Thèse de doctorat

Université de Limoges
ED 654 - Littératures, Sciences de l'Homme et de la Société (LSHS)
UR 13334 - Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature comparée

Présentée et soutenue par
Yvan Chasson

Le 5 décembre 2025

L'héritage psychogéographique. Esthétiques et pratiques littéraires et artistiques.

Thèse dirigée par Bertrand WESTPHAL (Université de Limoges)

JURY :
Madame Timea Gyimesi, professeure, Université de Szeged (Hongrie), rapporteuse.
Madame Anne Beyaert-Geslin, professeure, Université Bordeaux-Montaigne, rapporteuse.
M. Patrick Marcolini, maitre de conférences, Université Paul Valéry de Montpellier, examinateur.
M. François Coadou, professeur, ENSAD de Limoges, examinateur.
M. Bertrand Westphal, professeur, Université de Limoges, IUF, directeur de thèse.

À ma mère et à mon frère.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« Vivre poétiquement, c'est essayer d'avoir une tenue de langue et d'âme qui enflamme la vie. Qui redonne le courage et l'envie de vivre et qui nous remette à la hauteur de la splendeur qu'est cette vie. […] Mais le poétique, c'est même autre chose encore que l'écriture, c'est avant l'écriture. C'est une manière d'être, c'est une manière d'aller dans la vie, de taper avec le cœur sur le cœur de l'autre et d'ignorer tous les obstacles, d'aller tout droit. C'est-à-dire, avoir un langage qui n'est plus le nôtre aujourd'hui. On a donné les clés du langage à des savants, à des prétendus savants, à des spécialistes de ceci ou de cela, à des économistes tristes et à des sociologues un peu énervés. »

Christian Bodin, *La Grande librairie*, 2020.

« Un fantôme hante le monde : l'Internationale situationniste. »

Revue de l'I.S., n°8, janvier 1963, p.56.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Remerciements.

Je voudrais remercier tellement de personnes qui m'ont accompagné durant cette dérive.

À des personnes inspirantes : Bertrand Westphal, Chloé Conant-Ouaked et François Coadou.

À des personnes qui m'ont soutenu durant cette traversée : Cloriendre Coranotto, Pierre-Emmanuel Meunier, Yves Chaudouët, Catherine Catinus et Aurélie Magar.

À des amis lumineux, Lionel, Erwan et Magalie.

À des Hobbits, Maxime, Nicolas, Chloé, Clarisse, Karine, Audrey, Justine, Klo, Lisa, Marjolaine, Coralie, Julie, Enora, Sophie, Stanyslas …

À une amie et une assistante brillante, Sandrine Penaud. Tu as su me refaire découvrir (et aimer) Limoges. On se donne rendez-vous Dans Martine (ou ailleurs).

A une archéologue talentueuse, Airelle Mandon.

À une docteure brillante qui m'a beaucoup inspiré et motivé à aller au bout, Eugénie Péron-Douté. En souvenir d'une résidence mémorable au Moulin Bleu.

À mes amis qui ont su être là, Claire, Mounir, et mon Aymeric.

À une amie que j'espère revoir le plus vite possible, Marie.

À ma famille de petits génies, Louis, Léontine, Yoan, Susie, Thierry, mon grand-père et ma grand-mère.

Et à ma mère, qui a su me porter au-dessus de tout ! Et que je porterai à mon tour … Merci pour ton humour, ta bonne humeur et tes crêpes.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Droits d’auteurs.

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 4.0 France** »
disponible en ligne https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0



Licence CC BY-NC-ND 4.0

Sommaire.

Introduction. …… p.10.

Chapitre I

La dérive situationniste, définition d'un concept en voie d'émancipation.

A- Carte, plan, guide et contre-cartographie situationniste. Une crise de la représentation spatio-temporelle. …… p.75.

- Dans la salle des cartes de Guy Debord. …… p.75.

- La cartographie, un mille-feuille narratif. …… p.88.

- Savoir se libérer de la forme. …… p.97.

B- Quand l'In Situ a lieu, interaction critique dans la création littéraire et plastique. …p.108.

- Face à l'accélération, retrouver le temps présent. …… p.108.

- Savoir trouver les lignes pour traverser de nouvelles topographies. …… p.121.

- *Genius loci*, se laisser saisir par les lieux. …… p.132.

C- La situation comme potentiel narratif et vecteur de nouvelles formes de créations. p.148.

- Faire arriver la situation, amorce de la démarche créative. …… p.148.

- La situation révélatrice d'atmosphères en crise. …… p.165.

- Du panoptique au panorama, méthode de relevé immersif. …… p.180.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Chapitre II

De la marche à la dérive situationniste, généalogie d'une esthétique passagère du sensible.

A- Ce que l'influence poétique du romantisme a fait et fera au langage du psychogéographe. …… p.197.

- Généalogie d'une pratique pluridisciplinaire. …… p.197.

- *Habiter poétiquement,* bouleverser les comportements hégémoniques. …… p.213.

- La matière poétique comme substance de la dérive. …… p.230.

B- L'héritage des avant-gardes, couper / classer le monde face à la multitude. …… p.250.

- Collage, montage, détournement et savoir être avant-gardiste. …… p.250.

- L'image-tremplin, préambule à un infra-ordinaire. …… p.271.

- L'espace métaphysique en lutte contre les décors de la société du spectacle. …… p.288.

C- Quand les formes des arts retranscrivent les formes des mondes. …… p.303.

- A la recherche d'une nouvelle mythologie. …… p.303.

- Etablir une esthétique du mouvement. …… p.317.

- Fragmenter pour mieux saisir. …… p.328.

Chapitre III

Pour une critique de la ville générique. Pratiques.

A- Los Angeles ou la ville du désastre. …… p.343.

- *Dreamlands*, une architecture pour falsifier le monde. …… p.364.

- Pour une architecture émotionnelle. …… p.371.

- D'une hétérotopie à l'autre. …… p.381.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

B- Savoir dire la ville pour sortir du labyrinthe. Pénétrer l'*infra-ordinaire*. …… p.392.

- Le labyrinthe urbain, une traversée initiatique. …… p.392.

- Écrire la ville par le protocole et la contrainte. …… p.410.

