



Si peu que rien : topophilie et topophobie de la désindustrialisation dans les écrits de Gilles Ortlieb

Thibaut Raboin

To cite this article: Thibaut Raboin (2023): Si peu que rien : topophilie et topophobie de la désindustrialisation dans les écrits de Gilles Ortlieb, *Modern & Contemporary France*, DOI: [10.1080/09639489.2023.2235296](https://doi.org/10.1080/09639489.2023.2235296)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/09639489.2023.2235296>



© 2023 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.



Published online: 04 Aug 2023.



[Submit your article to this journal](#)



[View related articles](#)



[View Crossmark data](#)

Si peu que rien : topophilie et topophobie de la désindustrialisation dans les écrits de Gilles Ortlieb

Thibaut Raboin 

RÉSUMÉ

Gilles Ortlieb est un des écrivains en langue française les plus prolifiques de la Lorraine et du Luxembourg. Il décrit dans son œuvre un exil marqué par la contradiction entre topophilie et topophobie, et de cette relation ambiguë se déploie une esthétique post-industrielle singulière : d'abord par une critique de la nostalgie industrielle, ensuite par le développement d'une esthétique de l'imperceptible et de l'infraordinaire. Il en ressort un renversement de la temporalité du postindustriel, habituellement orienté vers des passés à regretter et des futurs à désirer, et Ortlieb oriente notre regard vers la présence des choses dans le paysage postindustriel. Cet article propose donc, en suivant les écrits d'Ortlieb sur le Luxembourg et la Lorraine, de penser l'éthique de la désindustrialisation comme une éthique de la présence, et pose avec lui les questions suivantes : pourquoi notre fascination pour les espaces de la désindustrialisation ? Comment (bien) vivre avec la désindustrialisation ?

ABSTRACT

Gilles Ortlieb, the author of more than twenty books of poetry, notebooks and non-fiction, has written extensively about the Franco-Luxemburgish border. In these writings, he describes an exile that is often experienced as a contradiction between topophilia and topophobia. Out of this contradiction emerges a singular post-industrial aesthetics that is characterised by a critique of industrial nostalgia on the one hand, and the development of an aesthetics of the mundane and the imperceptible. Troubling the usual temporalities of the post-industrial, Ortlieb reorients our gaze away from longings for better pasts or futures, and towards what is present in the landscape. Taking a cue from Ortlieb, this article thus proposes to recast the ethics of deindustrialisation as an ethics of presence, and asks the following questions: why are we fascinated by the spaces of deindustrialisation? How can we live in and with deindustrialisation?

Introduction

Gilles Ortlieb, auteur d'une vingtaine d'ouvrages de poésie, de carnets et d'essais, a longtemps écrit sur la région de la frontière franco-luxembourgeoise. Souvent le résultat de voyages à travers les espaces désindustrialisés de la Lorraine et du Luxembourg, ses

CONTACT Thibaut Raboin  Thibaut.raboin.09@ucl.ac.uk  School of European Languages, Culture and Society, University College London, Gower Street, London WC1E 6BT, UK

© 2023 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

écrits reviennent de manière récurrente sur les villes négligées, les chemins de fer abandonnés et parfois les usines vacantes de la région. De tant écrire sur ces lieux, à « noter l'infime, pour y chercher d'infimes appuis » (Ortlieb 1995, 87), il se demande pourquoi y retourner de manière répétée : « que va-t-on chercher là, la confirmation de quelle jachère intime, quelle définition déglinguée de la beauté, quelle compassion retardataire devant la fin d'une épreuve annoncée ? » (Ortlieb 2011a, 10). Cette interrogation fait écho de manière plus générale à notre culture post-industrielle, ou ce que j'appellerais nos cultures de la désindustrialisation,¹ et leur obsession pour les espaces abandonnés et les ruines industrielles. Qu'est-ce qui rend les images de ruines industrielles si attirantes à notre regard, au point de s'infiltrer dans une série de produits culturels (clips musicaux, films, séries télévisées, UrbEx, beaux livres en tous genres etc.) et d'être parfois qualifiées de *ruin porn* ou pornographie des ruines (DeSilvey and Edensor 2013, 466) ? Le poids culturel des ruines industrielles dépasse de loin le simple fait que les constructions humaines ont pour vocation d'être abandonnées, créant, à un rythme élevé ces cinquante dernières années, ce qu'Alan Berger appelle des *drosscapes* ou paysages-rebuts (Berger 2006). Vus par certains comme des espaces « en attente » générateurs de sens (Chazalon and Campeau-Vallée 2016), la traversée des espaces abandonnés de la modernité industrielle pose la question de notre orientation vers des utopies, des potentialités, des usages hétérodoxes de lieux ayant perdu de leur structure, de leur rationalité.² Auteur qui voit et écrit « de près », Ortlieb produit une écriture de la désindustrialisation à l'opposé de l'esthétique populaire du *ruin porn*. Une façon de comprendre la singularité de son œuvre est de la concevoir comme une forme de topophilie ambiguë – entendant la topophilie comme l'attachement des individus à des espaces particuliers. En analysant son travail à travers ce concept, j'espère penser le rapport esthétique, affectif et éthique aux espaces de la désindustrialisation à travers une approche phénoménologique de l'espace qui s'intéresse à la manière dont le sujet et l'espace se trouvent dans un processus de co-émergence. Chez Ortlieb, la notion de « jachère intime » semble ainsi esquisser la possibilité d'une subjectivation des ruines, voire d'un sujet-ruines. Je propose ici d'accompagner Ortlieb dans ses voyages lorrains et luxembourgeois, à pied, à vélo ou en train, pour nous aider à penser les implications éthiques et esthétiques de l'écriture de la désindustrialisation : nous apprendre en particulier à regarder et écouter ces paysages, et à y faire l'expérience du temps. J'entends ainsi placer Ortlieb dans les cultures contemporaines de la désindustrialisation en Lorraine, et insister sur ce qui le distingue de la critique politique que l'on trouve dans la littérature noire telle que celle de Didier Daeninckx ou Dominique Manotti (Daeninckx 2001; Manotti 2006), du rapport à l'espace et au réel exemplifié par les travaux lorrains de François Bon (Bon 2000, 2004), ou encore du langage visuel inventé pour ces espaces, notamment à travers les commissions publiques d'art de la DATAR, comme avec les travaux du photographe Gilbert Fastenaekens (Fastenaekens and Buttard 1994).

