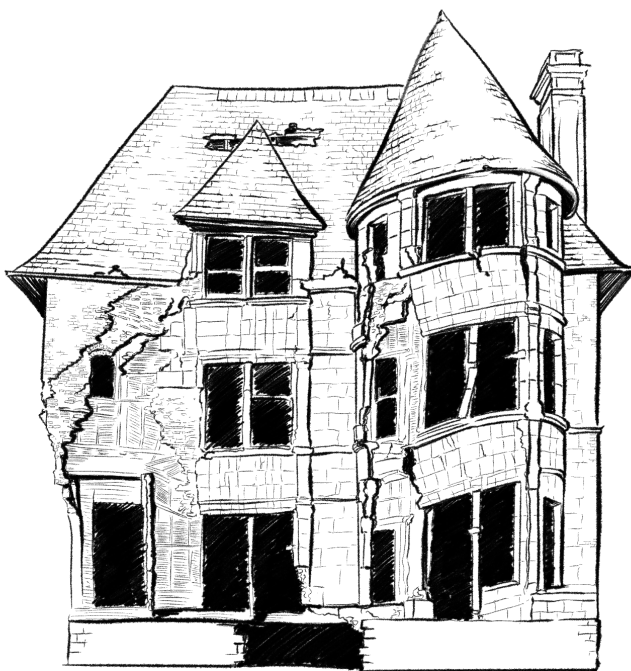


# FRAGMENTS

VISAGES DE HANTEMENTS



Sarah HAHUSSEAU

Janvier 2022

Sous la direction de :  
Yves Pedrazzini, responsable de l'Enoncé Théorique  
Dieter Dietz, Directeur pédagogique  
Ruben Valdez, Maître EPFL



2022, Sarah Hahusseau

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

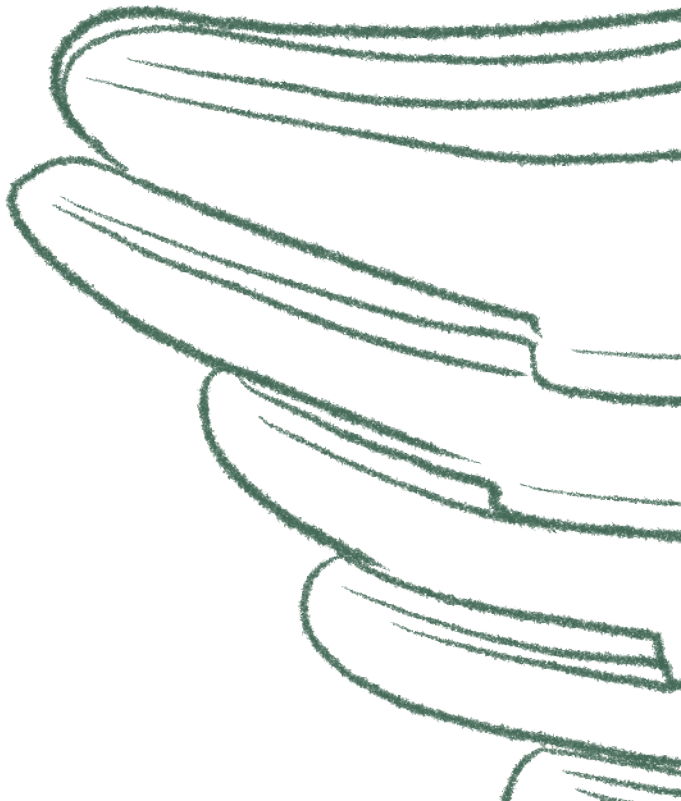


Je remercie mes professeurs Messieurs Pedrazzini, Dietz, Valdez ainsi que Monsieur Lafontaine Carboni, chercheur à l'EPFL, pour l'intérêt porté au sujet très personnel de mon énoncé théorique et pour le suivi attentif de son élaboration.

Je conseille vivement d'associer à la découverte de ce travail l'écoute du poème symphonique *L'île des morts* de Rachmaninov.



**QUELS SONT MES HANTEMENTS ? POUR-  
QUOI LA QUESTION DES FANTÔMES?**



*« L'enfant debout derrière la portière devient lui-même une chose blanche et vaporeuse, un fantôme. »<sup>1</sup>*

Cette phrase de Walter Benjamin décrivant l'« enfant caché » et faisant de sa maison un royaume imaginaire nous rappelle une mémoire plus ou moins lointaine mais toujours présente. Elle peut introduire ma recherche et servir d'entrée en matière pour comprendre les questionnements qui m'ont poussée dans cette direction.

En grandissant, j'ai beaucoup voyagé et déménagé : tous les trois ans, une nouvelle maison, un nouvel environnement. Ainsi je me suis peut-être questionnée dès mon plus jeune âge sur l'impact de ma présence dans les lieux habités. Quelle était la trace que je pouvais laisser après mon passage ? Etaient-ils changés comme moi ils m'avaient changée ?

*« J'ai habité cette maison, autrefois. Non, cette maison-là est morte depuis longtemps, elle a disparu, j'en habitais une autre, mais entre les mêmes murs énormes, gris foncé, bétonnés, on aurait dit une forteresse. (...) Mais je savais bien moi, que la vieille maison était morte. Elle est morte voilà longtemps, lorsque je l'ai quittée. Il en va ainsi des maisons : c'est nous qui les quittons et elles qui meurent. »<sup>2</sup>*

La maison n'a-t-elle de vie que quand on l'habite ? Inhabitée, perd-elle sa fonction d'abri protecteur ? Devient-elle autre, un objet sujet à de possibles hantements\* ? Où est-ce dans notre propre

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter, PAYOT, Daniel et MULLER, Sibylle. 2021. *Sens unique*. Paris : Circé. p.55

<sup>2</sup> TRIFONOV, Iouri, traduction Lily Denis. 1989. *La maison disparue*. Paris: Gallimard. p.11

esprit qu'elle meurt, car nous devenons autre et nos souvenirs qui lui sont liés s'affaiblissent ?

Pour ma part, ces lieux qui forment mon passé sont tous présents dans mon esprit, ils influencent le regard que je porte sur le monde aujourd'hui. Ceux-ci sont peut-être mes propres hantements, eux que j'ai traversés sans m'arrêter, eux que j'ai laissés derrière moi.

C'est à partir de ces réflexions que j'ai débuté ce travail. Elles m'ont conduite à me questionner sur la nature des fantômes et des spectres, sur les espaces hantés et habités, sur les relations qu'ils entretiennent avec les vivants.



---

\* Tous les mots suivis d'un astérisque sont définis dans le lexique.

**TEMPORALITÉ DU FANTÔME ET  
ORGANISATION DU TEXTE**



Les fantômes\* ne sont pas des êtres à la temporalité linéaire. Le fantôme de Nell l'exprime ainsi dans le dernier épisode de *The Haunting of Hill House* :

*« Time, I mean. I thought for so long that time was like a line, that... that our moments were laid out like dominoes, and that they... fell, one into another and on it went, just days tipping, one into the next, into the next, in a long line between the beginning... and the end. But I was wrong. It's not like that at all. Our moments fall around us like rain. Or... snow. Or confetti. »*<sup>3</sup>

Il ne me semble pas pertinent de produire un travail de façon chronologique ou exhaustive, le fantôme pouvant avoir mille interprétations et le hantement, mille représentations. Je tente donc ici de produire des fragments, des pièces d'un puzzle. Certes, ce dernier demeurera incomplet mais j'espère qu'il permettra tout de même une certaine compréhension du fantôme et de l'espace hanté. Je cherche à révéler un ou plusieurs visages du fantôme. Est-ce le mien ? Est-ce le vôtre ? Tout dépend de la narration que l'on adopte. Je propose plusieurs manières de lire ce travail. Chaque organisation formera un dessin différent, un visage nouveau. Il est aussi possible de lire ces fragments dans l'ordre qu'il vous plaît et de suivre votre propre narration. L'objectif est de jouer sur cette non-linéarité du fantôme et du hantement. La lecture peut donc être circulaire, dans un sens, dans un autre ou par extraits désarticulés. Chaque fragment se déploie, se lie avec un ou plusieurs d'entre eux, tel des pièces aux surfaces variables dans une maison où le plan serait en perpétuel mouvement.




---

<sup>3</sup> FLANAGAN, Mike. 2018. *The Haunting of Hill House*, Netflix. Ep 10





**INTRODUCTION  
DU FANTÔME ET DE  
L'ESPACE HANTÉ**

D'où vient le fantôme ? C'est une figure qui existe dans toutes les civilisations car les hommes sont tous soumis à la conscience universelle selon laquelle la mort constitue une fin inéluctable. Pour conjurer cette idée insupportable, ils ont la volonté de garder un contact avec les morts, ceux que les Grecs appelaient « les plus nombreux ». Cette expression montre la filiation chronologique que les Grecs établissaient avec leurs ancêtres, mais aussi la filiation temporelle entre la vie terrestre et la vie après la mort, et enfin la filiation spatiale entre l'ici-bas et l'au-delà. Le fantôme, parce qu'il revient toujours du royaume des morts pour s'adresser aux vivants établit ce contact entre les générations. Il permet également aux différentes sociétés de penser cet au-delà qui peut se situer au dessus, en dessous ou à côté. Dans certaines cultures africaines, l'ombre est considérée comme notre moi mort qui nous accompagne. Le fantôme renseigne également sur la manière dont les hommes conçoivent la rupture de la mort : est-ce un passage ou une renaissance ? Dans ce cas, la vie n'est qu'un changement d'état et le trépas ne s'oppose pas à la vie mais à la naissance, comme l'ont pensé longtemps les civilisations extra-occidentales étudiées par l'anthropologue Philippe Charlier<sup>4</sup>. Bien qu'inquiétant car ayant perdu sa matérialité et détenteur d'un savoir sur « l'après », le spectre\* est rassurant car le mort qui se cache derrière sa figure immatérielle est toujours vivant parmi les siens, il interagit avec eux en les protégeant souvent, en leur voulant du mal parfois. Mort ne veut pas dire disparu et il répond à l'angoisse suprême et universelle de la mort sociale qui se définit par l'oubli absolu lorsqu'on ne connaît même plus le nom du défunt. C'est pourquoi il est important

---

<sup>4</sup> Histoires de fantômes, Épisode 1 : Fantômes d'ici et d'ailleurs dans *Le Cours de l'histoire*, France Culture.[en ligne]. 25/10/2021. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-l-histoire/fantomes-d-ici-et-d-ailleurs>>

de conserver et de prononcer à voix haute le nom de celui-ci pour que perde son souvenir. Et ce n'est sans doute pas un hasard si dire à voix haute le nom d'un esprit représente la première étape pour exorciser une personne ou un lieu possédé.

Le fantôme, parce qu'il visite le monde des vivants, investit l'espace habité d'ici-bas, la sphère domestique comme l'environnement extérieur. Ces lieux deviennent le théâtre du hantement, objets de mon étude.





**MAISON HANTÉE: SOMMES-NOUS  
LES AUTEURS DES FANTÔMES QUI  
HANTENT NOS ESPACES ?**

Les espaces sont le reflet et les archives de nos traumatismes. C'est nous qui insufflons les hantements dans la maison comme dans la maison hantée. Nous créons les aspérités auxquelles la mémoire s'accroche aux murs, et qui peuvent perdurer sur plusieurs générations. Les deux histoires suivantes pourraient illustrer cette idée.

Il y a quelques semaines, un appartement dans mon bâtiment a pris feu. Les dommages furent minimes et personne ne fut blessé, mais la fumée et le carbone ont eu le temps de se répandre dans tout le bâtiment. Plusieurs jours après, le suie semblait suinter des murs, s'étant introduite partout, dans tous les interstices et les encoignures de portes, sur le pourtour des sonnettes et les rampes des escaliers... Les toiles d'araignée s'étaient noircies de carbone et décoraient sinistrement les angles des plafonds. Immanquablement, je rentrais chez moi avec des traces noires sur les mains sans en savoir l'origine exacte. La suie semblait me coller à la peau. Après quelques jours et une fois le bâtiment nettoyé, il ne reste plus de traces de l'incendie, cependant l'odeur de fumée persiste comme un mauvais souvenir et la porte de l'appartement où s'est déclaré le sinistre est restée noire. Ainsi peut s'imprimer sur la surface des murs et dans la mémoire de ses habitants un événement traumatisant. Il continue de se manifester au détour d'un couloir. Le bâtiment est vivant, il vieillit et se ride de fissures ou de marques tel un visage. Chacun de ces sillons a le potentiel de devenir un hantement pour celui qui l'habite et qui connaît l'accident qui s'est produit en ces lieux. Bien sûr, ce phénomène est valide à l'échelle de la durée pendant laquelle les témoins vivent dans ce bâtiment. L'incendie fut un accident mineur qui ne marquera pas longtemps la mémoire des occupants, mais nous pourrions citer maints bâtiments qui, attachés à des épisodes

historiques violents, ont été laissés à l'abandon pendant des décennies, comme pour en anéantir les fantômes dont il fallait protéger au moins la génération suivante. Le hantement se pérennise car la ruine s'identifie à l'opprobre des personnes qui les ont construites ou habitées. Le maléfice s'attache au site jusqu'à sa complète disparition, comme l'ont subi des châteaux cathares condamnés à la destruction par la justice royale au XIII<sup>e</sup> siècle par exemple ou jusqu'à son réinvestissement dans un projet de réhabilitation architecturale tel que la cité balnéaire de Prora en Allemagne, construite par les nazis, non achevée en 1939, jamais occupée par les touristes prévus initialement mais investie comme caserne par les troupes allemandes puis soviétiques pendant la guerre et la RDA. Ce n'est qu'en 2011 qu'un promoteur rénove les bâtiments et lui rend sa fonction touristique. Cependant, l'interview qu'il donne à des journalistes français montre que les fantômes du III<sup>e</sup> Reich n'ont pas encore été tout à fait conjurés car il ne peut s'empêcher de justifier son travail : *« A mes yeux, tout ce projet n'est rien d'autre que la plus grande entreprise de dénazification architecturale de l'histoire et nous avons tenu notre pari avec des vacanciers aux antipodes de ce que voulait le régime nazi : un public international, multiculturel et familial »*.<sup>5</sup>

Les fantômes qui apparaissent dans des lieux d'habitation peuvent être une incarnation des traumatismes de leurs occupants. La série de Make Flanagan *The Haunting of Hill House*, adapté du roman du même nom de Shirley Jackson, en est un exemple. Elle explore justement le lien entre les fantômes et les traumatismes de ses personnages. La maison hantée est un personnage à part entière,

---

<sup>5</sup> Reportage « Allemagne, la deuxième vie d'une station balnéaire », diffusée dans le journal télévisé 20 H, le 1er août 2020. Disponible sur Internet : <[https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/allemande/prora-en-allemande-la-seconde-vie-d-une-station-balneaire\\_4063771.html](https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/allemande/prora-en-allemande-la-seconde-vie-d-une-station-balneaire_4063771.html)>

avec une volonté, celle d'engloutir tous ses occupants. Elle utilise leurs traumatismes, leurs anxiétés, leurs peurs, pour les happer, les digérer. Ceux qui sont morts dans la maison deviennent des fantômes, dépossédés de leur identité et de leur volonté car la demeure les utilise pour accomplir ses propres desseins. Il ne reste de leur être antérieur que les obsessions et les blessures personnelles, la partie d'eux qui, soumis aux intentions de la maison, les a menés à leur perte. C'est ce qui arrive au personnage d'Olivia, la mère de la famille Crane qui vient s'installer à Hill House avec son mari et ses cinq enfants, Steven, Shirley, Theo, Nell et Luke, pour rénover et revendre la maison. Incarnant d'abord la figure de la mère aimante et attentionnée, Olivia est de plus en plus envahie par des angoisses et des visions lui montrant les périls que promet le monde extérieur à ses enfants. Elle devient de plus en plus fragile, sous l'emprise, on le suppose, d'une maladie mentale sous-jacente, ainsi que de fantômes qui ont déjà été assimilés par la maison. Elle arrive enfin à la conclusion fatale qu'il vaut mieux tuer ses enfants quand ils sont innocents et pas encore corrompus par les « horreurs » du monde extérieur. Son histoire s'achève par son suicide et la fuite du reste de la famille. Olivia se fait alors elle aussi absorber par la maison et devient un fantôme de Hill House. Ce dernier n'a conservé de la personnalité de la jeune femme que sa volonté de garder ses enfants en sécurité auprès d'elle. Plus rien ne la relie à la mère pleine de vie qu'elle était autrefois et qui faisait battre le coeur de la famille Crane.

