web. Cette documentation pourra servir à l'organisation et la coordination d'éventuelles démolitions. Voir *Detroit Blight Removal Task Force*, 2016.

[7] Il faut noter que le passage de la photographie analogique à la photographie numérique relativise le caractère de trace du médium photographique. Mais il ne me semble pas toutefois en renier la valeur conceptuelle. La photo n'est plus, effectivement, une trace d'ombres appliquée sur un papier (un enregistrement mécanique ou une « émanation du réel » comme le pensait Barthes), mais elle capte tout de même visuellement l'instant qu'elle reproduit d'abord fidèlement. Si elle n'est plus empreinte, on peut encore la considérer comme un enregistrement, certes médiatisé, mais portant toujours la trace de l'instant. C'est ce que les usages sociaux dont elle est l'objet

(souvenirs, authentification, preuve) continuent d'affirmer. Ainsi, le « *digital turn* » aurait surtout eu comme impact de « désontologiser » le caractère de trace que la théorie de la photographie lui attribuait, d'en relativiser l'importance, sans toutefois modifier dans les faits la forme et les usages de la photo. À ce sujet, voir entre autres Gunther, 2007 et Dubois, 2016.

Bibliographie

- BACHELARD, G. (2014). *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BAUMAN, K. (2016). *100 Abandoned Houses* (1995-2005). (<http://www.100abandonedhouses.com>) . Consulté le 15 avril 2016.
- BARTHES, R. (1980). *La Chambre Claire*, Paris, Les éditions du Seuil.
- BAZIN, A. (1981). « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du Cerf, p. 9-17.
- BELTING, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, W. (1991). *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- CENTRE D'HISTOIRE ORALE ET DE RÉCITS NUMÉRISÉS DE L'UNIVERSITÉ CONCORDIA (2014). *La désindustrialisation et ses conséquences : classe, culture et résistance*. Colloque international. Organisé conjointement par le CHORN et le Scottish Oral History Centre de l'Université de Strathclyde. Montréal, Université Concordia. 1^{er} au 4 mai 2014.
- DARABONT, F. et R. KIRKMAN (2010-2016). *The Walking Dead*. Série télévisée. Etats-Unis : AMC.
- DETROIT BLIGHT REMOVAL TASK FORCE (2016). *Time to End Blight*. (<http://www.timetoendblight.com>) . Consulté le 15 avril 2016.
- DETROITURBEX.COM (2015). *Detroit urbex*. (<http://www.detroiturbex.com/content/industry/index.html>) . Consulté le 5 septembre 2015.
- DUBOIS P. (2016). « De l'image-trace à l'image-fiction ». *Études photographiques*, 34 | Printemps 2016 (<https://etudesphotographiques.revues.org/3583>) , [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2016. (<http://etudesphotographiques.revues.org/3593>) . Consulté le 28 août 2016.
- DUCRET, A. (1990). « L'art du portrait selon Georg Simmel ». *Sociologia Internationalis*, vol. 28, n° 1, p. 43-55.
- EWING, H. et R. GRADY (2012). *Detropia*, Etats-Unis, Craig Atkinson, Rachel Grady et Heidi Ewing.
- EMINEN (2013). *Survival*, Vidéo clip de la chanson de Eminem, Santa Monica, Aftermath Records/ Interscope Records.
- FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES DE L'UNIVERSITÉ MOULAY ISMAÏL (2008). *Représentation et esthétique des ruines*, Colloque international, Meknès, Université Moulay Ismaïl, 12 au 14 novembre 2008.
- FINE ART DEPARTMENT, NEW CASTLE UNIVERSITY (2014). *The Post Industrial Landscape as Site for Creative Work. Material Memory*, Colloque, New Castle upon Tyne, New Castle University, 14 novembre 2014.
- GALERIE POLKA (2015). *Industry, Photographies de Yves Marchand et Romain Meffre*, Exposition, Galerie Polka, Paris, 8 novembre 2014 au 10 janvier 2015.
- GOETZ, B. (2011). *Théories des maisons*, Paris, Verdier.
- GRIFFIOEN, J.D. (2016). *James D. Griffioen*. (<http://www.jamesgriffioen.net>) . Consulté le 15 avril 2016.