Il convient d'abord de situer la position de cet écrivain par rapport à la Lorraine et au Luxembourg. Né au Maroc en 1953, sa famille déménage à Paris en 1961, et il fera de nombreux voyages en Europe dans les années 1970. Polyglotte et traducteur – il traduit notamment du grec des auteurs tels que Thanassis Valtinos et Dionysos Solomos, et de l'anglais Patrick McGuiness³ – il s'installe en 1986 au Luxembourg pour y travailler comme traducteur pour l'Union Européenne (Ciocârliu 2014, 132–136). Ortlieb se trouve alors résident involontaire de la région, ce qui le met d'emblée dans une position difficile,

oscillant entre topophilie et topophobie : « L'assignation à une résidence qui se refuserait à devenir, malgré tous les efforts, domicile. Un exil sans cause apparente, et donc d'autant plus enracinée » (Ortlieb 1995, 86). Entendant n'avoir rien à faire avec le travail hors des heures de travail, et forcé d'habiter dans la région à cause du travail, Ortlieb doit trouver des manières de rendre le Luxembourg et la Lorraine voisine vivables : « puisque les circonstances ont décidé à notre place de l'endroit où vivre, s'efforcer de ne pas garder rancune à l'endroit et regarder au moins autour de soi » (1995, 86). La position qui s'ébauche ici – ne pas garder rancune⁴ – traverse l'œuvre de Gilles Ortlieb dédiée à la Lorraine et au Luxembourg, comme une manière de réponse à des questions qui restent irrésolues : comment vivre dans la Lorraine désindustrialisée ? Pourquoi sommes-nous fascinés par les paysages de la désindustrialisation ? Comment vivre au Luxembourg et en Lorraine, avec un passé industriel dont les traces ne subsistent qu'à grand-peine, et un présent qui laisse à désirer ?

Dans cet article, je me concentrerai sur les écrits d'Ortlieb sur le Luxembourg et la Lorraine, publiés pendant trois décennies, qui incluent des recueils de poésie (*Petit Duché de Luxembourg* (1991), *Gibraltar du nord* (1995), *Meuse Métal etc.* (2005)), des carnets (*La Nuit de Moyeuve* (1999), *Sous le crible* (2008), *Le Train des jours* (2010), *Vraquier* (2013), *Et tout le tremblement* (2016)), ainsi qu'un ouvrage sur la Lorraine, *Tombeau des anges* (2011a) et un livre-compagnon de photographies, *Liquidation totale* (2011b). Cet article propose de suivre les rapports complexes qu'Ortlieb entretient avec la topophobie et la topophilie autour de deux thèmes, celui de la nostalgie, et celui de la perception. La notion de topophilie, présente chez Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, vise à « déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés » (1978, 17). L'appréciation de l'espace se pose déjà chez Bachelard en rapport avec un risque dont il s'agirait de le prémunir, élément important à garder à l'esprit dans la conception d'une topophilie de la désindustrialisation, marquée par la dissolution ou la disparition. Le concept a ensuite été considérablement développé par le géographe Yi-Fu Tuan en 1974. Tuan partage avec Bachelard une affinité avec la phénoménologie de l'espace : en effet, pour Tuan, les espaces invitant à la topophilie sont des espaces, à la manière des cathédrales, qui vous enveloppent de manière sensuelle, au-delà de la vision (la fraîcheur de l'air, l'odeur de la pierre et de l'encens, etc) (Ruan and Hogben 2007, 1). L'exemple de la cathédrale pose d'emblée une question : les espaces de la désindustrialisation sont-ils propres à la topophilie ? Pour penser cette topophilie, il s'agirait d'en découvrir de nouveaux ressorts, qui expliqueraient l'attachement qu'on peut ressentir pour ces espaces, et par là leur donner une valeur. Les ressorts de la topophilie hérités de l'histoire de l'art (le pittoresque, le domestique, le pastoral, le sublime, etc.) jouent sans doute un rôle dans la topophilie post-industrielle, mais en suivant Ortlieb, je proposerai de penser de manière plus complexe et ambiguë à ce qui constituerait une topophilie de la désindustrialisation. De l'exemple de la cathédrale, toutefois, retenons pour le moment la forte dimension phénoménologique et sensuelle (température, humidité, odeurs, etc.) : penser la topophilie de la désindustrialisation passe donc par une conception de la conscience comme ancrée à la fois dans un corps sensible et dans un espace. L'approche choisie dans cet article se base donc sur l'intégration des dimensions sensible et affective présentes dans le couple topophilie-topophobie, et une attention à la matérialité du paysage duquel le sujet émerge. Je reprends ainsi une approche proposée par John Wylie, selon laquelle « *landscape might best be described in terms of the entwined materialities and sensibilities with*

which we act and sense » (2005, 245). La topophobie, quant à elle, sera entendue au sens large, non pas seulement celui de peur des (et pour les) espaces, mais aussi celui d'aversion. Bachelard mettait déjà en garde contre une opposition trop simple entre topophilie et topophobie, notant qu'« attirer et repousser ne donnent pas des expériences contraires » (1978, 18). Une approche ouverte autour de ce qui constitue la topophobie permet de dépasser une telle opposition, et ainsi d'apprécier la manière dont ils se co-constituent chez Ortlieb. Afin d'explorer les rapports entre topophilie, topophobie et nostalgie industrielle, cet article se concentrera d'abord sur les textes luxembourgeois d'Ortlieb, pour ensuite s'attacher à ceux dédiés à la Lorraine. Ce faisant, je propose de montrer comment se dégage des écrits d'Ortlieb une conception du couple topophilie-topophobie qui se déplace de l'affectif à l'esthétique et enfin à l'éthique.

Exil et topophobie

Le thème de la nostalgie traverse les cultures de la désindustrialisation en Lorraine, il se retrouve dans les romans historiques sur la période industrielle, dans les romans noirs, dans certains aspects de la patrimonialisation industrielle, jusque dans les villes et villages avec des commissions d'art public. Pour comprendre son rôle critique dans l'œuvre d'Ortlieb, il faut retourner aux sources du concept : sa racine grecque, *nostos*, renvoie à la notion de retour (chez soi), et la nostalgie est donc une douleur, une maladie du désir de retourner chez soi ou dans sa patrie. Il faut alors noter plusieurs choses : la première est la centralité d'une conception spatiale de la nostalgie, un lieu du retour, souvent sous la forme d'un chez-soi. La deuxième est que la dimension temporelle de la nostalgie doit se penser en rapport avec l'espace : lieux inaccessibles, ou uniquement sous la forme de vestiges ou de traces. La troisième est l'importance de distinguer ce qui constitue le désir contrarié du retour : trouble de la mémoire ou de l'imagination.⁵