L'architecture de la maison est complice des actions malfaisantes de celle-ci. Ainsi, Hill House possède une pièce en son centre dans laquelle personne ne pense pénétrer, la porte restant toujours close. C'est en fait l'estomac de la maison. Elle modifie cette chambre en fonction de chacun des personnages et les y invite à leur insu. Ceux-ci ne savent pas qu'ils sont en fait dans la chambre rouge.

Pour la mère Olivia c'est une salle de lecture, pour Shirley c'est un salon confortable, pour Luke, c'est une maison dans les arbres, pour Steven, c'est une salle de jeux video, pour Nell c'est une salle de jeu, et enfin pour Theo c'est un studio de danse. La maison hantée pénètre dans l'esprit des personnages pour mieux les engloutir, comme la moisissure noire venant de la chambre rouge se propage dans les autres pièces de Hill House.

Adultes, les enfants de la famille Crane sont hantés par les traumatismes de leur enfance, la mort de leur mère et ce dont ils ont été témoins à Hill House. Deux types de fantômes apparaissent. Il y a ceux créés par les personnages pour gérer leur deuil et leur douleur : par exemple Mr Crane parle en permanence à l'apparition d'Olivia bien qu'il sache que c'est un produit de son imagination. Il y a ceux envoyés par la maison pour ramener les enfants à Hill House. Chacun s'adapte au personnage, comme le décor de la chambre rouge l'avait fait auparavant, et chacun joue sur les émotions enfouies de sa victime. Le fantôme de Shirley prend la forme d'un homme avec lequel elle a eu une aventure : ce dernier incarne sa culpabilité d'avoir trompé son mari et de ne pas être à la hauteur des attentes de la famille parfaite qu'elle s'est elle-même imposées après la mort de sa mère par exemple. Le fantôme de Steven prend les traits de sa mère dont il essaie de rationaliser la mort en blâmant une maladie mentale qu'il croit génétique et donc héréditaire.

Ainsi s'expriment les fantômes à Hill House, une métaphore du deuil et des traumatismes qui s'accrochent aux vivants. Ils remettent également en question la fonction d'une maison : celle-ci est-elle toujours un espace sacré qui protège ses habitants parce quelle accueille les dieux protecteurs de la famille, comme le



pensaient les Romains <sup>6</sup>? Cette certitude de la demeure protectrice a été conservée par les hommes du Moyen Age mais a volé en éclat à la Renaissance à cause des multiples violences dont les contemporains ont été les témoins. Sous l'effet des guerres de religion, des assauts de la peste, des inquiétudes nées de la Réforme, la maison devient le lieu de tous les périls : elle peut être le théâtre d'assassinats ou de morts par contagion, elle peut confiner des protestants au même titre que des pestiférés, enfin elle peut recevoir la visite de fantômes qui terrifient les vivants en ces temps troublés<sup>7</sup>. Dans nos sociétés occidentales laïcisées des XX-XXIème siècles, la maison hantée ne cristallise peut-être plus autant de peurs théologiques pour concentrer notre intérêt plutôt sur les phénomènes paranormaux, comme semble le suggérer la citation de Grégory Delaplace :

*« Il est des maisons qui semblent devoir parler. Elles s'animent, se bousculent, accueillent des présences ambiguës, inconnues, peut-être indues; elles affirment vis-à-vis des autres maisons de leur quartier, face à leurs habitants surtout, une autonomie - comme si, en somme, elles refusaient soudain d'être l'abri serviable et discret que ces derniers voudraient les voir simplement redevenir. »<sup>8</sup>*



---

<sup>6</sup> Ciceron, dans *Oratio, pro domo sua ad pontifices*, assure qu'il n'y a pas espace plus sacré que la maison pour un Romain car elle abrite les dieux Lares.

<sup>7</sup> Histoires de fantômes, Épisode 4 : Maisons hantées, histoire des fantômes à domicile dans *Le Cours de l'histoire*, France Culture.[en ligne]. 28/10/2021. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-l-histoire/maisons-hantees-histoire-des-fantomes-a-domicile>>

<sup>8</sup> DELAPLACE, Grégory. 2021. *Les intelligences particulières. Enquêtes dans les maisons hantées*. Bruxelles : Vue de l'esprit, Bruxelles.



**LES SPECTRES VIVANTS : NOUS SOMMES  
DES FANTÔMES CHEZ SOI**

Je voudrais explorer une manière de considérer l'espace domestique hanté. Elle suppose que nous sommes les fantômes qui hantons nos maisons. Cette réflexion s'appuie sur les peintures d'intérieurs d'Edward Hopper ainsi que sur la chanson récente des Rolling stones *Living in a ghost Town*.

Edward Hopper représente souvent chez ses personnages le sentiment d'aliénation (au sens du terme en anglais : le sentiment d'être déconnecté des gens autour de soi et de son environnement et l'incapacité de communiquer avec l'extérieur ) et d'isolement qui grandit avec l'âge de la machine. L'homme s'est aliéné de la nature, de ses semblables et de lui-même. Hopper représente des gens passifs, sans intimité ni connivence les uns avec les autres. La plupart d'entre eux sont seuls et même quand ils ne le sont pas, un profond sentiment de solitude se dégage de leurs traits comme de leur posture. Les sujets de ses toiles ne se regardent pas ni ne se parlent, ne paraissent pas intéressés par ceux qui les entourent. Cet isolement social est particulièrement saisissant dans le tableau intitulé *Chair car*<sup>9</sup>. Hopper crée ici, et comme toujours, une œuvre du silence et de l'aliénation. La scène décrite ne laisse imaginer aucun bruit ni écho, pas même une rumeur puisque les sujets sont toujours figés en une position statique, absorbés par leur monde intérieur, tandis qu'aucune référence au monde extérieur ne vient les en distraire. Les passagers du train sont complètement retranchés du monde extérieur. Celui-ci d'ailleurs n'est même pas représenté, matérialisé seulement par une lumière jaune et oppressante dans le wagon. Personne ne regarde par la fenêtre, intéressé par le paysage, le monde en mouvement. Un sentiment d'immobilité domine, renforcé par le fait que l'intérieur du train ressemble plus à un

---

<sup>9</sup> HOPPER, Edward. 1965. *Chair car*, huile sur toile, 101.6x127 cm, Private collection

intérieur domestique. Cela annule l'expérience du voyage, qui devrait pourtant symboliser l'aventure et le changement. Le wagon est réduit à une pièce confinée et statique. Les passagers font office de fantômes qui ne voyagent même pas, ils flottent, déconnectés de leur environnement.

Edward Hopper représente également de nombreux intérieurs d'appartements dans lesquels il ne prend pas toujours le même point de vue. Dans *Room in New York*<sup>10</sup>, il se place à l'extérieur, regardant par la fenêtre un couple dans leur salon, alors que dans *Hotel by the railroad*<sup>11</sup>, il est à l'intérieur de la chambre. Ces cadrages donnent une impression quelque peu voyeuriste parce que le spectateur, bien que lui aussi soit éloigné et étranger de la scène qui se déroule devant lui, reste le spectateur.

Dans toutes ses oeuvres, la lumière qui éclaire les intérieurs, de nuit comme de jour, est toujours dure et criarde, créée soit par des lampes halogènes soit par le soleil direct éblouissant ses personnages. Dans les deux scènes, les personnages ne se regardent pas et ne prennent pas en compte ce que fait l'autre. Dans *Room in New York*, la pièce est petite et semble rapprocher de force le couple alors même que la porte fermée derrière eux les sépare. Ceci renforce le malaise qui se dégage de cette scène. La femme s'ennuie, elle presse les touches du piano pour se divertir ou attirer l'attention de l'homme qui l'ignore en lisant son journal. *Hotel by the railroad* parle d'un couple déjà âgé. La femme lit un livre, avachie dans un fauteuil, sans souci de son apparence, à l'opposé de son mari, rigide dans son costume, qui observe le paysage d'un air suffisant. Là encore on ne perçoit pas de complicité entre les personnages. La

---

<sup>10</sup> HOPPER, Edward. 1932. *Room in New York*, 74 x 91 cm, Sheldon Museum of Art, Lincoln, USA

<sup>11</sup> HOPPER, Edward. 1952. *Hotel by the railroad*, 101.98 x 79.38 cm, Private collection

chambre s'ouvre sur une grande fenêtre, mais toute perspective est fermée, arrêtée par une façade immédiatement sur le côté et par la voie ferrée en face. Ni l'un ni l'autre ne sont présents dans cette chambre, ils se sont évadés, elle dans un livre, lui dans ses propres pensées. Ce sont des spectres passifs et immobiles.

A cette vision je voudrais opposer celle des Rolling Stones dans leur dernière vidéo *Living in a ghost Town*, tournée pendant le confinement de 2020. « *I'm a ghost livin' in a ghost town...* »<sup>12</sup> C'est ce confinement qui transforme de force les hommes en des spectres vivants. En effet, le clip à été réalisé par Joe Connor dans sept villes dépeuplées, soit Cape Town, Kyoto, Londres, Los Angeles, Margate, Oslo et Toronto. Comme dans les oeuvres de Hopper où les paysages représentés au travers des fenêtres sont vides, il n'y a pas âme qui vive dans les rues parcourues. Mais là où les peintures représentent l'immobilité et le désintéret pour le monde extérieur, la vidéo est en mouvement accéléré, tournée selon le point de vue d'un homme, avec l'utilisation d'un objectif fisheye. Ce procédé de cercles de vision permet au spectateur de se couler tantôt dans le champ unique de la caméra, tantôt dans les deux yeux du caméraman, puis simultanément dans de multiples regards à la recherche de signes de vie dans ces rues désertées parcourues à un rythme haletant. Les paroles de la chanson déplorent le confinement et l'état dans lequel nous avons été réduits. Elles s'insurgent contre notre état de spectre, demandent un changement, un retour à la vie. Hopper, lui, ne fait que constater cet isolement que ses personnages ne semblent pas remettre en question.



---

<sup>12</sup> The Rolling Stones, *Living In A Ghost Town*, 23/04/2020, music video, 3:59, Disponible sur Internet : <<https://www.youtube.com/watch?v=LNNPNweSbp8>>

A sketch of a city street scene. In the foreground, a person's hand is visible, holding a long, dark, textured object, possibly a piece of fabric or a bag. The background shows a street with buildings and a person walking. The drawing is done in a simple, sketchy style with black and red lines.

**LA VILLE EN DÉCLIN :  
ZOMBIES OU FANTÔMES?**

Jusqu'à maintenant, nous avons effleuré la figure du fantôme. Les anthropologues ou les historiens qui en étudient les manifestations dans les sociétés ou l'histoire les définissent comme "une âme sans corps" tandis qu'ils proposent une inversion des termes pour désigner le zombie\*, qui est « un corps sans âme ». Ces deux types « d'extra-humains »<sup>13</sup> sont évoqués par Bertrand Vidal dans *Les zombies de Détroit : L'inquiétante étrangeté des ruines modernes*. Hantons-nous les villes tombant en ruines tels des fantômes ou tels des zombies ?

Tout d'abord, la question du zombie pose celle de la ruine :

*« Les ruines sont le signe de notre temps. Elles étreignent nos vies. Elles démarquent les artères de nos villes. Elles sont notre réalité. Dans les façades calcinées ne fleurissent pas les boutons du romantisme, mais l'esprit démoniaque de la destruction, de la décadence et de l'apocalypse »<sup>14</sup>*

L'exemple de Détroit est particulièrement emblématique pour étudier le cas d'une ancienne ville industrielle qui a perdu la moitié de sa population et l'éclat de sa splendeur initiale dans les années 1970. Frappée par le déclin, Détroit en effet est tombée peu à peu en ruine, les lieux désaffectés se sont multipliés, des métros, des centres

---

<sup>13</sup> Ces trois expressions ont été employées par Philippe Charlier qui a étudié les fantômes dans les sociétés africaines, asiatiques et occidentales. Il était reçu dans l'émission de France-culture le 15 octobre 2021, le Cours de l'histoire, « Fantômes d'ici et d'ailleurs ». Détails du podcast dans la sitographie.