- Mise en scène de la multiplicité. …… p.422.

C- Quand l'expérience intime devient une forme autonome. …… p.435.

- Dire et faire advenir l'expérience radicale. …… p.435.

- La fin du quotidien et le lieu commun comme futur des possibles. …… p.456.

- Performer le geste documentaire. …… p.472.

Chapitre IV

Affranchissement et actualisation de la pratique psychogéographique.

Quand l'expérience s'élève au rang de discipline.

A- L'identité du psychogéographe, un domaine en expansion. …… p.493.

- Le statut social du *néo*-dériveur. …… p.493.

- Pénétrer la marge en anonyme. …… p.514.

- De l'anonyme au marginal, manuel de l'être mimétique. …… p.527.

B- Une géographie humaine pour soigner un paysage en crise. …… p.549.

- Les yeux de la ville au féminin. …… p.549.

- Cultiver une géographie de la lenteur. …… p.568.

- Entrer en résonnance. …… p.578.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C- Une esthétique de la résonance comme solution à une écologie urbaine. …… p.588.

- De l'histoire sensible à la psychogéographie : fondements d'une écologie humaine. … p.588.

- *Sous le soleil exactement …* pour une géographie du trouble. …… p.600.

- Le palmier de la fin du monde. …… p.614.

Conclusion. …… p.634.

Crédits photographiques. …… p.667.

Bibliographie. …… p.672.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Introduction.

Pour ce travail de recherche, je voudrais partir d'un constat : dans les arts comme dans la littérature, la représentation des villes et de leurs matérialisations est le plus souvent une allégorie du labyrinthe mental de l'être humain. Des auteurs, comme Italo Calvino dans *Les Villes invisibles* (1972), dépeignent le portrait de villes imaginaires qui s'apparenteraient à des structures mentales. Également, Rodrigo Fresan dans *Mantra* (2001) laisse son narrateur errer dans ses souvenirs qui prennent la forme d'une carte et tracent petit à petit les contours d'un plan de la ville de Mexico. Pour les plasticiens, le phénomène est en tout point le même : l'artiste congolais Bodys Isek Kingelez reproduit des villes imaginaires sous la forme de maquettes réalisées avec des matériaux de récupération. Celles-ci sont les résultats d'une médiation sur l'avenir promis aux villes du Congo par la modernité. Il matérialise son fantasme de la ville moderne face à la ville qu'il sillonne afin de chercher la matière dont il a besoin pour créer. Un autre exemple représentatif de cette juxtaposition de modèle urbain et du modèle mental se trouve dans le travail d'Armelle Caron. Elle classe, de manière compulsive, tous les modules urbains en découpant dans les plans des villes les îlots d'urbanisme qui se découpent par les tracés routiers. Cette opération de « classement urbain »[1] révèle un besoin de contrôle sur des espaces qui sont à l'humain de plus en plus insurmontables voire obsolètes. Ce besoin de domination est une manière de s'octroyer un contrôle sur les villes tout comme la cartographie des espaces inconnus dissout le mystère qui enrobe ces lieux.

La comparaison de notre espace mental et de l'espace géographique est déductive de nombreuses œuvres habitant les champs de la création artistique. C'est une paréidolie[2] que crée l'artiste entre le plan physique de la ville et l'image abstraite de ses pensées et de son système de réflexion. En assimilant la forme de la ville à une structure mentale, nous serions aptes à pénétrer dans l'esprit du créateur de cette dernière. En analysant d'un point de vue psychologique les formes des architectures et l'agencement des plans des villes, l'esprit des architectes et des urbanistes serait visible aux yeux des piétons. En poussant plus loin cette hypothèse, ne pourrions-nous pas imaginer qu'en laissant un psychologue errer dans la ville,

[1] MONSAINGEON, Guillaume. *Villissima ! Des artistes et des villes*. Parenthèses, Paris, 2015, p.104.

[2] La paréidolie est un phénomène psychologique qui se produit lorsque le cerveau perçoit des formes précises dans des stimuli visuels ou sonores indéfinis ou vagues. Cela peut se produire lorsque le cerveau assimile des formes aléatoires à des formes déjà connues.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

il serait capable de comprendre le projet des pouvoirs publics en lisant dans la psyché des cités modernes ? Ne serait-ce donc pas là le véritable objectif que voulait atteindre les philosophes du groupe de l'Internationale situationniste (IS) en élaborant le concept de psychogéographie ?

En 1955, Guy Debord fait paraître le texte *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, dans le numéro 6 de la revue belge *Les Lèvres nues*[3]. Celui-ci sera le premier texte du mouvement de l'Internationale situationniste (IS) à aborder la question de l'urbanisme des villes modernes. À la suite de cette parution, pas moins de 54 textes abordant les problématiques de la ville paraîtront sous la plume des situationnistes. De ces textes naît le concept de psychogéographie. Cette idée marque un tournant dans la perception et la représentation du paysage urbain. Avec la psychogéographie, Debord étudie les effets précis du milieu géographique sur les émotions et le comportement des individus. Il souhaite recueillir le ressenti qui découle de leurs parcours dans un environnement donné. La psychogéographie marque un tournant essentiel dans la prospection et l'expérience du paysage. Guy Debord, Gilles Ivain et, dans leurs pas, le groupe des situationnistes envisagent l'espace urbain comme un terrain de luttes sociales où leurs différents concepts permettraient de détourner le pouvoir établi et de vivre dans les interstices oubliés par l'œil honnissant de *La société du spectacle.* La dérive situationniste est le mode opératoire de l'application sur le terrain de la théorie que pose la psychogéographie. La dérive est une démarche esthétique. Il en émane une création de formes (à la fois des formes dessinées et des formes plastiques explorant des supports divers), ces objets sont pétris de situation et de poésie. Si la dérive est une démarche esthétique, la psychogéographie peut être vue comme un point de convergence entre la rigueur scientifique de la géographie, de la psychologie, de la physique ainsi que de la poésie et de la fiction narrative. Ce point de convergence entre sciences rigoureuses et digressions poétiques devient un terrain d'exploration.