Dans les passages de ses carnets consacrés au Luxembourg, Ortlieb articule d'une manière complexe ces différentes dimensions de la nostalgie. Dans *Gibraltar du Nord*, court texte de 36 pages, Ortlieb œuvre à lutter contre une aversion persistante envers le Luxembourg, en cherchant à trouver des moyens de s'y sentir chez lui. La première semaine pose d'emblée la difficulté à faire de la région autre chose qu'un exil, et il note alors : « Si chacun a sa place quelque part – ce qui reste encore, autant que jamais, à prouver – je refuserai longtemps de croire que la mienne soit ici » (1995, 73). De ce départ, le texte peut se lire comme le trajet d'une acceptation toute partielle, par l'observation et l'écriture, d'une vie au Luxembourg. Évoquant, du côté français de la frontière, « les effluves de charbon ancien et de terril mouillé », il note que « l'hospitalité, ici, devra se mériter » (1995, 77–78). Suivant Jacques Derrida, parler d'hospitalité c'est penser la question de l'étranger, et il faut noter deux choses : d'une part la position d'Ortlieb comme étranger (ou, pour reprendre le jeu de mot de Patrick McGuinness, *Étranger*, d'après le village luxembourgeois), et d'autre part le fait que l'arrivée de l'étranger prend la forme de questions (Derrida 1997, 11–21; McGuinness 2018). À première vue, la réflexion que l'hospitalité devra se mériter fait penser à la question faite à l'étranger : cette question centrale à l'hospitalité conditionnelle, celle qui est le prélude à l'hospitalité et qui circonscrit déjà le caractère irréductible de l'arrivée (qui es-tu, que fais-tu ici, que veux-tu etc.). Mais il est aussi possible de lire les carnets d'Ortlieb comme la question de l'étranger : l'étranger qui interroge l'hôte, qui

le déstabilise dans l'image qu'il lui renvoie de lui-même. On peut alors mettre côte-à-côte deux dynamiques dans l'interaction topophilie-topophobie qu'Ortlieb entretient avec le Luxembourg : d'un côté le désir de ne pas garder rancune au lieu de son exil, et de l'autre celui de lui demander des comptes.

Cette dyade produit une écriture qui garde un pied dans la critique, tout en cherchant à trouver les indices, aussi minimes soient-ils, d'une rédemption possible. Ainsi, l'espace frontalier franco-luxembourgeois n'est pas décrit comme un espace de richesse et de métissage, mais une sorte de corruption ; le luxembourgeois est « un allemand dénaturé, chuintant et alourdi » dont les mots français occasionnels sont « aussi reconnaissables que des paysans grimés » (Ortlieb 1995, 75–76). Cette image du déguisement qui ne trompe guère se trouve étendue plus tard à Luxembourg-Ville, en chantier perpétuel :

Ville de trous et de travaux, d'échafaudages et de rues barrées. [...] quand ce n'est pas tel muret de bord de route qui est entièrement démonté pour être reconstruit au même endroit, à l'identique, mais avec des pierres *neuves* ; ou les immeubles que l'on désosse et démolit, pour les remplacer par des banques ou des étages de bureaux. (1995, 82)

Le chantier peut être vu comme un espace en crise pris entre deux pôles, d'une part celui de la construction, du monumental et de la victoire, et de l'autre celui de l'inachevé, du fragmenté et du travail voué à sa propre abolition (Colard and Singer 2010, 46). Dans la représentation habituelle du chantier post-industriel, l'abolition est donc double : destruction des espaces industriels d'abord, et effacement des chantiers eux-mêmes ensuite – une poétique du chantier se situerait alors dans cette zone liminale de l'indéterminé et du temporaire. Or, c'est précisément ce qu'Ortlieb nie aux chantiers de la trop florissante ville de Luxembourg, leur rythme effréné ne semble laisser aucune place au temporaire : la réinvention du Luxembourg, de pays agraire puis industriel en centre financier et politique devient dans cet extrait une manière de travestissement absurde. La ville désossée, avec ses trous et ses rues barrées, perd son sens topographique en même temps qu'elle efface son histoire. Cela fait écho à une question centrale de l'écriture de la désindustrialisation, celle de comprendre ce désir d'effacement : quelle honte s'agit-il de recouvrir ?⁶

Pour autant, une attention minutieuse au paysage déplace doucement le texte vers une topophilie relative et ambiguë. Ortlieb répète les excursions dans la région, « sans trop de hâte cependant, sous peine de n'avoir bientôt plus un seul quartier en réserve à arpenter » (1995, 81), et, n'attendant rien de ses voyages, il trouve dans l'inattendu et l'infraordinaire un mode de relation avec la région. Lors d'une visite à Pétange (« il ne pouvait rien s'y passer, pourtant »), émerge l'appréciation d'un monde se dissipant lentement – le café « Métropole », les vergers nus, les vitrines poussiéreuses – jusqu'à ce que la poésie s'impose au visiteur : « et ce vers de Laforgue venant frapper avec insistance ('C'était un très-au vent d'octobre paysage'), en apercevant les feuilles de catalpa presque aussi larges que des taies d'oreiller, que la pluie du matin tenait encore collées aux trottoirs » (1995, 84). L'intertexte ici créé, avec le vers de Laforgue extrait de « Complainte d'un autre dimanche », fait écho au thème, récurrent chez Ortlieb, des weekends d'ennui dédiés au voyage local et à l'observation. La lente disparition du monde industriel et la langueur des weekends sont une manière d'accéder à l'indéterminé que la frénésie de la reconstruction à Luxembourg-ville ne permet pas d'atteindre.

Ne pas garder rancune contre le Luxembourg passe donc par ce travail d'observation, ainsi qu'il l'explique dans *Gibraltar du Nord* : regarder autour de soi « [e]ncore et encore jusqu'à ce que l'autour-de-soi finisse par devenir, sinon transparent, du moins reconnaissable et familier » (86). La rancune renvoie à l'idée d'un tort, celui d'être exilé, et le travail d'écriture et d'observation du carnet permet une trêve dans la topophobie entendue comme une lutte continuelle contre le lieu présent.⁷ La consigne des détails dans le carnet est paradoxale puisque plutôt que de permettre la mémoire, elle vise à l'oubli : s'approprier l'espace c'est faire en sorte de le rendre transparent, de se rendre sinon aveugle, au moins borgne à l'étrangeté. Cette position est intéressante si on la compare à la pléthore de travail mémoriel dans les cultures de la désindustrialisation, attachées à conserver les traces du passé dans le paysage. Ici, ce qui paraît au premier abord participer du même ressort de mémoire, sinon de protection, est en fait une manière d'effacement : s'il s'agit d'oublier l'étrangeté de ces paysages, alors l'accumulation de détails et d'objets trouvés dans l'écriture d'Ortlieb ne dénote pas un désir désespéré de sauvegarder le passé, mais une manière de s'accoutumer au présent. Cette attention portée au présent se retrouve dans les voyages en Lorraine, où le travail de mémoire est vite dépassé : ainsi, dans les premières pages de *Tombeau des anges*, le narrateur parle à un employé communal de Hayange, qui décrit comment, à l'ère industrielle, la ville et ses bars grouillaient de monde et les sirènes retentissaient à chaque changement de poste. Cette courte description est vite close par la remarque suivante : « (Le disque n'est pas usé et ne peut pas l'être ; mais l'air est désormais connu, et il vaut donc mieux s'en tenir là) » (12). Avec cette mise entre parenthèses littérale, le travail de mémoire est mis à distance par Ortlieb. Comment alors comprendre cette orientation apparemment paradoxale vers un présent de ruines et de traces qui ne se soucierait pas du passé ?