- GUNTHER, A. (2007). « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », dans *Actualités de la Recherche en histoire visuelle* (<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/>) (Blog), mis en ligne le 3 octobre 2007. (<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>) . Consulté le 28 août 2016.
- HEIDEGGER, M. (1951). *Bâtir, habiter, penser*, (Conférence prononcée au mois d'août 1951 à Darmstadt), Essais et conférences de Martin Heidegger. Gallimard, 1951, tiré du site (<http://www.ac-grenoble.fr/lycee/vaucanson/philosophie/bhp.xml>) . Consulté le 23 juin 2015.
- HOCKING, S. (2015). *Scott Hocking*. (<http://scotthocking.com/index.html>) . Consulté le 4 novembre 2015.
- HUYSEN, A. (2006). « Nostalgia for ruins ». *Grey room*, vol. 23, printemps 2006, p. 6-21.doi : <https://doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>
- JARMUSCH, J. (2013). *Only lovers left alive*, Royaume Uni/Allemagne, Recorded Picture Company/Pandora Film.
- JORDANO, D. (2015). *Detroit Unbroken Down*, Brooklyn (NY), PowerHouse Books.
- JORDANO, D. (2016). *Dave Jordano Photography*. (<http://www.davejordano.com>). Consulté le 25 avril 2016.
- KIRKMAN, R. (2003-2016). *The Walking Dead*. Bande dessinée, Berkeley, Image Comics.
- LACROIX, S. (2007). *Ce que nous disent les ruines : la fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan.
- LACROIX, S. (2008). *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette.
- LAWRENCE, F. (2007). *I am Legend*. Etats-Unis : Original Film, Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Weed Road Pictures, Overbrook Entertainment.
- LEARY, J.P. (2011). « Detroitism ». *Guernica*. 15 janvier 2011. (http://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/) . Consulté le 27 septembre 2013.
- MAKARIUS, M. (2004). *Ruines*, Paris, Flammarion.
- MARCHAND, Y. et R. MEFFRE (2011). *The Ruins of Detroit*, Göttingen, Steidl.
- MARCHAND, Y. et R. MEFFRE (2013). *Gunkanjima*, Göttingen, Steidl.
- MENDES, S. (2012). *Sky fall*. Royaume Uni/Etats-Unis : EON Productions/MGM, Columbia Pictures, Danjaq.
- MOORE, A. (2010). *Detroit disassembled*, New York, Damiani/Akron Art Museum.
- MORTON, T. (2009). « Something, Something, Something, Detroit ». *Vice*. 1^{er} août 2009. (<http://www.vice.com/read/something-something-something-detroit-994-v16n8>) . Consulté le 21 octobre 2015.
- MULLINS, P. (2013). « The Politics and Archaeology of Ruin Porn ». *Archeology and Material Culture*. (Blog). 19 août 2013. (<http://paulmullins.wordpress.com/2012/08/19/the-politics-and-archaeology-of-ruin-porn/>) . Consulté le 2 octobre 2013.
- NAUGHTY DOG (2009-2016). *The Last of Us*. Jeu vidéo. San Mateo, Sony Computer Entertainment.
- NEW YORK PUBLIC LIBRARY (2012). *Photography and Ruin*. Exposition collective. New York Public Library, New York. 2 mars au 6 mai 2012.
- PAQUET, S. (2014). « Ubiquités. De la photographie au post-photographique », dans S. PAQUET (dir.). *Errances photographiques, mobilité et intermédialité*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.doi : <https://doi.org/10.4000/books.pum.7084>
- PÉRONNE, G. (2008). « Machines à voir : architecture et photographie », *Galerie-photo*. (<http://www.galerie-photo.com/photographie-architecture-theorie.html>) . Consulté le 12 avril 2016.
- PEZEU-MASSABUAU, J. (1999). *Demeure mémoire. Habitat : code, sagesse, libération*, Marseille, Éditions Parenthèses.

- RAPOPORT, A. (1972). *Pour une Anthropologie de la Maison*, Paris, Dunod.
- RUINS MEMORIES (2013). *Ruin memories*. (<http://ruinmemories.org>) . Consulté le 14 octobre 2013.
- SAATCHI ART (2016). *Marjan Teeuwen*, (<https://www.saatchiart.com/teeuwen>) . Consulté le 28 octobre 2016.
- SERFATY-GARZON, P. (2003). *Chez-soi. Les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Collin.
- SIMMEL, G. (1990). « Le problème du portrait », *Philosophie de la modernité II*, Paris, Éditions Payot, p. 149-163.
- SIMMEL, G. (2007). « Esthétique du portrait », *Esthétique sociologique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 79-90.
- SKURATOVSKY, V. (2010). *Sweet people*. Vidéo clip de la chanson d'Alyosha. Suisse, Union Européenne de radio-télévision.
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES ARCHITECTES (2007). *La ruine et le geste architectural*. Colloque international. Paris, Université de Limoges et Université Paris-VIII. 1^{er} au 3 novembre 2007.
- TATE BRITAIN (2014). *Ruin Lust*. Exposition thématique. Tate Britain, Londres. 4 mars au 18 mai 2014.
- TATE BRITAIN (2015). « Ruin Lust ». *Tate Britain*. (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/ruin-lust>) . Consulté le 15 novembre 2015.
- TEMPLE, J. (2010). *Requiem for Detroit ?* Royaume Uni, BBC.
- SUAU, A. (2015). *Anthony Suau Archive*. (<http://anthonysuau.photoshelter.com>) . Consulté le 22 octobre 2015.
- VERGARA, C.J. (2013a). *Invincible Cities*. (<http://invinciblecities.camden.rutgers.edu/intro.html>) . Consulté le 2 octobre 2013.
- VERGARA, C.J. (2013b). *Camilo José Vergara : Tracking Time*. (<http://camilojosevergara.com/About-This-Project/1/>) . Consulté le 3 octobre 2013.
- WEISS, F. (2012). « Kevin Bauman 100 Abandoned Houses ». *Loupe*, octobre 2012, vol. 3, n° 1, p. 10-15.