<sup>14</sup> H. W. RICHTER, cité par M. DAVIS, *Dead Cities*, traduit par M. BOIDY & S. ROTH, *Les Prairies ordinaires*, coll. « Penser-Croiser », Paris, 2009, p. 107. cité par VIDAL, Bertrand. « Les zombies de Détroit : l'inquiétante étrangeté des ruines modernes », *Sociétés*, vol. 119, no. 1, 2013, pp. 49-56.

commerciaux voire des quartiers résidentiels, tous ont été à l'abandon... Nous sommes face à des ruines modernes qui ne peuvent se comparer avec les ruines antiques propices au romantisme et à la mélancolie. De telles ruines inspirent d'autres sentiments car elles se révèlent « *étrangement familière* »<sup>15</sup>. Elles épouvantent, mais fascinent aussi et parlent à certains d'un futur décadent et apocalyptique vers lequel nous semblons condamnés à tendre. Nous n'avons plus le même regard sur les ruines parce qu'elles ne représentent plus un passé lointain mais un passé proche et familier et qu'ainsi, elles nous placent dans une histoire de destruction. Nous assistons à la désagrégation des villes et à une « apocalypse culture »<sup>16</sup>. Ainsi, nous devenons hantés simultanément par ce passé de la révolution industrielle, prometteur de développement économique et de progrès technique (entre autre) aux yeux des hommes des XIXème et premier XXème siècles, et par ce futur en train de se construire sur la déconstruction des friches industrielles aujourd'hui.

Cela ne nous empêche pas de trouver un certain attrait dans cette vision apocalyptique car ce qui nous séduit, c'est l'« *esthétique de la disparition* »<sup>17</sup> ou encore l'« *esthétique du vide* »<sup>18</sup> :

« *une ville envahie par les zombies, les morts-vivants, hantant tels des ombres les lieux désaffectés (...)*

---

<sup>15</sup> S. FREUD. 1919. *L'inquiétante étrangeté*. traduit par M. Bonaparte & E. Marty, Interférences, Paris, 2009, p. 44.

<sup>16</sup> A. PARFREY, *Apocalypse culture*, Feral House, Portland, 1990.

<sup>17</sup> VIDAL, Bertrand. « Les zombies de Détroit : l'inquiétante étrangeté des ruines modernes », *Sociétés*, vol. 119, no. 1, 2013, pp. 49-56. p.53.

<sup>18</sup> *Ibid.* p.51.



*et dégageant un charme tout relatif, presque jouissif et ludique, celui-là même du sublime et des ruines »<sup>19</sup>*

Qu'est-ce qui différencie alors les fantômes des zombies ? Le fantôme est sujet ou acteur de hantements. Ainsi, conscients de vivre dans des ruines nous devenons des fantômes hantés et hantant nos espaces quotidiens. En revanche nous nous transformons en zombies quand nous errons sans but et sans conscience. L'approche aux espaces n'est pas remise en question, elle est engluée dans le quotidien morne. C'est une conséquence d'une vie médiocre et sans opportunité.

Une autre vision de l'homme réduit à l'état de zombie nous est proposée par Banksy dans son parc d'attraction Dismaland ouvert en 2015. L'installation utilise les jeux et les activités attendus d'un parc d'attraction traditionnel mais l'artiste les transforme et les distord dans leur message et leur apparence. A Dismaland, il n'est pas possible de gagner. Les employés du site ne sourient pas et se montrent même désagréables. Il y fait froid, la loterie promet un endettement colossal, tandis que le château de Walt Disney est un château hanté. Le carrosse de Cendrillon gît renversé, pendant que des paparazzis prennent des photographies de la tragédie... Cette distorsion du monde oblige à réaliser qu'elle n'est pas si éloignée de la réalité. Tout est familier, tout est reconnaissable, depuis les personnages de Disney disparaissant dans une fin tragique jusqu'au jeu de la pêche aux canards qui sont en fait des bateaux emplies de migrants qu'on ne peut jamais sauver.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Les zombies de Détroit : l'inquiétante étrangeté des ruines modernes. Op. cit. p.53.

<sup>20</sup>Arte Creative. 2015. *One day in Dismaland*, Red Tower film Production. [en ligne]. 13/12/2017. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<https://www.arte.tv/fr/videos/063395-000-A/one-day-in-dismaland/>>

Comment le visiteur réagit-il à Dismaland ? Par un rire gêné, un sentiment de frustration ? Est-il submergé par la déception, la consternation ? Finit-il par sombrer dans le silence ? Nous sommes tous des zombies à Dismaland de la même manière que dans notre monde réel et notre quotidien. Si l'on en croit Banksy, notre inaction nous paralyse et fait de nous des zombies, ces « morts-vivants », qui n'avons aucune prise sur nos destinées et les grands problèmes de nos sociétés.



An abstract line drawing of a face, rendered in blue and green ink. The drawing is composed of thick, expressive lines that define the contours of the face, including the eyes, nose, and mouth. The style is reminiscent of a sketch or a drawing done with markers or thick pens. The background is white, and the lines are the primary focus.

**LINÉARITÉ DU TEMPS ET ANGE  
DE LA DESTRUCTION**

L'être humain est obsédé par sa propre finitude et cherche à laisser des traces. Ces traces représentent des noeuds dans les fils du temps qui tissent l'histoire de l'humanité. La continuité historique n'est pas toujours linéaire, elle se marque parfois de ruptures et c'est en ces périodes que les traces s'effacent ou sont effacées par une volonté consciente. Guerre, victoire, famine, conquête, extinction, mécénat, persécution, intégration, discrimination... autant de méthodes pour les hommes d'écrire et de réécrire l'Histoire. Ce qui demeure se trouve dans les archives ou dans les ruines qui subsistent.

*« Toute histoire transforme ce qui la précède, mais aucune histoire n'est « terminée » pour la simple raison que ce qui vient après demeure hanté, pour le meilleur et pour le pire, par sa propre mémoire. »<sup>21</sup>*

Pourtant l'oubli est réel ! Parce que tout a été détruit autour de nous ou parfois parce que l'on veut nous-mêmes oublier un passé terrible ou une culture qui nous colle à la peau et nous empêche de construire une nouvelle existence. C'est ainsi que le personnage d'Homer, le vieux poète dans *Les Ailes du Désir*<sup>22</sup> de Wim Wenders campe le conteur de l'humanité et établit le lien entre trois générations. Son monologue souligne l'importance de transmettre et de ne pas oublier :

*« Renoncer ? Si je renonce, l'humanité perdra son conteur. Elle perd du même coup son enfance. »*

---

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges et GIANNARI, Niki. 2017. *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 50.

<sup>22</sup> WENDERS, Wim, DAUMAN, Anatole, HANDKE, Peter, GANZ, Bruno et FALK, Peter. 1987. *Wings of desire*. Irvington NY: Criterion Collection.

L'humanité serait pour lui dénaturée si elle perdait le souvenir de ses origines. Et pourtant, le dernier poète semble bien fébrile à se souvenir. La présence constante de l'ange à ses côtés annonce que sa mort est proche, sa mémoire bientôt évanouie.

*« Nomme-moi les hommes, femmes et enfants, qui me chercheront, moi, leur conteur, chantre et porte-paroles, car ils ont besoin de moi plus que de rien au monde »*

Dans cette scène, nous sommes confrontés avec le vieil homme à la ruine. Il cherche avec détermination la « Potsdamer Platz » de sa jeunesse. En vain, parce que cette place a été entièrement détruite durant les bombardements de Berlin. En 1987, l'année de tournage du film, la place est devenue un terrain vague, un « no man's land » divisé en deux par le mur et bordé de décombres et de bâtiments détruits. Homer s'assoit dans un fauteuil abandonné, perdu dans ses souvenirs. Ainsi, il renvoie à la figure de l'*Angelus Novus*, allégorie de l'ange de l'Histoire selon Walter Benjamin. Comme l'ange commenté par ce dernier, les yeux d'Homer sont aussi tournés vers le passé, celui d'avant la guerre: *« C'était... une place animée. Des tramways, des omnibus à chevaux, et ... deux autos : la mienne et celle du chocolatier. Le Magasin Werheim aussi était ici. »* Il se remémore l'ascension du nazisme : *« puis... soudain... des drapeaux sont apparus... Toute la place en était couverte... »*. Il est absolument seul *« sur le seuil du no man's land »*. Cependant, il se montre incapable de contempler le futur, trop préoccupé par son obsession de conserver la trace du passé : *« je n'abandonnerai pas tant que je n'aurai pas retrouvé Potsdamer Platz ! »*.

Le recul temporel que nous possédons aujourd'hui nous permet également de mettre cette scène en perspective avec le principe du « caractère destructeur » développé par Walter Benjamin. C'est par la destruction que l'on peut construire de nouveaux chemins et bâtir le futur, la ruine en est une conséquence nécessaire et non forcément négative :

*« Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine. Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur résoudre parfaitement son propre état, voire en extraire la racine carrée [...].*

*Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. »<sup>23</sup>*

Depuis la chute du mur et la réunification des deux Berlin, la Potsdamer Platz a été reconstruite et représente désormais un centre

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. 1931. *Le caractère destructeur*, traduit par R. Rochlitz, dans *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 2005, p. 330-332.

économique et touristique important. Sur les ruines de la guerre s'est tracé un nouveau « chemin ».



An abstract drawing composed of various colored lines. Red lines are the most numerous and form a dense, somewhat chaotic web across the page. Green lines are thicker and more fluid, curving across the upper and middle sections. Black lines are straighter and more angular, intersecting the other colors. On the right side, there are several orange lines that form a shape resembling a cup or a bowl. The overall effect is one of dynamic, overlapping movement and form.

**LA FRONTIERE : UN ESPACE  
FLOU ENTRE DEUX HANTEMENTS**



Le monde est zébré de frontières, visibles, invisibles, construites ou immatérielles. Souvent elles font l'objet de hantements car elles représentent une limite, une fin, un changement d'Etat, ou encore un changement d'état.

Un exemple qui s'impose comme un symbole de la frontière durant la guerre froide est le mur de Berlin, qui n'est d'ailleurs qu'un pan du « rideau de fer » qui a divisé les Etats européens sur près de 1300 km, entre ceux tournés vers les Etats-Unis et ceux sous influence soviétique. Ce mur s'impose comme une séparation physique d'une grande violence dans l'ex-capitale allemande : il coupe les maisons en deux, il sépare des familles, il empêche les habitants de passer. Il incarne l'affrontement des deux géants politiques qui défendent chacun leur idéologie politique et économique entre l'URSS communiste et les Etats-Unis capitalistes. Le mur dresse une ombre omniprésente dans le film *Les ailes du désir*<sup>24</sup> de Wim Wenders. En effet, s'il n'est pas visible dans tous les plans, le spectateur ressent sa présence dans un Berlin ouest encerclé et isolé du reste du monde. Le mur semble suspendre le temps, et comme l'ange Damiel sur lequel le temps n'a pas d'emprise, il faut que l'un et l'autre chutent pour que le temps reprenne son cours. Tourné quatre ans avant la destruction du mur, le film est une capsule temporelle qui conserve un Berlin aujourd'hui disparu. Ainsi le mur est un lieu de hantement politique auquel il est impossible d'échapper. Du côté de Berlin ouest, les habitants jouissant de la liberté démocratique de la RFA, se sont appropriés cette barrière de béton, ils en ont conjuré la signification en laissant exprimer leur inspiration artistique : de grandes fresques bariolées l'habillent ... ou la cachent peut-être...

---

<sup>24</sup> WENDERS, Wim, DAUMAN, Anatole, HANDKE, Peter, GANZ, Bruno et FALK, Peter. 1987. *Wings of desire*. Irvington NY: Criterion Collection.

Le film va plus loin encore : la traversée de la zone du mur s'accompagne d'un changement d'état. Ainsi, Damiel passe de l'état d'ange à l'état d'homme. Ses pas se matérialisent sur le sable du no man's land d'un mur à l'autre, au fil de la conversation avec son compagnon dans laquelle il affirme sa résolution de devenir homme. Cette transformation qui semble instantanée, surnaturelle s'effectue pourtant lors d'un parcours physique . La caméra passe de l'image en noir et blanc, qui est la perception de l'ange déconnecté du désir et du ressenti humains, à une image en couleur, propre aux hommes. Un travelling rapide montre d'abord les deux anges qui parlent, puis glisse vers le mirador près duquel deux soldats surveillent le mur, et revient enfin sur Cassiel qui tient désormais Damiel inconscient dans ses bras. Ce mouvement de caméra est un rappel alarmé du lieu dangereux où s'opère la transformation de l'ange et des conséquences du choix de Damiel, soumis maintenant à la condition humaine et exposé à la violence des hommes.

Une frontière, invisible cette fois, est présente dans les maisons hantées. C'est une frontière entre les vivants et les morts. La maison, traditionnellement, ne devient hantée qu'après le trépas d'un de ses habitants qui y retourne par la suite en tant que fantôme. Ce qui fait qu'une maison est hantée, ou hantable, c'est d'abord le fait qu'elle puisse être habitée. Le terme « habité » est d'ailleurs utilisé pour parler des vivants comme des spectres ou des idées. Au XIXème siècle, influencé par les idées venues d'Amérique, le spiritisme devient populaire et la maison hantée se transforme en un lieu de communication avec les esprits. C'est une frontière, un portail entre deux mondes qui provoque une curiosité scientifique importante en cette période de foi en le progrès.

Cette frontière est aussi présente dans l'observation des ruines : les fantômes peuvent errer dans la ruine. Mais il existe une autre frontière de nature temporelle dans l'expérience des ruines. Pour les artistes romantiques tels que Chateaubriand, l'observation des ruines est source d'un sentiment mélancolique. Selon Walter Benjamin, c'est le sentiment mélancolique qui nourrit le regard du spectateur et qui crée la ruine.<sup>25</sup> La distance temporelle n'a plus d'importance. Ainsi, Benjamin évoque Baudelaire qui se promène dans le Paris en reconstruction pendant les grands travaux d'Hausmann : « Le spleen met des siècles entre l'instant présent et celui qui vient d'être vécu. C'est lui qui inlassablement produit de "l'antiquité" »<sup>26</sup>. C'est pourquoi Benjamin dit de Baudelaire qu'il observait Paris comme si la ville était faite de ruines de l'antiquité. C'est dans le regard de l'observateur que se forme la distance temporelle.



---

<sup>25</sup> MAKARIUS, Michel. Dans la constellation des ruines avec Walter Benjamin dans : *La Ruine et le geste architectural*. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre. p. 211-219. (généralisé le 21 novembre 2021). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/pupo/6471>>. ISBN : 9791036547447. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6256>.

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. 1979. *Charles Baudelaire*. trad. J. Lacoste, Paris, Payot. p. 217.