Un nostos impossible

Or, c'est ici que le concept de nostalgie montre son utilité, dans ce qu'il nous dit du processus de faire de la région un chez-soi. Peu à peu se dessine dans les carnets d'Ortlieb une esquisse de ce qu'une telle version du Luxembourg pourrait être, et ce par la description minutieuse de détails. Une des techniques qu'il déploie est la description des enseignes qui disparaissent et qui sont remplacées dans le chantier continu du Luxembourg eurocrate et financier. Les enseignes disparaissant, à l'instar de celle du « Pôle Nord », le Luxembourg perd ses marqueurs et ses points cardinaux. Ortlieb décrit ainsi le phénomène dans *Sous le crible* :

Après la destruction du 'Pôle Nord', devant le pont Adolphe, et du cinéma « Victory » (dont le souvenir, fugitivement, ne subsistera plus que dans le nom du complexe immobilier qui s'apprête à le remplacer), est venu le tour de la « Centrale Paysanne », une datcha avec colombages qui était sans doute le seul bâtiment, dans la ville, à pouvoir rappeler Tchekhov [...]. Encerclé en somme, dans un rayon variable, par des champs de ruines, avant que de l'être par des hectares vitrés de miroirs sans tain, derrière quoi officiera un secteur « tertiaire » appelé à gonfler d'autant la clientèle des sandwicheries du quartier de la gare. De loin, les familles de grues groupées par chantier ne sont pas sans rappeler, en plus élancées, les derricks des champs de pétrole. (46-47)

Les espaces détruits contrastent avec ceux qui les remplacent : chacune des disparitions, qu'il s'agisse de son nom, de sa fonction, ou de son architecture, donne du sens et une épaisseur à la ville. Elles ne sont pas simplement des marqueurs, mais des appuis qui

permettent de se sentir chez soi dans la ville. Pour Margaret Farrar, la nostalgie constitue parfois la réponse à un sentiment d'aliénation spatiale – elle emploie le terme plus adroit de *placelessness* – qui s'exprime sous la forme d'une intense mémoire spatiale (2011, 727). Cet attachement aux enseignes ou de ce qu'il en reste sur le mode de la lamentation signifie-t-il que la nostalgie post-industrielle d'Ortlieb est une simple orientation vers un passé fantasmé ? Le contraire serait plus juste. En effet, dans cet extrait, si des noms subsistent pour donner une histoire à des projets immobiliers (d'une manière qui rappelle la critique de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (2017) de l'économie de l'enrichissement), et là où Ortlieb choisit les objets trouvés pour leur humour, leur incongruité ou leur poésie accidentelle, ici on peut se demander de quoi Victory est le nom. L'évocation des champs de pétrole nous en donne peut-être la réponse : la liquidation du « Texas français » qu'était la frontière franco-luxembourgeoise a laissé place au développement de l'industrie financière, que le derrick figure comme un avatar de la même économie de l'extraction. La nostalgie se fixe sur l'impossibilité de faire un chez-soi de la ville tertiaire et post-industrielle : la comparaison entre la datcha, espace domestique invitant à la topophilie (la chaleur du foyer, l'odeur du bois, etc.), et l'architecture abstraite des tours de verre, est claire à cet égard.⁸

Ortlieb arrive-t-il à une forme de *nostos* avec le Luxembourg ? Dans le texte « Maryland Ons Cigarette », écrit en 2016, quelques années après son départ de Luxembourg, et dont la description s'accomplit depuis une chambre d'hôtel, la nostalgie de ce Luxembourg passé et jamais vraiment connu semble être un piège. Il écrit alors :

En ce premier week-end d'octobre, une lumière oblique et crépusculaire, de saison, rehausse chaque enseigne à la façon dont une concierge consciencieuse astiquerait les cuivres d'un porche d'entrée, sans parvenir toutefois à ressusciter les lettres abolies : MARYLAND NOTRE CIGARETTE. [...] Sur le haut mur visible depuis la salle de bains, une dégringolade de vigne vierge d'un rouge flamboyant (comment le définir ? rouge incendie ?) ne remplace pas non plus le bouquet de couleurs verticales qui accueillait le voyageur du dimanche à sa descente de train. Voilà, je crois avoir trouvé, le rouge est celui, écarlate ou grenat selon l'heure, du sigle même des Chemins de Fer Luxembourgeois, vissé sur les hauteurs d'un immeuble voisin. Un rouge *départ*. (20–21)

Dans les carnets écrits alors qu'Ortlieb habitait encore au Luxembourg, la nostalgie est un mode critique de relation à l'espace qui permet de négocier une topophilie de la subsistance et des traces pour lutter contre le désamour du Luxembourg financier et institutionnel dans lequel il se trouve exilé. Quelques années après son départ de la région, ce test du *nostos* impossible au Luxembourg marque un certain désaveu de ce que cette attention aux traces aurait permis de se sentir chez soi. L'image de la concierge et de ses cuivres offre un regard ironique sur la nostalgie comme esthétique peut-être rassurante mais dont les efforts sont vains. La description du rouge départ combine travail d'écriture et perception phénoménologique de l'espace, tout en faisant écho aux déménagements successifs d'Ortlieb (chaque fois un peu plus proche de la gare) : si l'écriture a été une façon de s'accommoder de l'exil, l'aversion fonctionne toujours comme une force magnétique poussant vers l'ailleurs, et ce texte, écrit après qu'Ortlieb a quitté le Luxembourg, est une coda pessimiste à l'effort d'installation et d'appréciation visible deux décennies plus tôt dans *Gibraltar du Nord*. Se cantonner à cette lecture serait cependant faire peu de cas de ses écrits sur la Lorraine que je propose maintenant d'examiner plus en détail.

Une esthétique de l'imperceptible

La forme choisie par Ortlieb pour la plupart de ses écrits sur le Luxembourg et la Lorraine est le carnet de notes : les observations et la description sont juxtaposées sans être toujours organisées et mises en forme dans des récits ou des argumentaires. Il s'en dégage une esthétique du détail et de l'inaperçu. Dans son analyse des espaces désindustrialisés, Tim Edensor propose qu'un des effets de la désindustrialisation est la désagrégation d'espaces fortement rationalisés : l'usine d'une part, mais aussi la ville industrielle organisées autour de la production de biens et de la reproduction des forces de travail. Dans le délitement de ces espaces intégrés, Edensor voit un potentiel de réinvention et d'usages hétérodoxes des espaces (2005, 55–62). On pourrait ajouter que si une des productions principales du capitalisme est la production de masse de la subjectivité (Guattari and Rolnik 2007, 56–64), et que les espaces industrialisés (notamment les villes) en sont les chaînes d'assemblage, on peut alors se demander ce que produisent les villes déliées de la désindustrialisation. Rendre compte de la subjectivité qui émerge des villes lorraines passe alors, chez Ortlieb, par une écriture déliée, de l'inachevé.⁹ Le chapitre de *Tombeau des anges* consacré à l'usine de Gandrange est à cet égard représentatif, on y suit l'auteur dans sa visite de la petite ville par une description minutieuse de détails : l'impression en est donnée par le minuscule et l'infraordinaire. Ce qui permet de s'approcher du sens et de la valeur de ces espaces n'est pas le monumental : une route départementale déguisée en grand-rue, un inventaire de ce qu'on trouve dans la supérette locale, l'onomastique des pierres tombales au cimetière (2012a, 50–53), la liste des « commerces les plus tenaces, les plus coriaces » (2012b, 11). Chacun de ces éléments se lit comme autant d'indices et de traces – les noms sur les pierres tombales, par exemple, témoignent de l'immigration de l'ère industrielle ; et les devantures à demi-effacées des magasins décrits dans *Tombeau des anges* et photographiés dans *Liquidation totale* témoignent moins d'une survivance que d'un abandon, l'effet d'un laisser-aller et d'un laisser-faire, Ortlieb explique ainsi dans un entretien radiophonique que « [q]uand on se balade ça tient plutôt du miracle ce qu'on voit ; c'est-à-dire des choses que les gens n'ont pas effacées parce qu'ils n'ont pas voulu se donner la peine de les effacer » (Veinstein 2011).