La psychogéographie est née des méthodes situationnistes et plus particulièrement de la dérive urbaine. Les textes situationnistes définissent la psychogéographie comme l'étude des lois exactes du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement

[3] La revue Les Lèvres nues est une publication littéraire et artistique belge majeure, fondée à Anvers à l'automne 1953 par Marcel Mariën et active principalement jusqu'en 1958, avec des prolongements et un renouveau partiel dans les années 1960-1970.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sur les émotions et le comportement des individus. Elle s'intéresse à la perception de l'espace urbain et plus particulièrement à l'expérience affective de l'espace par l'individu. Le psychogéographe a pour outil le concept de la dérive. La dérive urbaine est un outil utilisé pour appréhender le relief psychogéographique, c'est-à-dire le changement d'ambiance au sein de la ville, de ses quartiers et de ses rues. Cette méthode consiste en une promenade aléatoire dans la ville, sans but précis, permettant ainsi aux individus de découvrir des lieux inconnus et d'avoir une expérience différente de leur environnement habituel. Les dérives situationnistes se vivent comme des opérations stratégiques de réappropriation de l'espace.

Par cette démarche esthétique, les situationnistes focalisent leurs regards sur les caractéristiques qui déterminent l'apparence des villes en se concentrant sur sa dimension sensible. Ils souhaitent évaluer avec justesse son impact sur le corps et l'esprit de celui qui traverse sa cité. Les facteurs de cette observation ne sont pas seulement la beauté ou la laideur de la ville mais également une météorologie qui caractériserait les villes comme des mosaïques d'atmosphère et structurées en unités d'ambiance. La traversée de ce patchwork composerait la structure d'une cartographie sensible et objective de la ville. La dérive deviendrait une cartographie météorologique d'émotions ressenties par le dériveur. La ville devient le lieu d'une confrontation corporelle, le corps contre le lieu : une lutte du corps contre « l'autre » qui partage cet espace. La psychogéographie propose d'utiliser la sensorialité du piéton pour lutter contre cet « affrontement » et, par la réception totale des émotions qu'il ressent, le marcheur pourra comprendre les mécanismes qui semblent le mettre en insécurité. La dérive prend le contre-pied de la « marche urbaine » : cette dernière se caractérise par un trajet court et utilitaire. La dérive, elle, favorise la durée, l'exploration et le détour. Dans les déplacements classiques, le piéton cherche à relier un point A à un point B, le plus souvent du domicile au lieu de travail ou alors du domicile aux divers lieux de consommation. La marche du dériveur est une marche de conquête du territoire à la manière d'une stratégie militaire pour reprendre les places fortes que conquiert le monde du spectacle. La dérive et la psychogéographie proposent avant tout une mise en garde contre les pouvoirs qui s'implantent dans le décor de notre vie quotidienne. Ce besoin de dresser une critique comme un bilan ou encore un état des lieux de l'espace dans lequel on vit, vient sans conteste d'une crise plus profonde, celle d'un monde qui connaît son envergure et ses limites mais qui ne sait pas se représenter à sa juste image. Le dériveur ne doit pas se laisser prendre au jeu

Licence CC BY-NC-ND 4.0

du spectacle qui fait des villes des copies conformes les unes des autres. En plus de se standardiser, le monde urbain se « mcdonaldise »[4]. Le psychogéographe doit à ce moment-là trouver la quintessence de l'esprit de la ville qu'il traverse. C'est par la poétique qu'il éprouvera et les situations qu'il traversera que cette quintessence apparaîtra à ses yeux.

Cette nouvelle perception de notre environnement que les situationnistes cherchent à faire naître s'appuie sur l'héritage des représentations du paysage. Depuis le début de l'histoire de la représentation du paysage, il y a une ambiguïté dans le rapport qu'entretient le commun des mortels avec le monde naturel. Cette ambivalence vient de la place de l'humain et de son besoin de se situer par rapport aux choses qui composent le monde. Pour les situationnistes, la place que s'accorde l'humain dans son environnement est symptomatique de sa démarche colonisatrice. Selon eux, cette place est à questionner et à revoir. Cette réflexion se retrouve également dans la démarche psychogéographique. La représentation du paysage donne « un sens au fait brut de la nature »[5]. Dans l'histoire des représentations, le paysage a tantôt été décor passif, tantôt décor actif des compositions picturales : il a servi à rendre tangible la réalité des scènes représentées. En introduisant les scènes de la vie du Christ dans un paysage naturel (comme dans *Baptême du Christ* de Piero della Francesca (1448)), on fait pénétrer la figure divine dans un monde connu, notre monde. La présence du paysage représente une fenêtre sur le monde réel. Pour les psychogéographes, cette tangibilité au monde que nous permet le paysage est le seul moyen de reprendre une place active dans les rues des villes. Mais cette réalité est en danger face à ce que Guy Debord appellera *La société du spectacle*.

En se saisissant de la question du paysage et de la volonté acharnée de l'humain à se positionner en son sein, les situationnistes soulèvent avec la psychogéographie le besoin d'imposer dans le paysage naturel une artificialité concrétisée par le paysage urbain. Ce nouveau paysage bouche l'horizon pour faire disparaître le naturel et seul l'artificiel subsiste. Le décor de la vie moderne doit alors être entièrement maîtrisé. À la manière d'un metteur en scène, le nouvel homme de la ville, dirigée par l'urbaniste, vit dans un décor dont tous les aspects doivent être contrôlables. Par exemple, en imposant dans le paysage naturel un mégalithe, l'Homme se sent pleinement présent au monde. L'Homme est mortel mais la trace

[4] RITZER, George. *The McDonaldization of Society*. Pine Forge Press, Thousand Oaks, CA, 1993.