**LES RUINES ABANDONNÉES  
AVANT MÊME D'EXISTER**

Quel est l'état d'existence des bâtiments abandonnés avant même d'avoir été finis ? Ils sont ruines avant d'avoir pu accumuler une histoire, ombres d'eux-mêmes, jamais habités ni par leur fonction ni par les hommes. Ces structures s'élèvent alors, fortes d'une volonté inachevée, inaboutie et s'ancrent dans une temporalité étrange car elles existent sans jamais avoir existé. Le temps s'est suspendu juste pour elles.

Le questionnement implicite devant les ruines qui furent habitées pourrait s'énoncer ainsi : Qui a vécu ici ? Qu'est-il advenu des habitants ? A quelle civilisation déchue appartiennent ces ruines ? ; Pourtant ce questionnement devient : Pourquoi ce projet n'a-t-il jamais été achevé ? Quel drame est-il survenu pour que la construction soit suspendue ? Ce qui peut créer un malaise chez l'observateur est le manque d'informations. On suppose une tragédie, on imagine l'influence d'acteurs extérieurs ou intérieurs (à l'instar des ruines anciennes). Sont-ce des esprits en colère, réveillés d'un cimetière indien, qui ont jeté une malédiction sur un chantier, forçant, malheur après malheur, les habitants à désertier les lieux, comme le véhiculent certaines croyances populaires américaines par exemple ? Est-ce une crise économique qui a forcé les habitants à partir et entraîné la cessation des travaux ? Le bâtiment est hanté par son destin inaccompli. Et nous, en tant que spectateur, sommes hantés par le mystère qu'il soulève.

L'étrangement familier est aussi présent dans ce genre de structure. En fonction de l'état d'aboutissement du bâtiment, il suggère des activités de vie que l'on connaît : des pièces comme le hall d'entrée, la salle de bain ou la cuisine sont reconnaissables, mais il est impossible de trouver dans le bâtiment entier la logique de sa composition. Il n'est pas fini, ses plans peuvent être perdus et la

volonté initiale s'avère introuvable. Il devient une parodie de lui-même, de son potentiel programme comme un masque de théâtre dont le plâtre s'effrite.

Au Mexique il existe un hôtel étudié par Robert Smithson entre 1969 et 1972, l'hôtel Palenque. Il s'inscrit dans une narration de la ruine alors même qu'il n'est pas totalement abandonné. En effet, bien que soumis à de perpétuelles constructions, destructions et rénovations, il s'effondre progressivement sur lui-même en même temps qu'il se construit. L'édification de l'hôtel Palenque ne répond à aucun objectif, et il ne faut pas en chercher. Le seul que l'on pourrait lui donner semble être celui de construire la ruine.

Smithson interprète l'hôtel comme héritier de la conception de la construction et du temps chez les Mayas. En effet, ce peuple pouvait construire et reconstruire continuellement ses temples, leurs façades étant capables de se superposer les unes aux autres. L'existence de l'Hotel Palenque semble être la conjugaison d'un futur proche et d'un passé lointain, entre ruine et restauration. Smithson y retrouve aussi une certaine violence et terreur manifestes dans les sinuosités et les spirales des ruines mayas.<sup>27</sup>

Neville Wakefield décrit l'hôtel dans son article de 1995 sur les travaux de Smithson comme « *a region where logic is suspended, an irrational area, where the avatars of past and futur chew on the wreckage of our imagination* »<sup>28</sup>. Nous sommes donc placés en tant que spectateurs dans une sorte de curieuse suspension temporelle et

---

<sup>27</sup> SMITHSON, Robert. INSERT. ROBERT. SMITHSON. HOTEL PALENQUE, 1969-72 pour une conférence donnée en 1972 à l'University of Utah.

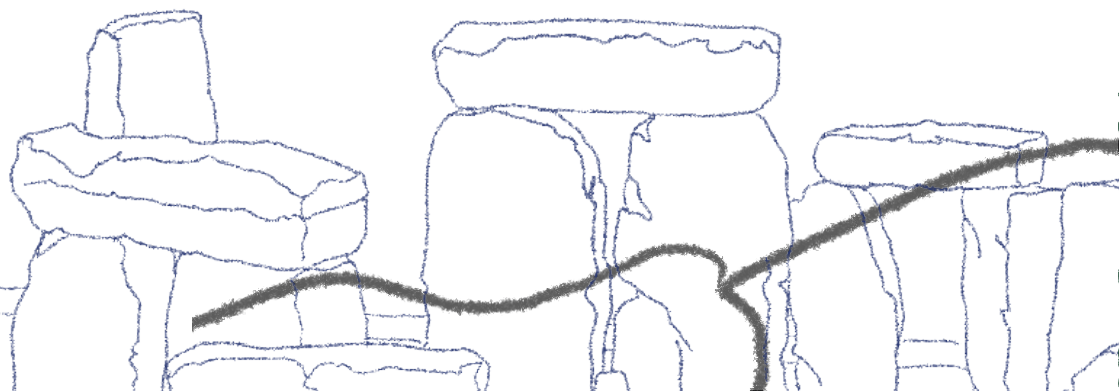
<sup>28</sup> WAKEFIELD, Neville. « Les Infos du paradis : Yucatan is elsewhere, On Robert Smithson's Hotel Palenque ». Parkett . n° 43. Paru le : 01/01/1995, p 133.

qui semble presque porter atteindre à notre raison et à notre bonne compréhension du monde.





**LES RUINES ANCIENNES  
RÉFLEXION DU FUTUR**





Stonehenge, monument mégalithique construit dans le sud de l'Angleterre entre le néolithique et l'âge du bronze, se dresse immobile devant l'éternité. Rien ne semble pouvoir l'arracher de sa traversée immuable du temps. Pourtant ce n'est qu'en 1963 que choit pour la dernière fois un pilier du cercle de Sarsen. Stonehenge appartient aux ruines très anciennes éloignées de nous par plusieurs millénaires. Nous ne savons plus aujourd'hui quelle était la fonction de cette construction aux yeux des hommes qui ont assemblé là ces pierres, comme nous ne savons rien de leur culture. Nous ne possédons que des traces et les hypothèses formulées à partir d'études et d'un certain bon sens, qui proposent nombre d'interprétations.

Une analyse du site archéologique par M. Fisher dans *The Weird and the Eerie*<sup>29</sup> place Stonehenge dans le domaine de l'« étrange\* » (« *the eerie* » en anglais) qu'il définit comme « *constitué par un échec de l'absence ou par un échec de la présence. La sensation que procure l'étrange se produit soit lorsqu'il y a quelque chose de présent là où il ne devrait rien y avoir, soit lorsque rien n'est présent alors qu'il devrait y avoir quelque chose* »<sup>30</sup>. Dans le cas précis de Stonehenge, c'est l'absence de présence qui procure le sentiment de l'étrange. « *Quel types d'êtres ont créé ces structures ? En quoi étaient-ils semblables à nous, et en quoi étaient-ils différents ? À quel ordre symbolique ces êtres appartenaient-ils, et quel rôle y jouaient les monuments qu'ils construisaient ?* »<sup>31</sup> Il ne nous reste que la pierre, élément partiel, mais toutes les structures et éléments en bois symboliques qui auraient très certainement contribué à donner plus

---

<sup>29</sup> FISHER, M. 2017. *The Weird and the Eerie*. Londres : Repeater Books.

<sup>30</sup> *Ibid.* p.61

<sup>31</sup> *Ibid.* p.63

de sens aux monuments ont disparu. Il est donc impossible de répondre à ces questions.

Je pousserais plus loin l'interprétation de ces ruines : non seulement elles expriment l'« étrange » mais aussi le hantement. Puisqu'on en a perdu les clefs de compréhension, nous projetons sur elles nos propres préoccupations présentes. Les ruines deviennent un miroir de nous-mêmes et nous les investissons de nos propres hantements.

Ces ruines nous questionnent également sur la pérennité de notre propre civilisation. Que restera-t-il de notre culture dans les millénaires à venir quand nos systèmes sémiotiques auront disparu ? Elles nous confrontent à notre propre finitude. Cette question est encore plus présente dans l'observation des ruines modernes. Datées de moins d'un siècle, celles-ci se dégradent extrêmement rapidement. Yves Marchand et Romain Meffre<sup>32</sup> se sont penchés sur le sujet lors d'une étude des ruines de Détroit entre 2005 et 2010. En effet, la ville connut un essor économique et culturel extraordinaire dans la première partie du XX<sup>ème</sup> siècle avec la motorisation des routes, l'industrialisation, les débuts de Henri Ford et de la production en série sur des lignes d'assemblage. Elle voit se construire nombre de gratte-ciel, d'hôtels, de gares, de quartiers riches. C'est à partir des années cinquante que les industries commencent à se délocaliser dans la périphérie et que la population s'échappe peu à peu de Détroit. Les bâtiments sont laissés à l'abandon au fur et à mesure que la ville décline. Yves Marchand et Romain Meffre ont témoigné de cette désagrégation de Détroit par des photographies prises de ces ruines modernes. Leur état de

---

<sup>32</sup> MARCHAND, Yves et MEFFRE, Romain, THE RUINS OF DETROIT (2005-2010) [en ligne]. 22 février 2019. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<http://www.marchandmeffre.com/detroit>>

délabrement et de destruction paraît tellement avancé en un laps de temps si court que l'on doute qu'elles survivent au passage des décennies futures.





**EXPÉRIENCE DE LA RUINE :  
PERTE ET SURVIVANCE**

Qu'entraîne en nous l'expérience des ruines ordinaires? Celles qui n'ont pas été élevées en tant que monument ou objet architectural. La ruine personnelle, celle de la destruction de sa maison, ou de sa ville, par exemple, est vécue comme un traumatisme, une perte terrible. Alors que devant des ruines anonymes, nous sommes sujets à une douleur moins forte mais tout aussi significative, une douleur face à la « Perte » en soi. Nous ne pleurons pas la perte du bâtiment lui-même. La « *ruine manifeste l'existence d'un état perdu à jamais : cet avant de la ruine qui aujourd'hui n'est plus* ». <sup>33</sup> Nous sommes touchés par le caractère incomplet de la ruine qui ne retrouvera jamais son état entier. Il ne reste que des fragments, des traces.

*« Ainsi, la ruine est la manifestation archétypale de la Perte, et par conséquence l'expérience humaine de la ruine est l'expérience de la perte « par excellence » »*<sup>34</sup>

Mais l'expérience de la ruine est aussi celle du survivant, accompagnée par l'exaltation du miraculé. *« Il y a pour nous du divin dans la ruine : un divin qui va trancher arbitrairement, selon une logique insondable, entre ce qui va survivre et ce qui va périr, entre ce qui va rester debout et ce qui va être enseveli. C'est qu'en creux, la ruine met en scène la dimension proprement absurde de la mort.(...) »*

---

<sup>33</sup> LEYGONIE, Antoine. Au commencement, il y a la ruine dans : *La Ruine et le geste architectural*. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre. p. 221-232. (généré le 21 novembre 2021). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/pupo/6481>>. ISBN : 9791036547447. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6256>.

<sup>34</sup> *Ibid.*

*La ruine met en scène cette perte, non par le vide et par ce qui a disparu, mais par le plein et ce qui a survécu »<sup>35</sup>.*

Cette expérience de la ruine nous conforte dans notre conviction d'enfant que nous sommes uniques, élus. Elle apaise notre traumatisme premier face au fait objectif que nous ne sommes pas extra-ordinaires et que surtout, nous ne sommes pas immortels.



---

<sup>35</sup> Au commencement, il y a la ruine, op. cit.



**LES SPECTRES  
VIVANTS :  
LES MIGRANTS**

Nous subissons les fantômes, nous sommes hantés par des revenants, des spectres, des idées. Mais ne hantons-nous pas aussi, nous les vivants, le monde qui nous entoure ? Seuls chez nous, nous errons sans but dans nos appartements et nos maisons, prisonniers d'un travail qui ne nous plaît pas, nous hantons nos bureaux. Qu'en est-il de ceux qui n'ont pas de lieu à hanter : les migrants, les vagabonds. Ne sont-ils pas encore plus des spectres car dépossédés de tout ancrage? Ils passent et traversent les lieux sans s'y enraciner, ne possèdent pas le droit de hanter, d'habiter\*. C'est ainsi que dans *Passer, quoi qu'il en coûte*<sup>36</sup>, Georges Didi-Huberman compare les migrants actuels à des spectres qui hantent l'Europe. L'historien philosophe rappelle la dimension sacrée et tragique de tout être humain fuyant la guerre et la persécution, achevant leur errance derrière les barbelés du camp d'Idomeni en Grèce. A ceux qui les considèrent « *comme des foules d'envahisseurs venues de contrées hostiles (et qui) confondent en eux l'ennemi avec l'étranger* »<sup>37</sup>, il oppose la dignité universelle de l'humanité incarnée par les populations déracinées qui se pressent aux frontières de l'Union européenne. « *Ils apparaissent, ils passent, ils disparaissent, ils réapparaissent* »<sup>38</sup>. Nous sommes dans le registre des grandes épopées migratoires qui fondent l'histoire des sociétés humaines depuis leur apparition mais certains de nos contemporains ne tendent-ils pas aujourd'hui à vouloir dénier aux nomades modernes toute appartenance à cette histoire ? « *Ils ne réapparaissent pas pour entrer dans l'histoire mais pour la « traverser* »<sup>39</sup>. Et si « *on ne les voit*

---

<sup>36</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges et GIANNARI, Niki. 2017. *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris: Les Éditions de Minuit.

<sup>37</sup> *Ibid.* p.31.

<sup>38</sup> *Ibid.* p.66.

<sup>39</sup> *Passer, quoi qu'il en coûte. op. cit.* p.66.



*pas, on ne sait pas les voir, et c'est déjà une raison pour qu'ils soient, non pas des spectres en général, mais précisément nos spectres, ce n'est pas seulement parce qu'ils nous renvoient à la peur ancienne de la misère et du dénuement mais parce qu'ils ravivent une mémoire généalogique, ancestrale, qui nous rappelle que nous sommes tous des enfants de migrants. Ils sont donc « nos parents revenants », « nos étrangers familiaux ».*

*« Après tout, les réfugiés ne font que revenir. Ils ne « débarquent » pas de rien ni de nulle part. En les ignorant, l'on tente de conjurer quelque chose qui, de fait, a déjà eu lieu : quelque chose que l'on refoule de sa propre généalogie. Ce quelque chose, c'est que nous sommes tous les enfants de migrants et que les migrants ne sont que nos parents revenants, fussent-ils « lointains » (...) Les réfugiés d'Idomeni sont apparus (...) comme des spectres (...), lorsqu'un spectre nous apparaît, c'est notre propre généalogie qui est mise en lumière, en cause et en question. Un spectre serait donc notre « étranger familial ». Son apparition est toujours réapparition. Il est donc un être ancestral : un parent - lointain, certes - qu'on a souvent peur de voir revenir à la maison, parce que, s'il revient, c'est probablement pour rouvrir parmi nous une secrète et persistante blessure relative à la question généalogique. »<sup>40</sup>*

J'ai pris le parti de reproduire cette longue citation, parce que ses phrases répétitives s'égrènent comme les incantations d'un chant de *L'Odyssée* ( l'histoire de l'errance obstinée d'Ulysse pour regagner sa demeure ). De même, elles ne sont pas sans rappeler les lamentations du chœur dans une tragédie grecque (celle de

---

<sup>40</sup> *Ibid.* p.31-32.