Dans les photographies, comme dans le texte, il semblerait que rien ne se passe dans ces petites villes lorraines : on retrouve là un élément essentiel de l'analyse que fait Maurice Blanchot du quotidien. Le chapitre sur Gandrange passe ainsi de l'infraordinaire d'une ville où rien ne se passe à la description de l'usine toujours en activité. Le lecteur passe alors d'un quotidien mystérieux parce qu'insignifiant (qu'apprend-on réellement, de ce que le supermarché vend des bas en acrylique et de la mortadelle d'un rose sparadrap ?), à une usine mystérieuse parce qu'elle est encore en activité, quoiqu'elle présente tous les signes de l'assoupissement. L'attention toute particulière qu'il faut pour rendre compte, par l'inaperçu, de ce qui fait la petite ville morte de Gandrange, est répliquée pour rendre compte de l'usine de Gandrange : il faut avoir l'œil pour l'absence (une manière de rendre compte, par les mots, du « rien » qui ne se passe) pour réellement voir l'usine, c'est-à-dire en distinguer la vie, les soupirs, les ronflements. La juxtaposition des deux espaces – ville endormie, usine silencieuse – déjoue d'une certaine manière les temporalités usuelles de la désindustrialisation, et en particulier celle du post-industriel. Car ce qu'Ortlieb fait ressortir dans sa description de Gandrange, c'est précisément que la

vérité de ces espaces se joue là : dans ce qui est à peine perceptible, ce qu'on a peine à voir, à croire, ce qui ressemble à un mirage, à une illusion d'optique – c'est ainsi qu'il pense à cette usine de Gandrange, encore en fonction, comme à une persistance rétinienne (Ortlieb 2011a, 55). L'esthétique du quotidien qu'Ortlieb emploie permet donc, en suivant Blanchot, de rendre compte de ce qui ne se laisse pas saisir : l'inaperçu, « en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire la 'revue', c'est-à-dire l'enfermer dans une vision panoramique » (Blanchot 1969, 357–358). L'usine dont il n'est pas clair si elle est en fonction ou non, la ville qui a les apparences de la mort mais qui ne l'est pas, sont des espaces indéterminés, et les appréhender par le quotidien permet de leur tendre un miroir, de ne pas imposer une signification, une histoire, un sens aux espaces de la désindustrialisation, mais au contraire de laisser ouvert le champ des possibles.¹⁰

Pour autant Ortlieb ne se défait jamais d'un doute vis-à-vis de ce que cette attention au détail peut offrir et dont on trouve l'écho dans son ouvrage sur Baudelaire à Bruxelles: « comment ne pas s'interroger, de la même façon : est-il possible de dire l'ennui sans être ennuyeux, d'être instructif en parlant de rien ? » (2005, 127). Exprimés d'une autre façon, dans son ouvrage sur le poète Angelô de Lima, ces doutes sur la capacité de l'attention au détail et à l'insignifiant à révéler quelque chose de fondamental du monde se retrouvent dans cette analogie avec une « dame d'un certain âge qu'on voit parfois dans les autobus compter et recompter leur petite monnaie pour payer leur passage » (2018a, 66). Payer son passage fait écho à la pratique d'Ortlieb en Lorraine de plus d'une façon : d'abord parce qu'il garde sa position de voyageur, décrivant par le menu ce qu'il voit par la fenêtre du train et les petits hôtels dans lesquels il séjourne ; ensuite parce que l'insistante question de savoir quoi faire, répétée dans les carnets et les livres, de ces paysages et de ces petites villes peut être lue comme une interrogation face à la possibilité d'une dette envers ces paysages. Or, il semble que cette dette s'articule en partie à la nostalgie, pour être plus précis, que la nostalgie s'exprime comme une distorsion en forme de réponse à ce qu'on doit au passé. J'ai précisé la manière dont l'usine de Gandrange, décrite dans *Tombeau des anges*, semble être quasi-éteinte, que ses signes de vie requièrent une attention au détail poussée pour se rendre compte qu'elle vit encore.¹¹ Ortlieb décrit ainsi l'affect de cette observation :

Tout se passe en somme comme si, cédant à une nostalgie pour ainsi dire prospective, et se projetant dans un avenir aussi incertain qu'il est encore indéfini, on en venait à se persuader que les volutes et tourbillons de fumée de l'usine que l'on entend trépider, de l'autre côté, ont déjà perdu une bonne part de leur réalité [...]. (55)

Je reviens ici à l'idée évoquée au début de cet article, que la nostalgie puisse être comprise comme un trouble de l'imaginaire, c'est-à-dire qu'elle puise dans une vision fantasmée du passé et du *nostos* : on serait ainsi nostalgique à cause de son imaginaire. Ici, Ortlieb développe une idée similaire en présentant la nostalgie comme une orientation vers un futur nostalgique. Autrement dit, la nostalgie prospective est un désir de nostalgie, une disposition affective née du fait que le présent de la désindustrialisation ne donne pas à voir une image si parfaite de la ruine et de la désolation qu'il puisse susciter les plaisirs de la nostalgie. La Lorraine qu'Ortlieb décrit est trop ambivalente et ambiguë pour offrir la possibilité d'une nostalgie simple et univoque pour un monde industriel disparu. La nostalgie prospective est ici la tentation d'un refuge hors de l'incertitude que

l'apparence de la Lorraine revêt dans le présent de la désindustrialisation. Tirées par nos fantasmes, nous trouvons donc difficile d'accepter la complexité de la désindustrialisation et nous nous orientons vers un futur depuis lequel nous pourrions fantasmer notre passé industriel. Ortlieb offre une lecture de cette ambivalence en proposant que la nostalgie post-industrielle ne peut s'articuler que depuis une projection dans un futur fantasmé, faisant ainsi du « post-industriel » un désir plutôt qu'un état de fait, un horizon toujours différé.