[5] RILKE, Rainer Maria. *Le paysage*. Paris, 1942.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

de son passage restera. Ce constat de la tangibilité de l'Être par la place qu'il occupe dans le paysage est le fondement de la psychogéographie dont le but est de trouver la juste place du citoyen-piéton dans la ville. La problématique à laquelle les situationnistes doivent faire face naît de la mutation du paysage urbain à la sortie de la guerre. Les destructions massives des villes européennes ont forcé les États à lancer de grands plans de reconstruction d'urgence. Dans un premier temps, le territoire se voit recouvert de bidonvilles qui servent de logements de fortune pour subvenir à une crise. Puis rapidement, ces baraquements font place à de grands ensembles architecturaux au style dit brutaliste. Ce terme négatif qui fait écho à une dureté de la matière est la solution pour reconstruire des villes de manière rapide et peu coûteuse. En 1953, l'architecte britannique Alison Smithson crée le terme de Brutalisme pour synthétiser ce style d'architecture qui a pour idéologie d'utiliser la surface lisse du béton afin de faire table rase du passé et ainsi faire disparaître le souvenir de la période traversée. Cette architecture trouve sa place dans les logements individuels et se concrétise par l'avènement du HLM (Habitation à Loyer Modéré) et des cités dortoirs mais aussi par les constructions de bâtiments publics. La nouvelle architecture qui découle de cette démarche va se défaire de toutes références historiques. Ce détachement de l'architecture à son temps et à son espace marque les réflexions des situationnistes. Dans les textes du groupe de philosophes portant sur la thématique de la ville, il y a la revendication que l'espace urbain doit être dans une continuité temporelle et se doit de retranscrire l'identité du lieu. Le Paris des situationnistes pourrait être structuré autour des Halles de Paris, comme le fait remarquer Andrew Hussey dans sa biographie consacrée à Guy Debord. Il écrit : « Ce Paris-là, tant aimé de Guy Debord, a bel et bien résisté au baron Haussmann et à sa volonté de rationaliser la ville »[6]. Aussi, le Paris de Debord est un Paris à l'architecture onirique, fait de galeries à arcades, de labyrinthes et de passages[7], qui est aussi le Paris qu'admiraient les surréalistes : « Dans les années 1940 et 1950, Paris est encore une légende »[8]. Le Paris dont on parle ici est un Paris en désordre et insalubre. Un Paris qui ressemble aux images d'Épinal qui peuplent l'imaginaire des situationnistes : un Paris médiéval, encore visible sur les photographies d'Eugène Atget. Paris conserve ses barricades de la commune qui sont, pour les situationnistes, les images d'une

[6] HUSSEY, Andrew. *Guy Debord. La société du spectacle et son héritage punk*. Edition Globe, Paris, 2014, p.15.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ville qui appartient à ses habitants. Ce Paris, qui a résisté aux aménagements d'Haussmann, ne résistera cependant pas aux aménagements de la modernité et à un style d'architecture international qui s'empressera de se propager dans les mégalopoles du monde, faisant de l'architecture des villes des copies conformes.

La mutation qu'accordent les Romantiques sur la vision du paysage apparaît au moment où une nature pittoresque, composée de fioritures et d'ornements, devient une nature mentale qui retranscrit une intériorité, celle de la psyché de l'être humain. Ce que l'Homme ne supporte pas avec le paysage c'est qu'il reste indifférent envers l'humain. Le paysage vit sans l'être humain, il a sa propre autonomie. Quant à l'humain, il a besoin de ce paysage et de ses ressources pour vivre. Par la présence de l'être humain, le paysage est menacé de déclin[9]. Dans l'histoire de la représentation du paysage, nous pouvons souligner l'importance des artistes Romantiques qui perçoivent dans la nature un environnement qui nous est imposé et qui reflète notre intériorité avec ses sentiments, ses émotions et ses ambiances. Pour les situationnistes, la pensée accordée par les Romantiques au paysage naturel doit être la même que celle accordée aux paysages urbains. Si la mouvance romantique du XVIIIe siècle considère le paysage comme parabole des émotions et des sentiments humains, les peintres paysagistes, tels que Caspar David Friedrich (1774-1840), ont créé des images spirituelles et symboliques de la nature en utilisant des couleurs sombres et des contrastes dramatiques. L'idée que les situationnistes se font du paysage urbain est la même : celui-ci doit refléter les émotions des habitants de la ville. Le nouveau langage que donnent les Romantiques au paysage influencera fortement les situationnistes dans la conception de la psychogéographie. La transition marquant le passage de l'art classique à l'art romantique révèle un changement de perception du langage de la nature. Là où la peinture classique utilise le décor comme écrin et toile de fond aux personnages, la peinture romantique fait parler le paysage. Le paysage devient alors une allégorie, il vient personnifier un concept abstrait, qui permet de donner une forme visible aux idées de fond. Les éléments du paysage deviennent révélateurs de notre perception et de notre psyché. En interrogeant notre place dans le paysage, les situationnistes cherchent à faire ressortir les signes qui le composent. Les Romantiques, comme les situationnistes, questionnent la composition des paysages et la réaction de ses observateurs.

[9] COLLOT, Michel. *La pensée-paysage*. Actes SUD / ENSP, Paris, 2011, p.9.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Comme l'écrit Frédéric Gros dans *Marcher, une philosophie* : « Le paysage est un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse »[10]. La psychogéographie considère le corps du dériveur comme capteur de ce que les situationnistes appellent la « géologie »[11] des espaces. Le corps devient récepteur de sensations. Comme le veut le protocole de la dérive, le corps doit rester ouvert aux messages que lui renvoie le reste du monde. C'est ce qu'analyse Wassily Kandinsky en 1911 en voyant le paysage comme couleur, et donc comme langage, et où la composition des couleurs devient une « vibration de l'âme »[12] et non plus seulement un simple effet de lumière. À la manière d'une peinture, les couleurs et les lumières du paysage influencent notre âme en la faisant vibrer. La recherche sur la sensation colorimétrique des couleurs en peinture donne, non seulement à impressionner l'œil du spectateur, mais également à véhiculer du sens car la couleur est vectrice de sensations. Le paysage romantique devient alors non plus un simple objet mais un sujet parmi les sujets de la composition. La rationalité des lumières influence la pensée et la perception sur le paysage qu'entretiendront les situationnistes sur le paysage urbain.