Sophocle, *Œdipe Roi*, personnage éponyme jeté sur les routes pour échapper à sa funeste destinée ?).

Pour Georges Didi-Huberman, les migrants ont gagné le statut de passe-muraille car ils « *auront bien traversé les murs comme savent le faire tous les fantômes qui se respectent* »<sup>41</sup>. A l'instar des ruines abandonnées, l'expression « *déjà passés* » utilisée par l'auteur nous parle aussi de survivance. Si les migrants sont déjà passés, c'est qu'ils ont survécu aux événements qui les ont fait fuir, guerres et persécutions, mais aussi à la traversée des différentes frontières... Pourtant, leur course s'achève à « *la frontière fermée* »<sup>42</sup>, tel Walter Benjamin en 1940. Les migrants sont bloqués dans l'attente. Ils deviennent des prisonniers, enfermés dans leur statut non déterminé. Sont-ils des « fugitifs », des « demandeurs d'asile », des « apatrides », des « sans-papiers » ? Sans droit, ils sont à la merci du pays qui les accueille et de ses lois. En cela aussi, ils deviennent des spectres qui ont perdu leur identité.

*Passer, quoi qu'il en coûte* se clôt toutefois sur une pensée plus optimiste : « *Il est un lieu où se rencontrent la survivance (...) et l'avenir (...). C'est l'enfance.* »<sup>43</sup>




---

<sup>41</sup> *Passer, quoi qu'il en coûte. op. cit. p.65*

<sup>42</sup> *Ibid. p.83*

<sup>43</sup> *Ibid. p.85*

A sketch of a hand, possibly a right hand, with green lines representing veins or nerves. The lines are drawn with a marker or thick pen, creating a textured, hand-drawn appearance. The hand is positioned in the upper right quadrant of the page, with fingers slightly curled. The background is white, and the overall style is minimalist and artistic.

**LIEUX DE HANTEMENT :  
PRÉSENTS ET NON  
PRÉSENTS**

Comment construire de façon consciente la mémoire ? Quels procédés sont utilisés pour honorer les victimes et quelle est leur présence dans la ville ? Je m'intéresserai ici aux monuments aux morts et aux lieux de mémoire des Première et Deuxième Guerres mondiales, ainsi qu'à la manière dont ils nous hantent, en s'imposant par leur présence comme par leur absence.

Tout d'abord les monuments aux morts incarnent dans les villes de France le souvenir des citoyens sacrifiés pour que vivent libres les générations futures. Ils raniment les fantômes de ces hommes dans la conscience collective par une riche symbolique et des cérémonies solennelles. Après la Première Guerre mondiale plus de 38 000 monuments ont été commandés, parfois avant même la fin du conflit, par les communes soutenues par des aides de l'Etat comme par des fonds privés provenant de la générosité des habitants. Une loi, celle du 25 octobre 1919 sur « la commémoration et la glorification des morts pour la France au cours de la Grande Guerre », encourage ces initiatives municipales car après la perte d'1,4 millions d'hommes (soit un soldat sur 6 mobilisés), qui laisse d'innombrables veuves et orphelins, il est nécessaire de donner un sens au sacrifice humain et au traumatisme de la guerre. Si l'on suit Antoine Prost qui a étudié ces monuments<sup>44</sup>, la grande majorité d'entre eux met en scène des soldats en uniforme, dans différentes postures en fonction de la symbolique choisie par les commanditaires. Que ceux-ci aient choisi de rendre hommage à la patrie ou à la nation, les soldats sculptés sont glorifiés et connaissent une mort héroïque. Ils sont debout et portent bravement le drapeau français, ou rendent leur dernier soupir dans les bras d'une allégorie

---

<sup>44</sup> Sous la direction de NORA, Pierre.1997.*Les lieux de mémoire Tome I*. Collection Quarto, Gallimard

de la France. Le poilu triomphant brandit une couronne de laurier ou un drapeau, sous les ailes déployées d'une Victoire. La figure du combattant est tout aussi idéalisée sur les monuments qui affichent un caractère religieux dans une tradition plus conservatrice car le sacrifice des « morts à la guerre » permet à l'homme de sauver son âme par le martyr. Le devoir envers la patrie se confond avec l'abnégation envers Dieu. C'est seulement sur les monuments pacifistes dénonçant la guerre que le soldat est représenté de façon réaliste, mourant ou mort, parfois dans les bras de son épouse ou de sa mère éplorée. Des inscriptions très explicites et engagées telles que « *Guerre à la guerre* » ou encore « *Maudite soit la guerre* » remettent en question le sacrifice des hommes. Enfin, certains monuments qui rendent hommage à la République laïque, convoquent les morts parmi les vivants sans les représenter physiquement : leurs noms sont sobrement égrenés en de longues listes gravées sur des obélisques ou des colonnes. Parfois, leurs photos dans des médaillons viennent donner chair à ces citoyens. Cependant, l'absence d'iconographie n'empêche pas du tout de remplir la fonction essentielle de tous les monuments aux morts, « *qui est de conserver à jamais le nom des morts de la commune* »<sup>45</sup>

C'est précisément le souvenir des disparus qui caractérise les cérémonies qui se déroulent dès 1919 et rassemblent tous les vivants devant le monument chaque 11 Novembre. Antoine Prost nous montre que les cérémonies sont avant tout des cérémonies funéraires. Les monuments aux morts sont des tombes placées sur la place du village, à des carrefours et dans le cimetière communal, autant de lieux investis par les vivants et qui réunissent, chaque 11 novembre les vivants et les morts. Le cortège les fleurit d'une gerbe, souvent après que les familles endeuillées ont fleuri les tombes

---

<sup>45</sup> *Les lieux de mémoire Tome I*. op. cit. p.207.

individuelles. Dans les régions catholiques, le prêtre les asperge d'eau bénite. Presque dans toutes les municipalités, « avant ou après la minute de silence - forme laïcisée de la prière - il est d'usage d'énumérer les patronymes de tous les morts de la commune, et ils sont parfois une centaine. Après chaque nom, un enfant des écoles ou un ancien combattant répond : *« Mort pour la France »* ou *« Mort au champ d'honneur »*. (...) *Il s'agit bien de commémorer les morts de la guerre* »<sup>46</sup>.

Le rôle joué par les anciens combattants lors de la cérémonie en fait les officiants : ils sont présents dès le début de la célébration, se rendant en cortège à la messe après s'être réunis à la mairie. D'autre part, ils sacralisent le monument aux morts, car ils sont les seuls à venir l'entourer *« se plaçant sur une ligne ou en arc de cercle derrière lui »*, tandis qu'*« en face d'eux, à une certaine distance, qui crée un espace vide devant le monument, se tiennent les autorités, le maire et le conseil municipal. »*<sup>47</sup> Ils restent en faction *« du côté des monuments, comme la famille qui reçoit les condoléances au cimetière est à côté de la tombe »*<sup>48</sup>. Ce sont les autorités, les enfants de l'école qui se déplacent pour accomplir le rituel cérémoniel. Ainsi, Antoine Prost souligne que *« leur position dans l'espace de la cérémonie affirme silencieusement la solidarité des survivants et des morts. En présidant au culte rendu à ceux-ci, ils reçoivent eux-mêmes un hommage indirect de toute la collectivité dans sa réalité concrète, et c'est pourquoi il faut que la population soit là, nombreuse, comme dans son expression officielle, et c'est pourquoi il serait inadmissible que les autorités n'accomplissent pas de geste d'hommage »*<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> *Les lieux de mémoire Tome I*. op. cit. p.209-210.

<sup>47</sup> *Ibid.* p.213.

<sup>48</sup> *Ibid.* p.213.

<sup>49</sup> *Les lieux de mémoire Tome I*. op. cit. p.213.

La commémoration des disparus rassemble toute la communauté villageoise parce que chaque famille, chaque ancien combattant pleure la disparition d'un proche, d'un camarade, mais que devient la place des monuments aux morts à mesure que la génération des témoins et des survivants s'éteint ? Certes, ils font partie intégrante du tissu urbain mais n'ont plus la même charge émotive. Le 11 novembre reste un jour férié mais la commémoration se mue plutôt en leçon d'histoire dans les écoles et dans les médias. On entretient « *le souvenir du passé, mais il n'a plus d'impact sur le présent, plus de sens pour l'avenir* »<sup>50</sup>, déplore Antoine Prost. « *Aujourd'hui abandonnés par la ferveur populaire qui les avaient créés, les monuments aux morts demeurent des mémoriaux de guerre* »<sup>51</sup>. Qui, en effet, prend encore le temps de s'arrêter et de lire les longues listes nommant les disparus pour leur rendre leur force symbolique et ressusciter les fantômes oubliés?

Dans l'ancienne URSS, les monuments aux morts de la Seconde Guerre mondiale n'ont jamais « *respecté la mémoire de ses morts* »<sup>52</sup> ni réuni la communauté des vivants autour du culte de ses défunts. Le régime communiste les a en effet utilisés comme un instrument de propagande au service du régime. Ainsi, les anciens combattants n'ont pu trouver le sens d'un hommage rendu par la nation à leur sacrifice. Nicolai Nikouline, un soldat de l'armée rouge est catégorique : « *Quant aux monuments officiels, ils n'ont pas été érigés en mémoire des tués, mais pour pérenniser des slogans : « Nous sommes les meilleurs ! », « Nous sommes invincibles ! », « Vive*

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p.222.

<sup>51</sup> *Ibid.* p.222.

<sup>52</sup> NIKOULINE, Nicolai. 2019. *Les carnets de guerre de Nicolai Nikouline, soldats de l'armée rouge 1941-1945*. Paris : Les Arènes (Publié en Russie en 2007) p. 362.

*le communisme ! ». Des drapeaux en pierre, ou le plus souvent en béton, des fanfares, des statues de la mère patrie standardisées, figées dans un chagrin aussi artificiel qu'ostentatoire auquel on ne croit pas un seul instant : représentations froides, cruelles, sans âme, auxquelles toute douleur authentique est étrangère ».*<sup>53</sup>

L'auteur analyse ce phénomène comme une conséquence de la dictature soviétique qui a fait des millions de victimes par les arrestations politiques arbitraires, le Goulag, la collectivisation, la famine programmée. L'ampleur de la saignée humaine sur les champs de bataille est ignorée car elle ne correspondait pas à la propagande qui assurait que « *notre armée était la meilleure du monde et se battait sans subir de pertes* »<sup>54</sup>. Ce déni a été entretenu après la guerre car celle-ci ne devait être représentée que positivement. La victoire sur le fascisme consacrait la légitimité du communisme et renforçait le pouvoir des dirigeants : « *Les mémoriaux qui existent ne sont pas des monuments aux morts, mais le concept d'invincibilité de notre régime coulé dans le béton* »<sup>55</sup>. Ainsi les monuments aux morts soviétiques ne semblent pas incarner des lieux de hantement humain, dans lequel s'exprime le souvenir des soldats sacrifiés et des survivants mais plutôt seulement un hantement politique, abstrait, glorifiant « *des représentants du Parti qui n'ont aucun rapport avec la guerre* »<sup>56</sup>.

J'ai abordé ces monuments qui nous hantent par leur présence, leur visibilité et leur symbolique mais l'absence est aussi un

---

<sup>53</sup> *Les carnets de guerre de Nicolai Nikouline, soldats de l'armée rouge 1941-1945.* op. cit. p. 363.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 362.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 363.

<sup>56</sup> *Les carnets de guerre de Nicolai Nikouline, soldats de l'armée rouge 1941-1945.* op. cit. p. 364.



moyen puissant au service de la mémoire. Christian Boltanski, dans le cadre de l'exposition *Die Endlichkeit der Freiheit* à Berlin en 1990, travaille sur ce sujet. En effet il trouve dans la ville une *maison manquante*<sup>57</sup>. Entre le bâtiment A et le bâtiment C du quartier juif de la capitale allemande, il observe le vide laissé par un bombardement. Boltanski fait alors un travail de recherche sur ce qui a été mais n'est plus. Il rassemble des fragments, des traces pour faire revivre un passé et une mémoire disparus. En effet, l'impact dans la ville de l'absence du bâtiment B est déjà très fort et se fait ressentir immédiatement. Là où devrait se tenir une maison dans la continuité de la rue Grosse Hamburger Strasse, ne se trouve que du vide. Cette rupture nous surprend, nous suffoque même tellement c'est inattendu. Nous savons que nous sommes dans l'ancien quartier juif de Berlin et immanquablement nous faisons le lien avec la persécution des juifs et la Shoah. Cette absence qui évoque la disparition, la destruction, dérange. Mais elle reste abstraite, nous hante par notre imagination et ce que nous connaissons des faits. Boltanski ramène cette mémoire à l'expérience personnelle. En recherchant et en plaçant les noms des disparus sur les murs mitoyens du bâtiment B, il fait surgir des fantômes distincts et identifiés, avec une identité, un âge, un métier... Il s'empare du vide, de la mémoire collective pour rendre à la « petite mémoire », celle des anonymes, une partie des hommages qui lui sont dûs.




---

<sup>57</sup> BOLTANSKI, Christian, BUCHNER, Christiane et FISCHER, Andreas. 1992. *La maison manquante* = *The missing house*. Paris La Hune, libraire éditeur.



**LE HANTEMENT POLITIQUE DANS  
L'ESPACE DOMESTIQUE**

Ce malaise est parfois symptôme d'un hantement extérieur à la maison, une présence qui se manifeste et se fait ressentir en tout lieu. Ce peut être un hantement politique, un symptôme d'oppression sociale par exemple. Dans son roman *La maison disparue*<sup>58</sup> éditée en URSS en 1987 seulement, Iouri Trifonov raconte la pression constante qui s'exerce sur ses personnages dans la Russie de l'Union soviétique sous Staline. J'aimerais relever trois passages qui décrivent ces hantements.