La nostalgie prospective fait écho à ce que Roxanne Panchesi nomme nostalgie anticipative dans son analyse historique de l'entre-deux-guerres. Celle-ci remplit un certain nombre de fonctions rhétoriques dans le discours de la modernité : elle exprime notamment une forme de « *premourning* » ou deuil à l'avance pour des valeurs et des phénomènes culturels qui n'ont pas encore disparu mais dont on perçoit que le capitalisme et la modernité sont en passe de les détruire – à cet égard c'est également un dispositif rhétorique visant à les protéger (Panchasi 2009, 5–6). Or, chez Ortlieb, le terme de nostalgie prospective est employé de manière critique ou réflexive (il s'agit bien d'y « céder ») : il désigne d'abord un rapport affectif à l'espace qui se cristallise sur la peur mêlée de désir que les usines disparaissent. À cet égard, la nostalgie prospective est une topophobie à la fois comme peur *pour* les espaces et comme désir de leur abolition. La critique de la nostalgie prospective est également une topophilie : l'auteur se demande pourquoi lui, l'étranger qui refuse à se considérer chez lui en Lorraine, se met à reproduire le discours de la nostalgie industrielle et à s'attacher à l'usine de Gandrange. La critique de la nostalgie prospective est donc une critique dirigée vers la double temporalité de la désindustrialisation, tirée à la fois vers le passé et le futur. Ces manières de faire l'expérience du temps de la désindustrialisation posent alors la question d'une éthique de la présence dans les écritures de la désindustrialisation.

Une éthique de la présence

Jacques Réda, dans un texte consacré à Ortlieb paru dans la *Revue de belles-lettres*, propose de lire son œuvre autour de la notion d'inaperçu. Pour Réda, l'inaperçu est ce qui compose le superflu de la masse que nous percevons : superflu dans le sens de ce qui échappe à notre conscience à cause des choix qu'elle nous dicte par nécessité ou par habitude. En d'autres termes, l'inaperçu se comprend dans la perspective d'une perception pleine : « en permanence nous percevons *tout*, du simple fait de notre appartenance à ce tout » (2018, 135). Cette façon de concevoir l'esthétique de l'inaperçu emprunte à une lecture phénoménologique du paysage : une autre manière de formuler cette question de l'ambiguïté de la perception est proposée par Michel Collot, dans une lecture de Maurice Merleau-Ponty. Pour Merleau-Ponty, explique-t-il, l'invisible est consubstantiel au paysage, les choses se voient et se cachent les unes les autres, et Collot propose une « pensée d'horizon » qui se situe dans cette dialectique du visible et de l'invisible comme façon de se glisser dans la totalité des choses (2011, 26). Chez Ortlieb, voir se fait dans les interstices, et il se dégage rarement une vue panoramique, une vision d'ensemble entendue dans le sens de quelque chose de construit, avec sa perspective et son point de fuite. Au lieu de cela, Ortlieb voit autour et derrière les objets, et propose une vision fragmentée, le paysage un archipel de détails qui semblent choisis pour leur insignifiance. Il assemble les paysages lorrains selon une dialectique du visible et de l'invisible qui

propose à la fois une présentation du détail, de ce qui ne devrait pas retenir l'attention (le « superflu » de la perception que la conscience met habituellement de côté), et une invisibilisation de l'ensemble perspectif. Cette esthétique de l'inaperçu peut donc être comprise comme une manière de se placer dans le paysage qui renverse les lois habituelles de la perception, et par extension, les hiérarchies visuelles de la désindustrialisation.

Cette esthétique de l'inaperçu partage un air de famille avec l'infraordinaire de George Perec. Dans « Approches de quoi ? », entendant interroger « ce qui va de soi » (Perec 1989, 12), Perec fait écho au monde industriel et explique : « L'intolérable ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines » (10). Derrière cet exemple se dessine une opposition entre l'événement (l'extraordinaire de l'accident mortel) et le quotidien (l'ordinaire, l'inaperçu de la silicose) et indique la possibilité d'une éthique de l'observation qui se concentrerait sur ce qui est réellement intolérable. On retrouve cette distinction entre le notable et l'inaperçu de manière évidente dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* qui articule l'observation comme mise en présence : Michael Sheringham dans son analyse du quotidien chez Perec insiste notamment sur la manière dont Perec parle de saisir une « émergence » (Sheringham 2006, 262–263). Placer les textes d'Ortlieb dans cette généalogie permet de mettre en relief la manière dont lui aussi s'oppose en partie à l'événement et privilégie un processus d'émergence dans le quotidien des villes qu'il visite. Décrire le « rien » permet d'échapper à la temporalité du post-industriel, celle qui est contenue dans le préfixe post- et qui suggère un événement-césure, un passage clair et brusque à une nouvelle ère (Cowie, Heathcott, and Bluestone 2003),¹² un événement qui contient en lui les germes d'un découpage entre futurisme (d'anticipation) et nostalgie.

La phénoménologie du détail a donc une conséquence éthique : il s'agit souvent pour Ortlieb de s'accommoder du paysage dans lequel il se trouve. La topophobie contre laquelle l'auteur se débat, et qui parfois, comme dans le cas de son voyage désastreux à Sarre-Union décrit dans *Le Train des jours*, le plonge dans le désarroi, prend la forme d'un pessimisme critique qui ne se décourage pourtant pas de chercher quelque chose qui ait de la valeur dans ces paysages (Ortlieb 2010, 28–30). Partant de Sarre-Union où il n'y a, pour ainsi dire, rien à voir, Ortlieb entr'aperçoit un panneau indiquant la ville de Morhange et se fait la demi-promesse de s'y rendre une autre fois (sans doute motivé par le nom de la localité, Ortlieb cite à plusieurs reprises le poète Pierre Morhange dans ses carnets). Dans *Tombeau des anges*, Ortlieb finit par se rendre à Morhange, et le chapitre dédié à la petite ville s'attache d'abord à rendre compte du rien de la petite ville morte – faire, en quelque sorte, le travail qu'il avait trouvé trop difficile à propos de Sarre-Union dans *Le Train des jours*. Mais la seconde partie du chapitre, une fois notées les premières observations sur les restaurants vides et la déréliction, renverse ce pessimisme avec les mots « Évidemment, il y a aussi, à Morhange », suivis d'une longue phrase de cinq pages, structurée par paragraphes autour de l'anaphore « et... », recensant et accumulant les signes de vie, les signes d'un présent qui n'est pas ou plus dans la logique de la mort de la désindustrialisation (2011a, 64–69). « Évidemment », comme si ici encore, comme dans le cas de la nostalgie prospective, le désespoir est davantage le résultat d'une projection, un désir secret de destruction qui est désavoué par l'apparence que revêt la ville, si tant est qu'on consente à l'observer de manière suffisamment attentive. Autrement dit, l'esthétique de l'imperceptible a une implication temporelle et éthique – une attention accrue vers le présent qui prend la forme d'une dette non envers le passé industriel et

ce qui a été perdu, mais envers ce qui se trouve là. Cette orientation s'oppose aux positions habituelles des cultures de la désindustrialisation en Lorraine : la nostalgie d'une part, fataliste ou sentimentale, et le futurisme et l'optimisme d'autre part (les promesses de reconversions des pouvoirs publics, ou les « optimismes cruels » de la réindustrialisation, pour reprendre l'expression de Lauren Berlant (2011)). Ortlieb, quant à lui, ne pose pas la question des futurs possibles, et la question du passé reste volontairement le plus souvent en suspens.