Dans l'histoire des représentations, le paysage a été l'œuvre de l'être humain, créé de toutes pièces pour mettre au centre de toutes choses les récits des Hommes. Ne pourrions-nous alors pas penser que la ville en serait son chef-d'œuvre ? Les représentations des civilisations urbaines dans l'histoire des représentations mises en parallèle avec les représentations du paysage naturel mettent en perspective une lutte des paysages. À travers la psychogéographie, les situationnistes cherchent un terrain de rencontre entre le paysage naturel et le paysage urbain. Leur volonté est de rétablir un comportement naturel propre à l'Homme que la ville a annihilé au sein de l'espèce humaine. Ce retour au comportement naturel, quasi initial, propres aux origines de l'Homme et que les situationnistes recherchent, permettrait de faire resurgir dans ces pratiques des rites et des coutumes. Comme l'écrit Francesco Careri en ouverture de son livre *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique* : « La capacité de savoir voir dans le vide des lieux, et donc de savoir donner des noms à ces lieux, est une faculté apprise durant les millénaires qui ont précédé la naissance du

[10] GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Carnet nord, Paris, 2009, p.55.

[11] CHTCHEGLOV, Ivan. *Formulaire pour un urbanisme nouveau.* Internationale situationniste, n°1, juin 1958, p.15.

[12] KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Édition Philippe Sers, coll. Folio essais », Paris, 1991.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

nomadisme. La perception/construction de l'espace est née en fait avec les errances de l'homme à travers le paysage paléolithique »[13]. Cet héritage du nomade[14] de la Préhistoire, qui erre dans le paysage, inspire de nombreux artistes pour trouver l'inspiration. C'est en voyant dans le vide que les situationnistes trouvent un lieu d'action. Ce sont ces mêmes errances, dans le vide physique ou mental, que les artistes surréalistes ont auparavant cherché en s'approchant des arts premiers et des rituels chamaniques venus des civilisations amérindiennes. Cette redécouverte du comportement premier de l'Homme serait pour les situationnistes un moyen de se resituer dans l'espace. Dans un paysage contemporain saturé de signes, l'être humain ne trouve plus de place pour se positionner et expérimenter. L'espace urbain est prédéterminé à des tâches préconçues.

La crise qu'a connue la représentation du paysage dans l'art du XVIIIe siècle, puis du XXe siècle, est féconde[15] et donne un nouveau regard sur l'environnement des contemporains. Cette crise de la représentation du paysage est donc celle d'une crise entre le milieu et l'humain. Avec la psychogéographie, les situationnistes mettent en avant une nouvelle crise de la place de l'homme dans son environnement : quelle place la ville moderne laisse-t-elle aux piétons ? En 1957, Guy Debord réalise un guide psychogéographique de Paris. Sur ce plan figure des extraits d'une carte du vieux Paris qui représente les unités d'ambiances que Debord a traversé lors d'une dérive. Les fragments de cette carte sont reliés entre eux par des flèches rouges issues d'une iconographie de stratégie militaire qui traversent des espaces blancs. Les espaces laissés vides sur la carte sont des lieux où le dériveur ne ressent rien, telle une traversée dans un désert émotionnel. Les zones blanches, qui recouvrent la moitié de la carte, deviennent alors des zones critiquables, des zones laissées à l'abandon par les urbanistes. Des espaces laissés aux mains de la modernité qui les a transformés en espaces de transition où les Hommes ne sont plus seulement que de passage. Marc Augé, anthropologue des espaces de la post-modernité, aurait qualifié ces espaces de transition de *non-lieux*[16]. Il est à noter

[13] CARERI, Francesco. *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique.* Babel, Paris, 2013, pp.45-53.

[14] Mais comme nous le verrons à travers notre développement, nous pouvons nous interroger sur cette notion de « nomadisme ». Y-a-t-il vraiment un nomadisme ? L'élaboration de cartes et de chemins mentaux est l'exemple du fait que le nomadisme n'existe pas vraiment.

[15] COLLOT, Michel. *op. cit.,* p.63.

[16] AUGÉ, Marc. *Non-lieu, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La Librairie du XXe siècle, Seuil, Paris.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

que, du fait de la subjectivité des dérives, ces espaces de transition sont propres à Debord et qu'un autre dériveur y aurait trouvé une qualité émotionnelle différente.

Le regard que porte les artistes sur le paysage et le sens qu'on peut lui donner dans sa relation à l'être humain sont-ils le symptôme de la modernité ? Par-là, nous entendons le terme « modernité » comme étant une transition entre le passage de la loi de Dieu ou de la nature à la loi humaine, consciente de sa capacité et de sa volonté d'auto-création et d'auto-transformation[17]. La modernité serait un changement de la perception de l'Homme sur lui-même. Il s'émancipe d'une place sociale, construite par un ordre hiérarchique pour ne vivre que pour lui-même. Comme le fait remarquer Michel Collot : « Le paysage entretient avec la modernité des rapports évidents et ambigus comme la notion de modernité elle-même »[18]. Le tournant de la représentation du paysage urbain marque donc une nouvelle crise de la représentation. Cette crise que produit la modernité interroge les mécanismes que produit le temps sur l'évolution du paysage. Cet ébranlement n'est dû qu'à un projet global de modernité. Ce que la modernité a fait au paysage, c'est accorder une place aux installations humaines dans l'organisation rationnelle du naturel. La présence de l'Homme dans le paysage semble casser une harmonie que seule la nature sait équilibrer. Le paroxysme de la modernité dans le paysage est l'artificialisation de l'horizon par les *Skylines* des villes qui limitent la place de l'être humain dans le paysage. La ville moderne et ses activités changent inéluctablement le paradigme des relations entre les humains. Pour le géographe Michel Lussault, cette modernité insuffle une nouvelle échelle au monde :

> « Un autre Monde s'est installé via l'urbanisation ; il constitue l'état historique contemporain, différent de tout ce qui a précédé, de l'écoumène terrestre – l'écoumène étant un concept essentiel de la géographie, qui désigne l'espace de vie construit et habité par les êtres humains, à quelque échelle qu'on le considère. La mondialisation ne procède pas d'une simple accentuation de l'internationalisation : elle instaure un « global » de taille terrestre (alors que les mondes d'antan s'avéraient des globalités de taille

[17] TOURAINE, Alain. *Chapitre 1. La modernité : pratiques et interprétations. In* TOURAINE, Alain. [Dir.] *Défense de la modernité*. Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2018, pp.33-69. [en ligne] Consulté le 18/02/2024, lien URL : https://www.cairn.info/defense-de-la-modernite--9782021406412-page-33.html

[18] COLLOT, Michel. *op. cit.,* p.56.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> infra-terrestre), qui agence de manière inédite les réalités et tend à devenir la référence d'un nombre de plus en plus important de phénomènes sociaux et culturels, d'activités, de pratiques, d'imaginaires, d'idéologies. »[19]

Cette nouvelle échelle d'implantations urbaines donne à la Terre une dimension qui dépasse la mesure de l'Homme. Le changement de taille des villes donne une nouvelle perception à l'Homme de sa place dans l'espace. Le naturel est une limite plutôt qu'un ensemble. La ville se ferme sur elle-même et devient une forme qui se clôt. Les espaces urbains deviennent des points névralgiques qui écrasent le paysage naturel. Par ce projet urbain général, la ville devient une lutte contre une nature détestée.