Dans le premier, Nicolaï Grigorévitch, un fonctionnaire du Parti, rentre chez lui tard le soir après une visite pénible chez un vieux camarade du Parti devenu puissant et dont il a sollicité les faveurs. Cette soirée l'a rendu vulnérable et lucide à la fois. Il promène un regard désabusé sur ce qu'il voit de sa fenêtre :

*« Avant d'aller se coucher, il s'était planté devant la fenêtre de son bureau - c'est un instant de silence, les invités étaient partis, Lisa était dans la salle de bains, Grand-mère dans sa chambre derrière la portière - la lumière éteinte, rien que la veilleuse allumée au-dessus du divan, il regardait au-dehors les milliers de fenêtres encore pleine de vie vespérale, orange, jaunes, rouges, de temps-en-temps un abat-jour vert, à une fenêtre sur mille brillait une lueur bleutée, et il pensait étrangement à plusieurs choses à la fois, les pensées s'entassaient par couches, elles étaient en verre, chacune transparaissait derrière l'autre : il songeait à toutes les maisons qu'il avaient eues dans sa vie, à commencer par Témernik, Saratov, Ekaterinbourg, puis Ossypki, Petersbourg - Quatorzième ligne - Moscou - au Métropole - dans des*

---

<sup>58</sup> TRIFONOV, Iouri, traduction Lily Denis. 1989. *La maison disparue*. Paris: Gallimard.

*pullmans, à Helsingfors, à Albert-Gaitan, à Dairen, Dieu sait où, mais nulle part il n'était chez lui, tout était instable, tout roulait quelque part, un éternel pullman. Ce sentiment venait de surgir juste là, (...) puis soudain il lui sembla dans un emportement fou, immédiat, que même cette sainte pyramide de confort qui luisait dans la nuit, cette tour de Babel d'abat-jour, était elle aussi éphémère, volait comme poussière au vent. Les habitants éteignaient les lumières dans leur chambre, allaient jouir de l'obscurité, s'envoler vers une obscurité encore plus grande. Voilà ce que, debout près de la fenêtre, Nicolaï Grigoriévitch crut voir avant d'aller dormir à son tour. »<sup>59</sup>*

Cette scène qui place le personnage en observation des façades qui entourent la cour intérieure de son immeuble, permet à l'auteur de rendre palpable le contrôle permanent que l'Etat exerce sur ses citoyens. Ces « milliers de » fenêtres éclairées dans les mêmes tons et laissant deviner les mêmes intérieurs représentent le conformisme imposé à tous pour nier l'individu au profit du groupe. En outre, elles expriment le manque d'intimité des familles soviétiques contraintes de vivre à plusieurs dans des appartements communautaires et qui se surveillaient les unes les autres. Et quand ces lumières s'éteignent peu à peu dans la nuit, n'évoquent-elles pas, pour Nicolaï Grigorévitch, les personnes qui se font peu à peu arrêter autour de lui et disparaissent sans raison ni justification ? Sont-elles une métaphore des oeillères que portent les gens impuissants à dénoncer ces injustices dont ils ne sont pas dupes, mais dont ils redoutent d'être les prochaines victimes ? Quel espoir peut subsister lorsqu'il est fort probable que la prochaine personne qui sonnera à leur porte sera là pour les arrêter ? Plus le héros de Trifonov voit

---

<sup>59</sup> *La maison disparue, op. cit., p.79-80.*

grandir sa désillusion envers le Parti, plus il prend conscience du caractère inhospitalier, voire hostile, de son environnement.

*« Une mollesse subite s'empare de lui. Il traverse la rue où il n'y a personne et où l'on peut aller lentement. Il n'a pas envie de se presser, ni pour aller au cinéma, ni au marché, ni chez lui. Chez lui – s'il le pouvait ! Mais où il sera dans une heure, ce n'est pas chez lui. Ce sont des gens pleins de bonté, chaleureux, et là, c'est leur maison, mais sa maison à lui est ailleurs. Non, ce n'est pas non plus cette chambre cadenassée, vide, avec ses livres gelés, ni là-bas à quatre mille km où, dans une baraque badigeonnée de terre crue demeure une vieille dame et sa petite-fille, elles détestent cette baraque, elles ne rêvent que de s'enfuir. A-t-il une maison sur terre ? Dans la steppe, dans la chaleur écrasante, par les grandes gelées, où il n'est jamais allé, il y a une maison où languit un être cher. Alors serait-ce là ? Il n'a envie d'aller nulle part, il s'arrête et s'appuie sur la palissade. (...) Une ville déserte où il n'y a pas une seule maison, même pas une petite chambre indispensable à qui doit y vivre ».<sup>60</sup>*

Dans cet extrait, Igor, le fils de Nikolaiï, rentre chez lui, fort de son premier salaire. C'est là qu'il se rend compte qu'il n'a pas de chez lui propre. Les déménagements forcés et les relocalisations imposées par les autorités l'ont totalement déraciné et ont détruit sa famille dont la cohésion n'a pas résisté. L'insécurité constante dans laquelle se trouve la population anéantit même le sentiment d'appartenance et de réconfort qu'apporte l'espace domestique. Celui-ci n'existe plus. La ville est déserte et inhabitable. Le hantement politique qui, dans le premier extrait cité, se faisait ressentir quelques années

---

<sup>60</sup> *La maison disparue, op. cit., p 119-120*

auparavant uniquement à l'intérieur de la maison s'étend désormais à l'extérieur, sur la ville tout entière.

*« Vers 11 heures, on alla faire un tour avant d'aller dormir. La soirée était tiède. Des troupes stationnaient sur le pont, prêts pour la parade du lendemain. (...) Les projecteurs découpaient la silhouette du Kremlin ; dans le ciel noir, au-dessus de lui, se déployait, accroché à un aérostat camouflé et invisible, un portrait de Staline. La gigantesque face moustachue brillait et miroitait dans la lumière argentée des projecteurs. Elle était presque immobile, sinon qu'elle s'enflait presque imperceptiblement en son milieu au souffle d'un vent léger ; devant elle passaient des avions porteurs d'effigies plus petites : celles de Marx, Engels, Lénine, et puis encore Staline. Sur le pont, tout le monde s'était arrêté et regardait cette procession éclairée par en dessous qui passait lentement dans le ciel. Les avions porteurs des petites effigies, en stricte formation et vrombissants, disparurent du champ des projecteurs, le grondement des moteurs s'éloigna et dans le ciel au-dessus du Kremlin seul resta l'énorme portrait. Là-bas, c'était l'éphémère, le provisoire, le passager, la disparition, ici la solidité, l'éternité. Le portrait brillait comme un écran de cinéma de dimensions incroyables. Qu'il tînt debout en l'air, sans bouger, avait tout du miracle, du surnaturel et rappelait de loin la suspension immobile d'une petite araignée au bout de son fil invisible ».<sup>61</sup>*

Ce troisième extrait matérialise physiquement ce hantement politique. Il se manifeste par le portrait gigantesque de Staline,

---

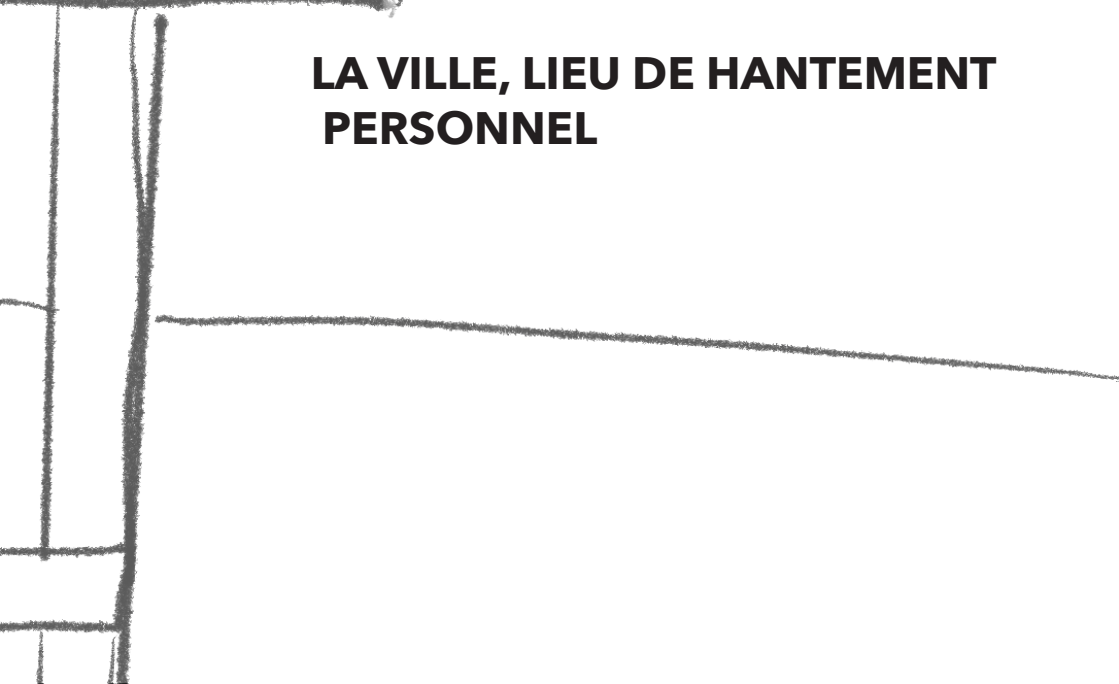
<sup>61</sup> *La maison disparue*, op. cit., p 190

l'homme le plus puissant du régime, qui surplombe et surveille la foule, avec pour arrière-fond le Kremlin, lieu où s'exerce le pouvoir suprême. La mise en scène de cette parade diffuse un message très clair auprès de la population, écrasant toute velléité d'espoir de changement ou de liberté : Staline et le Parti sont immuables, transcendants et omnipotents. Rien ni personne ne leur échappe ni ne parviendra à déloger le tyran du commandement de la Russie qui, tel une araignée, retient prisonnière dans sa toile toute âme vive.





**LA VILLE, LIEU DE HANTEMMENT  
PERSONNEL**





Notre mémoire personnelle est tout à fait subjective et se développe en fonction de nos sens et de notre perception du monde. Tout souvenir se construit sur une collection d'odeurs, d'images, de sons, de sentiments raccordés par des liens plus ou moins directs et forts. Il peut être oublié et rappelé à nous par la simple réactivation de l'un de ces sens. La fameuse madeleine de Proust, par son odeur et sa saveur, offre au narrateur de *A la recherche du temps perdu* quelque joyeuse réminiscence du passé. C'est le goût et non la vue qui rappelle le souvenir et le conduit à la conscience de ce temps perdu. Il convoque la mémoire involontaire\* pour faire ressurgir et ramener au présent un moment passé. La mémoire volontaire\*, elle, ne peut que le restituer par la raison. Le souvenir possède alors une puissance émotive bien plus forte car il peut supplanter la réalité perçue dans l'instant présent.

*« L'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur la gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir »<sup>62</sup>*

Dans ces lignes, Proust introduit l'idée des sens comme des âmes, des fantômes évanescents qui n'attendent qu'un rappel pour réapparaître. Il exprime aussi le souvenir comme une construction architecturale. Cette dernière idée s'appuie alors sur la mémoire volontaire, celle utilisée en rhétorique par les Grecs anciens dans la construction d'un discours : l'ars memorativa, ou encore la mnémotechnique\*, définis comme l'art de mémoriser en associant des lieux (« loci » en latin) et des images à une idée ou un souvenir.

---

<sup>62</sup> PROUST, Marcel. 1946. *Du côté de chez Swann*. Paris, France: Gallimard. p 64 Disponible sur Internet : <[https://fr.wikisource.org/wiki/Du côté de chez Swann/Partie 1](https://fr.wikisource.org/wiki/Du_côté_de_chez_Swann/Partie_1)>

L'esprit humain se réfère ainsi, par facilité, à la forme architecturale la plus basique : un bâtiment. Ce dernier devient une construction mentale plus ou moins riche et détaillée en fonction de la complexité dudit discours. Les points du discours sont énoncés dans l'ordre choisi par son auteur car ils correspondent à une séquence spatiale bien précise établie dans le bâtiment imaginaire. Les systèmes les plus communs de lieux mnémoniques sont des systèmes architecturaux tels qu'une maison ou des édifices publics comme des thermes par exemple, mais aussi des séquences urbaines, des villes et des routes. Ces systèmes sont gouvernés par des itinéraires fixes, déterminés à l'avance et organisés. La mémoire construite nécessite un support artificiel lui aussi<sup>63</sup> puisque la construction architecturale devient de plus en plus typifiée à l'usage des orateurs. Cette technique lie le souvenir à une construction mentale de l'espace, utilisant ce dernier comme réel ou métaphorique.

A mi chemin entre ces deux mémoires se trouve notre propre perception de la ville. Nous appréhendons celle-ci de manière d'abord raisonnée, avec une carte, les lignes de métro, le nom des rues, puis de façon spatiale et visuelle avec des expériences déjà vécues auparavant, puis enfin par les sens et la mémoire involontaire qui peuvent réactiver les souvenirs associés à un lieu précis dans la ville. C'est pourquoi les dernières phrases prononcées par le narrateur dans le film *My dinner with André*<sup>64</sup> paraissent si justes. Après une longue conversation durant le dîner avec un ami, dans laquelle son mode de vie et sa complaisance envers des concessions confortables et quotidiennes sont remises en cause, Wally, le personnage principal, traverse New York en taxi pour rentrer chez lui.

---

<sup>63</sup> MAROT, Sébastien. 2010. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris: La Villette.

<sup>64</sup> MALLE, Louis, GREGORY, André, SHAWN, Wallace, W. GEORGE, George et KARP, Beverly. 2002. *My dinner with Andre*. New York, NY: Wellpsring Media.

Il observe la ville avec des yeux neufs, prenant conscience que chaque endroit aperçu est lié à un souvenir. C'est une mémoire spatiale et sensorielle qui s'impose :

*« I rode home through the city's streets. There wasn't a street, there wasn't a building that wasn't connected to some memory in my mind. There, I was buying a suit with my father, there I was having an ice cream soda after school. When I finally came in, Debby was home from work and I told her every thing about my dinner with André. »*

Dans son monologue, Wally nous rappelle de même que si nos perceptions sont intimes et uniques, le plus important est de les partager.