Pour mieux définir cette éthique de la présence, je propose de reprendre l'expression offerte par Donna Haraway dans ses travaux sur la dévastation écologique, celle de « *staying with the trouble* » (2016, 1–4). Dans son ouvrage *Staying with the trouble*, Haraway souhaite dépasser les concepts structurants comme le (post)humanisme ou le futurisme pour penser la question de l'écologie, et tente d'offrir une série d'outils pour concevoir les formes tentaculaires et codépendantes de notre existence sur Terre avec tous ceux qui y vivent, humains et non-humains. « *Staying with the trouble* » est alors un mot d'ordre et une réponse impatiente aux temporalités des apocalypses du Capitalocène :¹³ retours au passé ou futurismes, qu'ils soient fatalistes ou techno-optimistes. Du concept proposé par Haraway, je conserve l'idée de « *staying with* » comme orientation éthique ;¹⁴ en effet, dans le contexte de la Lorraine désindustrialisée, « *staying with* » peut se voir aussi comme une réponse au nomadisme du capital : les paysages lorrains représentent parfaitement ce(ux) que le capitalisme laisse derrière lui, des paysages-rebuts qui ne cessent d'être affectés par sa « violence lente » (Nixon 2011) longtemps après le départ des usines – le temps long de la pollution, du changement climatique. La question qui revient de manière insistante dans les voyages d'Ortlieb – pourquoi écrire – est ainsi posée pour et par ceux qui restent là une fois que le capital a disparu. L'écriture d'Ortlieb s'arrête et traîne là où il n'y a plus rien à voir et l'inaperçu est une manière de rappeler que l'expérience du quotidien est celle d'une immersion (Sheringham 2006, 268). L'exemple des ruines industrielles permet de mieux saisir à quoi « *staying with* » constitue une alternative. À l'ancienne usine d'Uckange en Moselle par exemple, la terre polluée du terrain vague a été recouverte d'un jardin, tandis qu'on peut visiter le dernier haut-fourneau conservé dans un état de ruine interrompue. À Esch-Belval au Luxembourg, le site sidérurgique a été transformé en quartier d'activités tertiaires mélangeant activités bancaires, universitaires ou encore culturelles, tout en conservant comme monuments-objets deux hauts-fourneaux. Dans les deux cas l'espace et le temps long de la pollution ont été recouverts : la terre polluée recouverte de jardin ou de béton, et l'espace symbolique recouvert par un mélange de reconversions et de patrimonialisation. La présence de la violence lente est désavouée par ces pratiques qui tendent à donner un nouveau sens à l'espace perçu uniquement à travers son passé et son futur.

L'esthétique du presque-rien d'Ortlieb peut donc être interprétée comme une forme de mise en présence qui rejette ces pratiques culturelles du post-industriel. Vivre avec la désindustrialisation, plutôt qu'essayer de la dépasser ou de la consigner au passé, est une exigence éthique, mais elle ne se fait pas sans peine. Arpenter la Lorraine et le Luxembourg, c'est faire l'expérience simultanée d'une topophilie et d'une topophobie contrariées : une sorte d'aller-retour et de contradiction qu'on peut comprendre comme intrinsèque à l'expérience du « *staying with the trouble* » de la désindustrialisation. Les interrogations répétées de l'auteur à travers les carnets et les ouvrages (pourquoi rester là, à quoi sert d'observer, que vient-on chercher ici, etc.) témoignent de la difficulté de développer les outils de

ce « *staying with* ». L'écriture de l'infraordinaire qui, carnet après carnet, épaissit le paysage de détails invite ainsi le lecteur à un rapport attentif, poétique et affectif à l'imperceptible qui fait l'espace trouble et troublé de la désindustrialisation lorraine.

Notes

1. En choisissant ce terme, j'insiste sur un processus, dont la *semiosis* est constamment en cours, plutôt qu'un état de fait.
2. Le géographe Tim Edensor a proposé une analyse de ces usages hétérodoxes : pour le plaisir, la découverte, la sensualité, etc. (Edensor 2005).
3. Une bibliographie d'Ortlieb traducteur est disponible dans le numéro de *La Revue de Belles-Lettres* qui lui est consacré (Ortlieb 2018b).
4. Dans son ouvrage dédié au temps passé par Baudelaire à Bruxelles, la question de l'aversion du poète pour la Belgique se pose d'une manière comparable, et Ortlieb y cite une lettre écrite à Mme Meurice : « Pourquoi je reste à Bruxelles, – que je hais pourtant ? – *D'abord parce que j'y suis* » (Ortlieb 2005, 128).
5. À ce sujet, voir la discussion de la nostalgie chez Levinas, Merleau-Ponty et Kant accomplie par Casey (1987).
6. Ce thème est également très présent dans les romans noirs de la désindustrialisation, comme ceux de Didier Daeninckx ou de Dominique Manotti (Raboin 2020a, 2020b).
7. On retrouve une formulation assez semblable dans *Au Grand Miroir*, à propos de Baudelaire à Bruxelles : « il se retrouve dans cette ville mais n'y est pas ; et ne voit pas comment il pourra jamais s'y sentir autrement que déplacé et contraint, condamné à un exil depuis si longtemps provisoire qu'il pourrait bien, à son insu, être devenu définitif » (77).
8. Cette tension autour du Luxembourg tertiaire comme inauthentique se retrouve au niveau même de la langue, quand Ortlieb se lamente de ce que ses collègues traducteurs usent leur talent et leur compétence à la langue de bois qui domine la communication institutionnelle de l'Union Européenne (Ortlieb 2020).
9. Ortlieb explique ainsi que dans ses carnets, les fragments restent des fragments, et que, peut-être, préfère-t-il l'inachevé et le potentiel qu'il contient au travail fini (Ortlieb 2020).
10. Blanchot propose ainsi que « Le propre du quotidien, c'est de nous désigner une région, ou un niveau de parole, où la détermination du vrai et du faux, comme l'opposition du oui et du non, ne s'applique pas » (Blanchot 1969, 300).
11. En ceci l'usine contemporaine est l'opposée des images de fournaies que l'on peut avoir des usines sidérurgiques au XXe siècle. Cette étrange apparence de mort se retrouve chez François Bon dans sa production sur le paysage industriel visible depuis la ligne de train du Paris-Nancy, dans *Paysage fer* et le film du même nom réalisé avec Fabrice Cazeneuve (Bon 2000; Cazeneuve 2002).
12. L'exemple le plus évident d'une vision par « événement » de l'histoire de la désindustrialisation lorraine est celui des mouvements sociaux à Longwy de 1979, qui ont fait l'objet de nombreux travaux historiographiques mais aussi culturels et artistiques. On peut citer par exemple le travail accompli autour de la radio Lorraine cœur d'acier, ou le travail photographique du Bar Floréal (Poirier et al. 2012; Le Bar Floréal 2009).
13. Haraway propose une série de termes qui complètent la notion d'Anthropocène, dont celle, utile ici, de Capitalocène : temps du capitalisme marqué notamment par l'augmentation de la population globale, l'accélération de la production, de la consommation et donc de l'extraction capitaliste de la Terre et de ceux qui y vivent.
14. Les théories développées par Haraway dans l'ouvrage, notamment ses propositions « spéculatives » sur les rapports entre êtres vivants, la *sympoiesis* ou encore la parenté se situent en dehors du débat sur la désindustrialisation qui nous occupe ici autour du travail d'Ortlieb.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