Cet enfermement dans la forme close de la ville n'est-il pas problématique pour la prospection du marcheur qui pourrait alors oublier le monde extérieur à celui de la ville ? La rupture entre le paysage urbain et le paysage naturel façonne nos comportements et nous amène à artificialiser nos sensations par le choc émotionnel provoqué par les villes, ces dernières étant entièrement maîtrisées par l'esprit urbain[20]. Peut-on vraiment dire que les villes viennent influencer nos sensations, nos sentiments et nos actions ? Telle était l'interrogation des situationnistes. Par les modes de vie urbains qui s'étendent dans le monde contemporain, nous nous éloignons de la nature qui nous donne, de manière spontanée, des émotions naturelles (comme le ressent le protagoniste du livre *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau (1782)). Les modes de vie urbains sont actuellement majoritaires avec « plus de la moitié de la population mondiale [qui] vit aujourd'hui dans des villes (55 % en 2015 contre 30 % en 1950 et probablement 68 % en 2050…)[21]. […] Les villes géantes se multiplient : 513 agglomérations dépassent le million d'habitants contre 16 seulement en 1900 et aucune au début du XIXe siècle ; 5 d'entre elles comptent plus de 20 millions d'habitants (Tokyo, Delhi, Shanghai, Mexico City, São Paulo) »[22]. La ville est le symbole de la

---

[19] LUSSAULT, Michel. *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Seuil, Paris, 2017, p.23.

[20] L'esprit urbain pourrait être défini comme une sensation que procure l'espace urbain qui est entièrement maîtrisé par les architectes et les urbanistes en fonction des propositions esthétiques des conceptions des modèles urbains.

[21] ANONYME. « *Urbanisation du monde* ». *In Espace mondial l'Atlas*, 2018. [en ligne] Consulté le 05/09/2023, lien URL : https://espace-mondial-atlas.sciencespo.fr/fr/rubrique-mobilites/article-2A02-urbanisation-du-monde.html

[22] « *Urbanisation du monde* ». *In Espace mondial l'Atlas*, 2018. [en ligne] Consulté le 04/06/2023, lien URL : https://espace-mondial-atlas.sciencespo.fr/fr/rubrique-mobilites/article-2A02-urbanisation-du-monde.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

modernité : elle regroupe la centralisation des pouvoirs, les centres décisionnels et économiques, l'aboutissement des recherches technologiques, des innovations marchandes et elle est le point névralgique des rencontres intellectuelles. Le plan de la ville moderne se structure autour de la voiture et des flux de communication qui permettent les transactions de marchandises. Dans cette dynamique d'accentuation des phénomènes d'urbanisation, la prophétie des situationnistes, qui prédisait une victoire du spectacle et d'une globalisation du paysage des villes, s'avère véridique. Il demeure un terrain d'exploration pour de nombreux artistes qui cherchent à mettre en lumière et surtout en images et en mots les problématiques dont la ville recèle. Par ces travaux, les créateurs mettent aussi en lumière les luttes d'espaces qui sont en action dans le monde contemporain. Le créateur apporte une liberté poétique à l'espace où les sensations naturelles seraient les baromètres des éléments atmosphériques qu'un espace recèlerait. Cette liberté créatrice et poétique permet à l'observateur de se mettre à l'écoute de la ville d'une manière extraordinaire.

Il s'agit d'un travail sensible qu'il faut déléguer aux artistes et créateurs qui peuplent les rues des villes. Par la création, les artistes apportent un regard critique sur le paysage qui permet d'interroger nos utilisations de l'espace et nos besoins des villes. L'expérience du territoire nous pousse à nous mettre à l'écoute de la terre et des spectres du sol : l'objectif du psychogéographe est d'entrer en résonance avec le sol originel du milieu qu'il traverse. Cette prise de position des créateurs dans le milieu urbain est une nécessité pour montrer le droit que doit s'accorder l'être urbain dans ce capharnaüm qu'est l'urbanisation contemporaine. En créant autour de sa condition de citadin, le créateur affirme ses besoins et ses droits dans un tissu qui devient un pivot pour les flux de circulation des richesses. Pour reprendre des termes alarmants sur l'ultra-urbanisation de la planète, nous pouvons nous référer aux mots de Michel Lussault :

> « Le Monde doit d'abord être pris pour ce qu'il est : un nouveau mode de spatialisation des sociétés humaines, une mutation dans l'ordre de l'habitation humaine de la planète et c'est pourquoi il est judicieux de l'écrire avec une majuscule, pour réserver le mot avec minuscule à ce qui ressort du mondain, du social. Cette révolution est d'ampleur comparable, en un sens, à celle du Néolithique ou de la révolution industrielle – deux

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> grandes périodes lors desquelles les humains ont installé des cadres d'existence radicalement neufs. »[23]