**LE JEUNE HOMME ET LA MORT,  
JEAN COCTEAU ET ROLAND PETIT**

Comment exprimer un hantement ? Par des mots ? Des images ? Les artistes et les poètes, par leur grande sensibilité, sont peut-être les plus touchés et les plus capables de manifester leurs fantômes. En 1946, pour le Théâtre des Champs-Élysées, la collaboration entre le chorégraphe Roland Petit, l'écrivain Jean Cocteau et le danseur Jean Babilée aboutit à la création d'une oeuvre s'intitulant *Le Jeune homme et la Mort*. C'est un ballet d'une quinzaine de minutes, dont Paris représente la toile de fond et que Cocteau décrit ainsi:

*« Dans un atelier, un jeune homme seul attend.  
Entre la jeune fille qui était cause de sa détresse.  
Il s'élançait vers elle. Elle le repousse. Il la supplie.  
Elle l'insulte, le bafoue et s'enfuit.  
Il se pend.  
La chambre s'envole. Ne reste rien que le corps du pendu.  
Par les toits, la Mort arrive en robe de bal.  
Elle ôte son masque : c'est la jeune fille.  
Alors, elle pose son masque sur le visage de sa victime.  
Ensemble, ils s'en vont par les toits. »<sup>65</sup>*

La première lecture de l'oeuvre est claire, le jeune homme est hanté par la solitude, par un amour déçu et est poussé au suicide. La Mort et la jeune fille dont il est amoureux sont omniprésentes tout au long du ballet et finissent par se confondre car elles portent le même visage et sont d'ailleurs interprétées par la même danseuse.

J'ai découvert ce ballet en regardant s'envoler Mikhaïl Baryshnikov dans l'introduction du film *White nights*. J'ai été immédiatement beaucoup frappée par cette représentation que je

---

<sup>65</sup> COCTEAU, Jean. 1947. *La Difficulté d'être*, Paris. P. Morihien. p. 165

me suis surprise à regarder de nombreuses fois depuis, cherchant à mieux saisir la fascination qu'elle m'inspirait. C'est en lisant les mots de Jean Cocteau dans *La difficulté d'être* que j'ai davantage compris. L'auteur évoque en effet ses tourments intérieurs avant que l'écriture et la création du *jeune homme et la Mort* ne viennent les apaiser.

*« Maintenant, je m'éveille. Je me dégoûte. Je me lève. Je me mets au travail. C'est le seul moyen qui me rende possible d'oublier mes laideurs et d'être beau sur ma table. Ce visage de l'écriture étant, somme toute, mon vrai visage. L'autre, une ombre qui s'efface. Vite, que je construis mes traits d'encre pour remplacer ceux qui s'en vont. »<sup>66</sup>*

Dans ce ballet, il ne parle donc pas seulement des fantômes de l'amour et de la mort mais aussi de ses propres hantements en tant qu'artiste, ceux de la solitude et de la réconciliation avec lui-même par le travail. Dans cet extrait, il reprend l'image du masque, celui de l'écrivain derrière lequel il se sent vraiment exister. Dans cette mise en scène Cocteau se décrit lui-même.

L'architecture de la chambre est décrite très précisément :

*« La scène représente un atelier de peinture fort misérable. Cet atelier est une figure de triangle. Une des faces serait la rampe. La pointe ferme le décor. Un madrier presque central, un peu sur la droite, monte du plancher, forme potence et soutient une poutre qui barre le plafond du côté jardin au côté cour. A la potence est attachée une corde à nœud coulant, et, à la poutre, entre potence et le mur gauche, la ferraille d'une lampe*

---

<sup>66</sup> *La Difficulté d'être*, op.cit.

*enveloppée d'un vieux journal. Contre le mur de droite, d'un crépi sale constellé de dates de rendez-vous, de dessins faits par moi, un lit de fer à couverture rouge et à linge qui traîne par terre. Contre le mur de gauche, un lavabo du même style. Au premier plan à gauche, une porte et la rampe, une table et des chaises de paille. D'autres chaises font un désordre. L'une d'elles se trouve sous le nœud coulant près de la porte. Un châssis vitré découvre un ciel de nuit parisienne dans le plafond en pente raide. Le tout, par l'éclairage dur, les ombres portées, le splendide, le sordide, le noble, l'ignoble, aura l'allure du monde de Baudelaire. »<sup>67</sup>*

La scène se passe dans un atelier d'artiste où l'inspiration s'est évanouie, les lignes de perspective du décor trace une pièce angoissante qui semble se rétrécir sur elle-même, étouffant son occupant. Est-ce ainsi que Cocteau perçoit son espace de travail quand il est en manque d'inspiration ? Le désordre et la décrépitude sont autant la représentation de l'état mental du jeune homme, avec les chaises renversées, que l'image sans détour du nœud pendant à la potence. Ces éléments du décor le mènent d'ailleurs à la corde fatale, quand poussé par le fantôme de la jeune fille (elle n'est présente pour moi que dans la tête du jeune homme), il se dirige vers la potence :

*« Sa danse vient de son paroxysme. L'une après l'autre, il fait tourner en l'air les chaises à bout de bras et les casse contre les murailles. Il cherche à trainer les tables vers la potence, trébuche, tombe, se relève, renverse cette table avec son dos. La souffrance lui arrache des cris que nous voyons sans les entendre. La souffrance le dirige en*

---

<sup>67</sup> *La Difficulté d'être*, op.cit.

*ligne droite jusqu'à son supplice. Il le contemple. Il s'y hausse. Il se le passe autour du cou. »<sup>68</sup>*

Soudain, la pièce se transforme, la mort le délivre de la souffrance. Le jeune homme n'est plus hanté, il devient lui-même un fantôme sur les pas de la Mort :

*« La lumière change. La chambre s'envole, ne laisse intacts que le triangle du plancher, les meubles, la carcasse du gibet, le pendu et la lampe. Ce qui reste est en plein ciel nocturne, au centre d'une houle construite de cheminées, de mansardes, de réclames lumineuses, de gouttières, de toits. Au loin, les lettres de Citroën s'allument à tour de rôle sur la tour Eiffel. (...) Le cortège des deux danseurs s'engage sur les toitures. »<sup>69</sup>*

Ainsi, une autre forme de hantement apparaît : celui de la ville en général et de Paris en particulier dans le contexte de l'après-guerre. On le ressent dans les décors qui sont des décors recyclés du tournage d'un film car Roland Petit et Jean Cocteau disposaient d'un budget limité. C'est un Paris libéré, libéré des troupes allemandes comme des menaces multiples que constituait l'Occupation au jour le jour pour ses habitants. La mort dans le ballet n'est plus une peur omniprésente qui pèse sur la ville mais elle est personnifiée par un être unique tangible. Beaucoup de spectateurs s'en sont sentis libérés lors de la première représentation en 1946. Ce Paris est aussi celui de Baudelaire comme l'entendait Cocteau.

*« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel) »*

---

<sup>68</sup> *La Difficulté d'être*, op.cit.

<sup>69</sup> *Ibid.*



## Le Cygne I <sup>70</sup>

La danse est un art si universel qu'elle peut s'exprimer sur n'importe quel style de musique. Ainsi, les danseurs se sont d'abord entraînés sur le morceau de jazz *Frankie and Johnny*, mais la chorégraphie du *Jeune homme et la mort* n'a pas souffert ni eu besoin d'être adaptée lorsque le choix final, au tout dernier moment, s'est porté sur la *Passacaille* en do mineur de Bach. Seulement dans cette oeuvre, les notes de l'orgue, instrument souvent associé aux musiques solennelles religieuses, renforcent le sentiment de fin inéluctable.



---

<sup>70</sup> BAUDELAIRE, Charles. 1861. Dans la section « Tableaux parisiens », *Les fleurs du mal*.



**L'OEUVRE DU SIÈCLE, UNE  
ILLUSTRATION DE NOS FANTÔMES  
RÉCURRENTS**

Toujours omniprésents dans la vie quotidienne, de nombreux hantements planent au-dessus de chacun d'entre nous. Pendant des siècles, en Europe du moins, la religion fut source de ce hantement : Dieu était la figure terrifiante et vengeresse, puis ce fut la peur du diable et de la tentation, en même temps que le fidèle connaissait l'obsession d'obtenir son salut, partagée d'ailleurs par les catholiques comme par les protestants que la prédestination calviniste était loin de rassurer... Des superstitions de toutes sortes empoisonnaient également la vie de l'homme médiéval et moderne. Progressivement cependant, les idées philosophiques de l'humanisme à partir du XVI<sup>e</sup> siècle puis des Lumières au XVIII<sup>e</sup> permettent à la pensée scientifique et rationnelle de s'imposer. Cela ne nous empêche pourtant pas, aujourd'hui, d'être hantés par notre siècle, avec tout ce qu'il produit d'avancées technologiques et de nouvelles idées politiques, porteuses d'un futur incertain.

Ainsi, c'est dans cette optique que le producteur de théâtre et écrivain Maurice Magnier et l'architecte Louis Dauvergne imaginent un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Le pavillon s'intitule *La Maison hantée : L'oeuvre du siècle*, et se fixe l'objectif de représenter le tournant du XX<sup>e</sup> siècle et les hantements du passé comme du futur que subissent leurs contemporains.

Le projet, qui n'a finalement jamais été réalisé, est uniquement décrit dans quatre pages recto-verso et sur une planche rassemblant quatre plans et deux élévations de façade. Sur une surface de 450 mètres carrés, le pavillon qui prend l'aspect d'un vieux manoir

néogothique délabré<sup>71</sup> est séparé en deux parties, une à plan carré et l'autre à plan rond, le tout sur deux étages. Le sens de la visite introduit d'abord les visiteurs par groupe de trente dans la construction carrée. Ils entrent dans un hall gothique éclairé à l'électricité puis se trouvent plongés dans l'obscurité. La mise en scène évolue : « dans une vieille horloge, celle du temps, placée au fond de la salle, apparaîtra dans la transparence du décor le dix-neuvième siècle sous les traits d'un vieillard glorieux indiquant la route parcourue, l'œuvre accomplie, à un enfant robuste personnifiant le vingtième siècle »<sup>72</sup>. Enfin de vieilles tapisseries se changent peu à peu en tableaux aux dimensions imposantes (neuf à dix mètres de long sur trois mètres de haut) à la gloire du XIX<sup>e</sup> siècle et intitulés « la Mode du siècle », « l'Armée du siècle », « l'Art du siècle », « le Génie français ». Le spectateur monte alors dans la partie ronde du projet aux allures d'attraction plus spectaculaire. Il gagne une salle qui fait office d'ascenseur pour descendre dans une traversée fantastique du temps qui le ramène en des temps obscurs : d'abord par « le laboratoire de l'alchimiste dangereusement habité » puis « la toilette du Sabbat », « la tentation des démoniaques » et « la chevauchée du Sabbat » pour finir aux « oubliettes où les horreurs s'accumulent ». Enfin, la visite s'achève sur un retour du spectateur dans le Paris positiviste de 1900.

La première partie expose donc les progrès et innovations accomplis au siècle précédent et la deuxième renvoie à un passé plus flou et lointain, fondé sur des fantasmes et des superstitions. Il

---

<sup>71</sup> CALLARD, Caroline et SAUGET, Stéphanie. 2017. La hantise comme « œuvre du siècle » : un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900, *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°54 [En ligne], pp. 163-178. Disponible sur Internet : <<https://doi.org/10.4000/rh19.5197>> DOI : 10.4000/rh19.5197 .

<sup>72</sup> Arch. nat. F12/4378 : Notice du projet déposé par Magnier accompagnant à l'origine les plans de Dauvergne, p. 1. cité par CALLARD, Caroline et SAUGET, Stéphanie

existe une « double dimension du projet de Magnier - comme « *spectacle total* » et comme *proposition intellectuelle* »<sup>73</sup>. Mais ce qui est étrange, c'est l'ordre dans lequel le spectateur découvre les espaces. Au lieu de traverser le temps de façon chronologique et de passer par la « tour maudite » pleine de sorcellerie pour finir sur la rationalité rassurante du début du XX<sup>e</sup> siècle, il fait le chemin inverse. Le malaise et le fantastique sont ainsi présents partout dans le parcours de cette « maison hantée ».

*« Qu'est-ce qui hante le manoir de Magnier ici ? Le XIX<sup>e</sup> siècle lui-même, sur le point de se clore et qui déjà hante ce qui s'annonce, le XX<sup>e</sup> siècle enfant, représenté dans la première partie du manoir hanté ? Les siècles de l'alchimie, des sorcières et des oubliettes, sur lesquels font retour, au sens littéral, les spectateurs quittant l'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle ? Mais comment comprendre ce retour, alors que les spectateurs venaient de célébrer le triomphe de l'un sur l'autre ? À moins que ce manoir faussement inquiétant, inquiétant pour de rire, inquiétant pour de faux, ne soit avant toute chose qu'une maison-à-hanter, qui doit piéger les peurs des contemporains de la fin du siècle, vaguement inquiets de ce que leur réserve l'avenir. »<sup>74</sup>*

Ce projet de maison hantée permet-il donc d'exorciser les hantements et les anxiétés de ses visiteurs ? Sans doute non si l'on considère seulement le discours de Magnier, qui se révèle somme toute assez flou. Les ambitions de Magnier de faire de ce projet une

---

<sup>73</sup> La hantise comme « œuvre du siècle » : un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900, op. cit.

<sup>74</sup> *Ibid.*

« oeuvre du siècle » sont certainement trop élevées par rapport à la nature même du projet qui se résume finalement à une attraction. Cependant, c'est sans doute par l'expérience divertissante de cette attraction que peut s'opérer l'exorcisme.

A quoi ressemblerait notre « maison hantée » aujourd'hui ? Quels sont nos hantements au tournant du XXIème siècle qui influenceraient sa composition ? Serait-ce les hantements politiques hérités de la guerre froide, qui semble aujourd'hui renaître avec les vellétés belliqueuses de certaines puissances ? Les spectres vivants qui errent dans nos villes ou qui traversent les frontières ? Les sentiments de mal-être chez soi, de solitude qui se répandent de plus en plus ?





**LEXIQUE**

En vue d'éclairer mon travail, voici le rappel des définitions de quelques mots-clefs employés dans mon énoncé théorique. Ces définitions peuvent être personnelles et subjectives :

### L'ETRANGE / THE EERIE

Sensation qui met mal à l'aise par l'échec de la présence ou l'échec de l'absence, dans une situation où quelque chose est présent là où il ne devrait pas l'être, ou inversement, quand quelque chose est absent là où il devrait être présent.