ORCID

Thibaut Raboin  <http://orcid.org/0000-0002-2873-9080>

References

- Bachelard, G. 1978. *La Poétique de l'espace*. 9e ed. Paris: Presses universitaires de France.
- Berger, A. 2006. *Drosscape: Wasting Land Urban America*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.
- Berlant, L. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Blanchot, M. 1969. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, L., and A. Esquerre. 2017. *Enrichissement: Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard.
- Bon, F. 2000. *Paysage fer*. Lagrasse, France: Verdier.
- Bon, F. 2004. *Daewoo*. Paris: Fayard.
- Casey, E. S. 1987. "The World of Nostalgia." *Man and World* 20 (4): 361–384. <https://doi.org/10.1007/BF01252103>.
- Cazeneuve, F. 2002. *Paysage fer*. Documentary. Arte, La Lucarne.
- Chazalon, E., and A. Campeau-Vallée. 2016. « 'Expectant Territories': Quelques Exemples de Pratiques Et Poétiques Urbaines En Amérique Du Nord ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Centre de Recherches sur les Mondes Américains. October.
- Ciocârlie, C. 2014. *Prendre le large*. Mersch, Luxembourg: Centre national de littérature.
- Colard, J.-M., and J. Singer. 2010. « Pour Une 'Poétique Du Chantier' ». *Ligeia* 101-104 (2): 45–46. <https://doi.org/10.3917/lige.101.0045>.
- Collot, M. 2011. *La Pensée-Paysage : Philosophie, arts, littérature*. Arles, France: Actes sud.
- Cowie, J., J. Heathcott, and B. Bluestone. 2003. *Beyond the Ruins: The Meaning of Deindustrialization*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Daeninckx, D. 2001. *Play-Back*. Paris: Gallimard.
- Derrida, J. 1997. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy.
- DeSilvey, C., and T. Edensor. 2013. "Reckoning with Ruins." *Progress in Human Geography* 37 (4): 465–485. <https://doi.org/10.1177/0309132512462271>.
- Edensor, T. 2005. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg Publishers.
- Farrar, M. E. 2011. "Amnesia, Nostalgia, and the Politics of Place Memory." *Political Research Quarterly* 64 (4): 723–735. <https://doi.org/10.1177/1065912910373553>.
- Fastenaekens, G., and A. Buttard. 1994. *Essai pour une archéologie imaginaire*. Brussels: Arp.
- Guattari, F., and S. Rolnik. 2007. *Micropolitiques*. Paris: Empêcheurs de penser en rond.
- Haraway, D. J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.
- Le Bar Floréal. 2009. *Retour en Lorraine*. Paris: Trans Photo.
- Manotti, D. 2006. *Lorraine connection*. Paris: Payot & Rivages.
- McGuinness, P. 2018. « L'œtranger ». *La Revue de Belles-Lettres* (2): 145–152.
- Nixon, R. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ortlieb, G. 1991. *Petit-Duché de Luxembourg*. Cognac, France: le Temps qu'il fait.
- Ortlieb, G. 1995. *Gibraltar du Nord*. Cognac, France: le Temps qu'il fait.
- Ortlieb, G. 1999. *La Nuit de Moyeuivre*. Cognac, France: Le Temps qu'il fait.
- Ortlieb, G. 2005. *Au Grand Miroir*. Paris: Gallimard.
- Ortlieb, G. 2008. *Sous le crible : Carnets*. Bordeaux, France: Finitude.
- Ortlieb, G. 2010. *Le Train des jours*. Bordeaux, France: Finitude.
- Ortlieb, G. 2011a. *Liquidation totale*. Cognac, France: Le Temps qu'il fait.

- Ortlieb, G. 2011b. *Tombeau des anges*. Paris: Editions Gallimard.
- Ortlieb, G. 2013. *Vraquier*. Bordeaux, France: Finitude.
- Ortlieb, G. 2016. *Et tout le tremblement*. Paris: Le Bruit du Temps.
- Ortlieb, G. 2018a. *Ângelo*. Le Bouscat, France: Finitude.
- Ortlieb, G. 2018b. « Passeur et Traducteur: Repères Bibliographiques ». *La Revue de belles-lettres* (2): 68–69.
- Ortlieb, G. 2020. “Mind the Gap: An Interview with Gilles Ortlieb Interview by Claire Roberts.” <https://newdivan.org.uk/blog/mind-the-gap-an-interview-with-gilles-ortlieb/>.
- Panchasi, R. 2009. *Future Tense the Culture of Anticipation in France between the Wars*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Perec, G. 1989. *L’infra-Ordinaire*. Paris: Seuil.
- Poirier, A., J. Serres, R. Mouterde, F. Rouziès, and P. Barron. 2012. *Un morceau de chiffon rouge : Lorraine coeur d’acier*. Montreuil, France: NSA La vie ouvrière.
- Raboin, T. 2020a. « Lorraine Noir : Didier Daeninckx and the Writing of Deindustrialization ». *Contemporary French Civilization* 45 (2): 211–228. <https://doi.org/10.3828/cfc.2020.12>.
- Raboin, T. 2020b. « ‘Le Feu Est de Retour Dans La Vallée’ : The Noir Landscapes of Deindustrialization in Lorraine ». *Forum for Modern Language Studies* 56 (3): 313–330. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqaa019>.
- Réda, J. 2018. « L’inaperçu ». *La Revue de Belles-Lettres* (2): 135–144.
- Ruan, X., and P. Hogben. 2007. “Architectural Enclosure: A Prologue to Topophilia and Topophobia.” In *Topophilia and Topophobia: Reflections on Twentieth-Century Human Habitat*, edited by X. Ruan and P. Hogben, 1–11. London: Routledge.
- Sheringham, M. 2006. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: University Press.
- Veinstein, A. 2011. « Du Jour Au Lendemain : Gilles Ortlieb ». *Du Jour Au Lendemain*. France Culture.
- Wylie, J. 2005. “A Single Day’s Walking: Narrating Self and Landscape on the South West Coast Path.” *Transactions of the Institute of British Geographers* 30 (2): 234–247.