Cette mutation du monde demande à l'humain de repenser sa condition, d'autant plus si son milieu change. Les situationnistes, par la psychogéographie et l'étude du milieu urbain, veulent devancer ces modifications et souhaitent que le citadin revendique sa place pour en faire un lieu de résistance face au monde de la marchandise et des images. Ce que revendique donc les situationnistes par la psychogéographie, c'est la division par leur atmosphère des espaces vendus au marché pour leurs qualités de bien-être. Les espaces urbains deviennent des valeurs de marché. Pourtant, par la dérive, les citoyens reprennent leur place dans une ville égalitaire car, comme le rappelle Debord dans la *Théorie de la dérive* : « Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie […] »[24]. Mais comme le fait remarquer Bruce Bégout, cette réflexion est très longtemps : « […] restée à l'état de maquettes ou de plans, bref des vœux pieux, et la subversion de l'urbanisme tant annoncée n'a pas eu lieu. Les difficultés, tant techniques que politiques étaient […] insurmontables »[25]. Les idées des psychogéographes ne tarderont pas à faire leurs preuves et à rentrer dans l'actualité : du 11 au 17 août 1965 éclatent les émeutes de Watts à Los Angeles. En mars 1966, Guy Debord fait paraître un texte intitulé *Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande* dans le numéro 10 de la revue de l'Internationale situationniste (IS), et dans lequel il décrit l'événement de cette manière :

> « Entre le 13 et le 16 août 1965, la population noire de Los Angeles s'est soulevée. Un incident opposant policiers de la circulation et passants s'est développé en deux journées d'émeutes spontanées. Les renforts croissants des forces de l'ordre n'ont pas été capables de reprendre le contrôle de la rue. Vers le troisième jour, les Noirs ont repris les armes, pillant les armureries accessibles, de sorte qu'ils ont pu tirer même sur les hélicoptères de la police. Des milliers de soldats et de policiers – le poids militaire d'une division d'infanterie, appuyée par des tanks – ont dû être jetés dans la lutte

[23] LUSSAULT, Michel. *op. cit.*, p.21.

[24] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Publié dans *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956, p.10.

[25] BÉGOUT, Bruce. *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine*. Inculte / Barnum, Paris, 2017, p.7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> pour cerner la révolte dans le quartier de Watts ; ensuite pour le reconquérir au prix de nombreux combats de rue, durant plusieurs jours, les insurgés ont procédé au pillage généralisé des magasins, et ils y ont mis le feu. Selon les chiffres officiels, il y aurait eu 32 morts, dont 27 Noirs, plus de 800 blessés, 3 000 emprisonnés. »[26]

Le texte décrit les habitants de Watts comme étant les victimes de cette société du spectacle à qui l'on a promis le rêve américain mais qui ne joueront uniquement que les rôles de consommateurs contrôlés et surveillés dans une ville régie par la loi de « l'économie spectaculaire-marchande ». Et pour Guy Debord, encore plus qu'une révolte contre l'assignation sociale des populations noires de Los Angeles, cette émeute est : « Une révolte contre la marchandise, contre le monde de la marchandise et du travailleur-consommateur hiérarchiquement soumis aux mesures de la marchandise »[27]. L'article que consacre Debord aux émeutes donne des clés d'interprétation à ce que la psychogéographie vise, « une révolte contre le spectacle », par une prise de position massive dans les rues sous la forme d'émeutes et que les situationnistes déterminent comme une chose positive, quasi festive :

> « Une révolte contre le spectacle se situe au niveau de la totalité, parce que – quand bien même elle ne se produirait que dans le seul district de Watts – elle est une protestation de l'homme contre la vie inhumaine ; parce qu'elle commence au niveau du seul individu réel et parce que la communauté, dont l'individu révolté est séparé, est la vraie nature sociale de l'homme, la nature humaine : le dépassement positif du spectacle. »[28]

Dans les images de cette prise de pouvoir et de cette mise à jour de l'individu qui subit les divisions sociales qu'imposent les modèles urbains, Guy Debord y voit la chute de la société marchande mais aussi les débuts d'un nouvel ordre qui abolirait les vies rythmées par le travail. Dans le texte, les émeutes sont, dans un mouvement commun, le moyen de

---

[26] DEBORD, Guy. *Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*. Internationale situationniste, n°10, mars 1966, p.3.

[27] *Ibid.*, p.4.

[28] *Ibid.*, p.10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

s'affranchir des propriétés qui créent ce clivage. Cette destruction de la marchandise est vue par l'auteur comme un exorcisme :

> « Le pillage du quartier de Watts manifestait la réalisation la plus sommaire du principe bâtard […]. Mais du fait que cette abondance est prise au mot, rejointe dans l'immédiat, et non plus indéfiniment poursuivie dans la course du travail aliéné et de l'augmentation des besoins sociaux différés, les vrais désirs s'expriment déjà dans la fête […]. L'homme qui détruit les marchandises montre sa supériorité humaine sur les marchandises. Il ne restera pas prisonnier des formes arbitraires qu'a revêtu l'image de son besoin. »[29]

Ce que Debord appelle ici « la fête » serait à comprendre comme un élan commun dans lequel un groupe ou une communauté s'engage dans une lutte contre la société du spectacle, et la véritable fête, en tant qu'expression spontanée et collective de la vie, est étouffée par la logique marchande et la logique du spectacle. Il est important de souligner que Debord ne fait pas référence dans son texte du retournement de situation des événements en rappelant que les magasins attaqués appartenaient pour beaucoup à la communauté asiatique. Il ne parle pas non plus des victimes blanches qui ont été prises pour cible par les communautés noires en guise de vengeance et de représailles. Mais de cet événement marquant dans l'histoire de la cité de Los Angeles, il retient qu'un élan de révolte de la société invisible peut être le point de départ d'un des plus grands désordres urbains de l'histoire des villes post-modernes. Malgré le fait que les dérives situationnistes soient des marches actives, elles sont aussi à percevoir comme une immobilité dans le monde marchand : une immobilité face à un monde en marche vers le progrès.