### FANTOME

Vient du grec, que les Romains ont retranscrit par le mot « phantasma » : apparition, vision, image offerte à l'esprit par un objet.<sup>75</sup>

Apparition fantastique qui est une manifestation de l'esprit d'un mort. C'est une âme sans corps.

### HABITER

Le fait de vivre dans un endroit. J'utilise le terme d'habiter autant pour parler des vivants que des fantômes.

### HANTEMENT

Néologisme pour « action de hanter », je l'emploie dans le sens d'une présence plus large, plus générale qui peut hanter un individu ou un groupe d'individus.

---

<sup>75</sup> Source : site du CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales



## HANTISE

Au sens vieilli, « lieu que l'on hante » mais aujourd'hui employé comme une obsession, une idée fixe dans l'esprit d'une personne. La hantise est un phénomène plus personnel à l'échelle d'un individu.

## MEMOIRE INVOLONTAIRE

Mémoire de l'impression, fondée sur les sensations évoquant le passé et le souvenir. Elle est liée au subconscient, au moi profond et ne restitue pas le temps de façon linéaire, comme le temps rationnel, mais de façon fragmentaire et complexe. Elle permet de faire revivre le passé.

## MEMOIRE VOLONTAIRE

Mémoire de l'intelligence et de la raison, elle peut restituer le passé de façon consciente.

## MNEMOTECHNIQUE

Art de mémoriser en associant des lieux et des images avec une idée ou un souvenir.

## SPECTRE

Vient du latin « spectro » : je regarde. Le mot « spectrum » en latin signifie fantôme ou plus généralement illusion, simulacre (ce que l'on voit mais qui n'a pas d'existence réelle).<sup>76</sup>

Apparition fantastique, généralement effrayante, d'un mort. Je l'utilise pour parler spécifiquement des esprits des morts qui reviennent hanter les vivants, mais aussi pour parler des hommes qui,

---

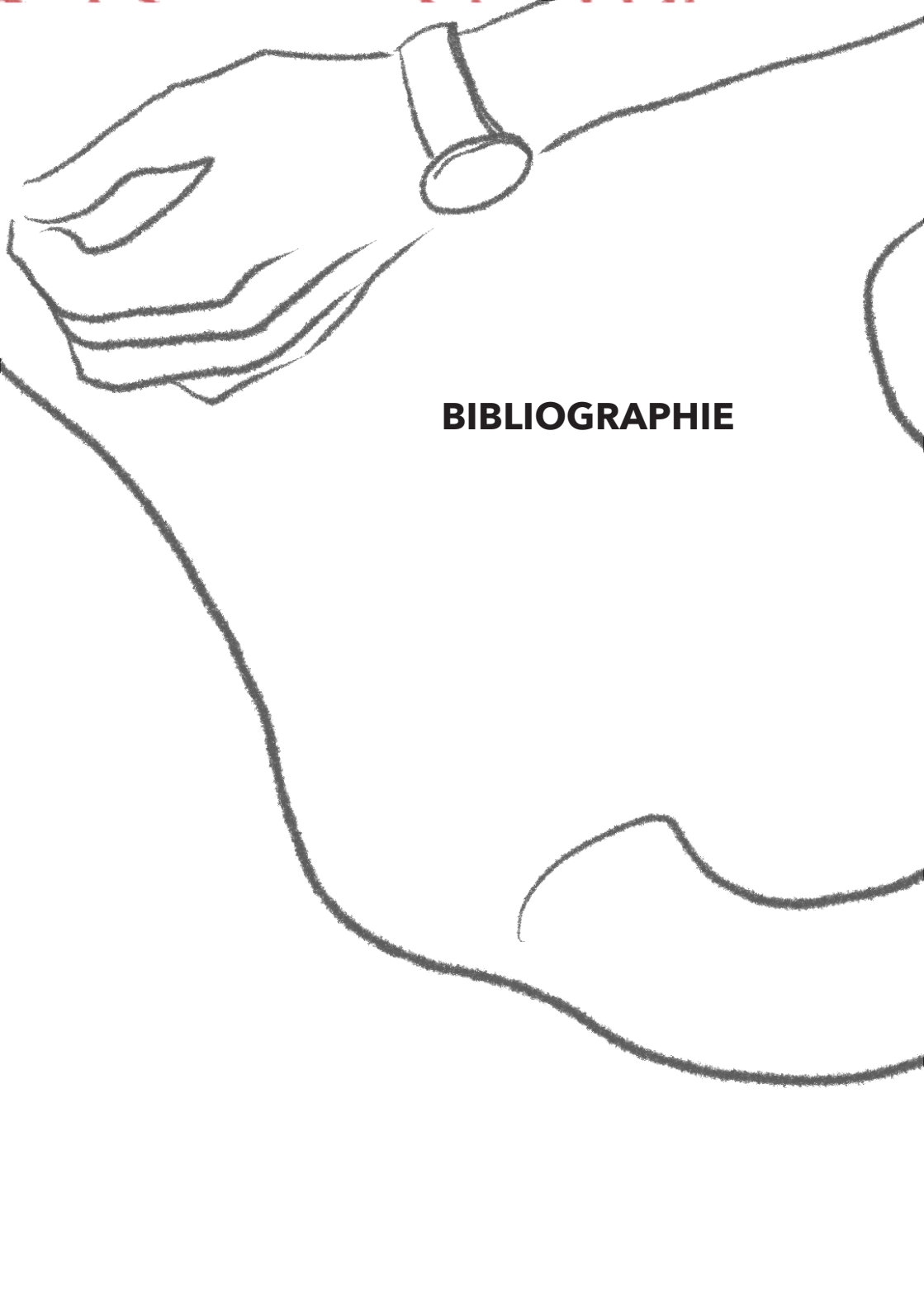
<sup>76</sup> Source : site du CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales

tels que les migrants, n'ont pas d'attache physique au monde et traversent les frontières.

## ZOMBIE

Corps sans âme. Je l'emploie pour décrire l'état dans lequel se trouvent les vivants quand ils ne font plus preuve de volonté ni ne sont animés par un désir d'action.





## **BIBLIOGRAPHIE**

## OUVRAGES / LIVRES

**BECKER, Annette.** Les monuments aux morts de la Grande Guerre dans *Histoire par l'image* [en ligne]. [consulté le 29 décembre 2021]. Disponible sur Internet : < <http://histoire-image.org/fr/etudes/monuments-morts-grande-guerre>>

**BENJAMIN, Walter, PAYOT, Daniel et MULLER, Sibylle.** 2021. *Sens unique*. Paris : Circé.

**BENJAMIN, Walter.** 1979. *Charles Baudelaire*. trad. J. Lacoste, Paris, Payot.

**BERDET, Marc.** 2013. L'Ange de l'Histoire, Walter Benjamin ou l'apocalypse méthodologique dans *Dossier : Apocalypses. Imaginaires de la fin du monde*. p. 47-63.

**BOLTANSKI, Christian, BUCHNER, Christiane et FISCHER, Andreas.** 1992. *La maison manquante = The missing house*. Paris La Hune, libraire éditeur.

**BROCCHINI, Ilaria.** 2005. *Trace et disparition dans l'oeuvre de Walter Benjamin*, Thèse. Disponible sur Internet : <<http://traac.info/blog/?p=1496>>

**CALLARD, Caroline et SAUGET, Stéphanie.** 2017. La hantise comme « œuvre du siècle »: un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°54 [En ligne]. p 163-178. Disponible sur Internet : <<https://doi.org/10.4000/rh19.5197>> DOI : 10.4000/rh19.5197

**COCTEAU, Jean.** 1947. *La Difficulté d'être*, Paris. P. Morigien.

**DE SOTO, Olga,** Histoire(s) dans *Repères, cahier de danse*, 2011/2 (n° 28), p. 20-22. Disponible sur Internet : < <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2011-2-page-20.htm>>. DOI : 10.3917/reper.028.0020.

**DELAPLACE, Grégory.** 2021. *Les intelligences particulières. Enquêtes dans les maisons hantées.* Bruxelles : Vue de l'esprit, Bruxelles.

**DIDI-HUBERMAN, Georges et GIANNARI, Niki.** 2017. *Passer, quoi qu'il en coûte.* Paris: Les Éditions de Minuit.

**FISHER, M.** 2017. *The Weird and the Eerie.* Londres : Repeater Books.

**FRANCO, Susanne.** 2010. Imaginaires dansés à partir de Jean Cocteau. Le Jeune homme et la Mort entre histoire, mémoire et loi dans *Pas de Mots. De la littérature à la danse*, Paris, Hermann, sous la direction de Laura Colombo et Stefano Genetti, Paris, Hermann, pp. 217-237. Disponible sur Internet : [https://www.academia.edu/36110667/Imaginaires\\_dansés\\_à\\_partir\\_de\\_Jean\\_Cocteau\\_Le\\_Jeune\\_homme\\_et\\_la\\_Mort\\_entre\\_histoire\\_mémoire\\_et\\_loi\\_in\\_Pas\\_de\\_Mots\\_De\\_la\\_littérature\\_à\\_la\\_danse\\_Paris\\_Hermann\\_sous\\_la\\_direction\\_de\\_Laura\\_Colombo\\_et\\_Stefano\\_Genetti\\_Paris\\_Hermann\\_2010\\_pp.\\_217-237](https://www.academia.edu/36110667/Imaginaires_dansés_à_partir_de_Jean_Cocteau_Le_Jeune_homme_et_la_Mort_entre_histoire_mémoire_et_loi_in_Pas_de_Mots_De_la_littérature_à_la_danse_Paris_Hermann_sous_la_direction_de_Laura_Colombo_et_Stefano_Genetti_Paris_Hermann_2010_pp._217-237)

**GORDON, Avery.** 2011. *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

**HYPOLITE, Pierre** (dir.) 2017. *La Ruine et le geste architectural.* Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre (généré le 21 novembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pupo/6256>. ISBN : 9791036547447. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6256>.

**JACKSON, Shirley.** 2009. *The Haunting of Hill House.* Penguin Modern Classics. Londres : Penguin Classics.

**LEYGONIE, Antoine.** Au commencement, il y a la ruine dans : *La Ruine et le geste architectural.* Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre. p. 221-232. (généré le 21 novembre 2021). Disponible sur

Internet : <<https://books.openedition.org/pupo/6481>>. ISBN : 9791036547447. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6256>.

**MAKARIUS, Michel.** Dans la constellation des ruines avec Walter Benjamin dans : *La Ruine et le geste architectural*. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre. p. 211-219. (généralé le 21 novembre 2021). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/pupo/6471>>. ISBN : 9791036547447. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6256>.

**MAROT, Sébastien.** 2010. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris: La Villette.

**NIKOULINE, Nicolai.** 2019. *Les carnets de guerre de Nicolai Nikouline, soldats de l'armée rouge 1941-1945*. Paris : Les Arènes (Publié en Russie en 2007)

Sous la direction de **NORA, Pierre.** 1997. *Les lieux de mémoire Tome I*. Collection Quarto, Gallimard.

**PLIEZ, Olivier.** 2011. *Les cités du désert : Des villes sahariennes aux saharatowns*. IRD Editions, Institut de recherche pour le développement : PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL. Disponible sur Internet : <[https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins\\_textes/divers20-05/010052642.pdf](https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers20-05/010052642.pdf)>

**PROUST, Marcel.** 1946. *Du côté de chez Swann*. Paris, France: Gallimard. Disponible sur Internet : <[https://fr.wikisource.org/wiki/Du\\_côté\\_de\\_chez\\_Swann/Partie\\_1](https://fr.wikisource.org/wiki/Du_côté_de_chez_Swann/Partie_1)>

**SMITHSON, Robert.** INSERT. ROBERT. SMITHSON. HOTEL PALENQUE, 1969-72 pour une conférence donnée en 1972 à l'University of Utah.

**TRIFONOV, Iouri, traduction Lily Denis.** 1989. *La maison disparue*. Paris: Gallimard.

VIDAL, Bertrand. « Les zombies de Détroit : l'inquiétante étrangeté des ruines modernes », *Sociétés*, vol. 119, no. 1, 2013, pp. 49-56.

WAKEFIELD, Neville. « Les Infos du paradis : Yucatan is elsewhere, On Robert Smithson's Hotel Palenque ». *Parkett* . n° 43. Paru le : 01/01/1995, p 133.

## SITOGRAPHIE

MARCHAND, Yves et MEFFRE, Romain, THE RUINS OF DETROIT (2005-2010) [en ligne]. 22 février 2019. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<http://www.marchandmeffre.com/detroit>>

Histoires de fantômes, Épisode 1 : Fantômes d'ici et d'ailleurs dans *Le Cours de l'histoire*, France Culture. [en ligne]. 25/10/2021. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-l-histoire/fantomes-d-ici-et-d-ailleurs>>

Histoires de fantômes, Épisode 4 : Maisons hantées, histoire des fantômes à domicile dans *Le Cours de l'histoire*, France Culture. [en ligne]. 28/10/2021. [Consulté le 02 janvier 2022]. Disponible sur Internet : <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-l-histoire/maisons-hantees-histoire-des-fantomes-a-domicile>>

## FILMOGRAPHIE

FLANAGAN, Mike. 2018. *The Haunting of Hill House*, Netflix

MALLE, Louis, GREGORY, André, SHAWN, Wallace, W. GEORGE, George et KARP, Beverly. 2002. *My dinner with Andre*. New York, NY: Wellpsring Media.

WENDERS, Wim, DAUMAN, Anatole, HANDKE, Peter, GANZ, Bruno et FALK, Peter. 1987. *Wings of desire*. Irvington NY: Criterion Collection.

## MUSIQUE

RACHMANINOV, Sergei. 1908. *The Isle of the Dead*, Op. 29, Melbourne Symphony Orchestra, Markus Stenz, 2003

The Rolling Stones, *Living In A Ghost Town*, 23/04/2020, music video, 3:59, Disponible sur Internet : <<https://www.youtube.com/watch?v=LNNPNweSbp8>>

## PEINTURE

BOCLIN, Arnold. 1883. *L'île des morts* (3ème version), huile sur bois, 80x150 cm, Berlin : Alte Nationalgalerie

BOCLIN, Arnold. 1886. *L'île des morts* (5ème version), huile sur bois, 80x150 cm, Leipzig : Musée des Beaux-Arts

HOPPER, Edward. 1965. *Chair car*, huile sur toile, 101.6x127 cm, Private collection

HOPPER, Edward. 1952. *Hotel by the railroad*, 101.98 x 79.38 cm, Private collection

HOPPER, Edward. 1932. *Room in New York*, 74 x 91 cm, Sheldon Museum of Art, Lincoln, US





Sp