La lutte devient un terrain d'expérimentation de pensées, le lieu de nouveaux récits et la mise en place de procédés nouveaux pour documenter les événements. Souvent marginalisés, ces récits mettent en avant les communautés souvent invisibilisées par un pouvoir politique qui masque les lacunes de son programme d'engagement. Ce processus d'invisibilisation des groupes sociaux délaissés par les politiques urbaines va de pair avec une géographie sociale

[29] *Ibid.*, p.4.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui crée une « marge » dans le paysage et qui, comme les « invisibles », est laissée en arrière et devient un personnage archétypal réduit à une figure d'errance. Cette marge est le terrain de tous les possibles quand on se rappelle la marge des manuscrits médiévaux où les scribes y laissaient des formes manuscrites, de petits dessins dérivant du sujet principal à une rêverie n'appartenant qu'aux copistes. La marge est aussi le lieu de naissance d'un des plus grands mythes du XXe siècle lorsqu'un professeur d'Oxford écrit dans la marge d'une copie : « Dans un trou vivait un Hobbit »[30]. La marge, par son manque de documentation et par le risque que son imaginaire procure, est un espace de projection et de liberté mais aussi de possible, un territoire où l'hétérotopie y trouverait une place propice. La marge devient un nouvel espace de création où l'anonyme trouve ses lettres de noblesse. Dans le récit contemporain, la marge devient de plus en plus l'objet du récit. On peut penser au film de Mathieu Kassovitz, *La Haine*[31] (1995) - un film qui ne peut pas seulement être réduit à une critique sociale de la misère urbaine de la cité des Muguets à Chanteloup-les-Vignes dans la région parisienne - où les violences policières apparaissent comme celles d'une milice qui fait régner un « ordre » irrationnel subit par des habitants qui ne supportent plus de vivre dans un « zoo que l'on visite en voiture ». Un autre film récemment sorti rappelle ce même contexte social : *Athena*[32] (2022), film aux allures de prophétie, retrace l'envie de vengeance d'un jeune homme après la mort de son frère à la suite d'une bavure policière. *La Haine*, comme *Athena*, partagent ce regard qui fait basculer la figure du coupable dans le camp de ceux qui devraient porter les populations.

C'est ce même constat qui est fait par la population de Watts, une inversion des dogmes civils : la police devient oppresseur et le citoyen devient invisible, disparaissant du paysage pour devenir un caméléon urbain. Dans son livre *Graffiti palace*[33], A. G. Lombardo revient sur les émeutes de Watts à travers la figure du narrateur Americo Monk. Il dresse le parallèle entre les habitants de Watts et la figure du graffeur : dans la nuit du 11 août 1965, il doit traverser la ville, prise dans l'insurrection mais les rues, remplies de barrages de police deviennent un

[30] La citation « Dans un trou vivait un Hobbit » est la première phrase du roman Le Hobbit de J.R.R. Tolkien, publié en 1937.

[31] KASSOVITZ, Mathieu. *La Haine*. Les Productions Lazennec, Studio Canal+, La Sept Cinéma, Kasso Inc. Productions, Studio Cofinergie, Polygram Filmed Entertainment, Egg Pictures, 1995.

[32] GAVRAS, Romain. *Athena*. Iconoclast, Netflix France, Lyly Films, 2022.

[33] LOMBARDO, A. G. *Graffiti Palace*. Seuil, Paris, 2018.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

labyrinthe. Monk voit dans la figure du graffeur celle d'un fantôme écrivant sur les murs de la ville des maux qui n'appartiennent plus à leurs habitants. Le narrateur explore la marge urbaine et les itinéraires aléatoires de la ville qui révèlent, au fur et à mesure de la progression du récit, une répartition inégale des différentes catégories de la population dans les quartiers de la ville. La ségrégation urbaine est un phénomène qui s'accentue au gré du temps, cette séparation des classes et des groupes sociaux est l'aspect visible des rapports sociaux dans l'espace. Pour beaucoup, Los Angeles serait la solution pour trouver un transfuge de classe. L'une des ségrégations marquantes et visibles que nous pouvons citer à Los Angeles est l'accès à l'ombre qui devient un marqueur d'inégalités sociales[34]. Dans les villes, l'accès à l'ombre et au soleil devient un privilège qui est de plus en plus monnayé par les sociétés immobilières, notamment dans les villes composées de gratte-ciels. Un urbain lambda s'installe de manière circonspecte comme à Angoulême où la municipalité interdit aux piétons de rester immobiles dans la rue[35] ou encore à Venise où les services publics veulent taxer les visiteurs : « Cette taxe, payable en ligne et contrôlable via un QR code coûtera de 3 à 10 euros suivant l'affluence »[36] [37]. Dans cette absurdité, trouver sa place comme citadin semble impossible face aux images et à leurs auras qui se transposent de manière démesurée dans la réalité du paysage urbain.

Le citoyen qui habite la marge urbaine devient un « invisible » [38]. Ce terme vient du travail plastique de l'artiste français JR qui les décrit telles des personnes, notions ou choses qui sont invisibilisées dans la vie des sociétés, et ce par leur invisibilisation dans les médias et dans les représentations culturelles. Le terme peut également être utilisé pour décrire les groupes sociaux qui se considèrent eux-mêmes invisibles, tels que les prostituées, les sans-abris, les

[34] DEMEURE, Yohan. *Los Angeles : quand l'accès à l'ombre est un marqueur d'inégalité sociale. In* SciencePost, paru le 15 décembre 2019. [en ligne] Consulté le 10/03/2023, lien URL : https://sciencepost.fr/los-angeles-quand-lacces-a-lombre-est-un-marqueur-dinegalite-sociale/

[35] « *Charente : la ville d'Angoulême interdit de rester assis, allongé, debout "sans bouger", dans le centre-ville sous peine d'une amende de 35 euros* », France Info, paru le 17 juillet 2023. [en ligne] Consulté le 22/07/2023, lien URL : https://www.francetvinfo.fr/france/nouvelle-aquitaine/charente/charente-la-ville-d-angouleme-interdit-de-rester-assis-allonge-debout-stastique-dans-le-centre-ville-sous-peine-d-une-amende-de-35-euros_5955320.html

[36] « *Tour du monde des attractions touristiques qui ont décidé d'être moins accueillantes* », RTS, paru le vendredi 28 juillet 2023. [en ligne] Consulté le 29/07/2023, lien URL : https://www.rts.ch/info/monde/14199650-tour-du-monde-des-attractions-touristiques-qui-ont-decide-detre-moins-accueillantes.html

[37] Il est donc obligatoire que les visiteurs possèdent un téléphone, il y a une contrainte de la technologie.

[38] MARTIN, Nicolas. ROUSSEAU, Éloi. *Art et politique*. Palette, Paris, 2013, pp.73-75.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

drogués, les personnes enfermées, etc. Étonnamment, dans certaines cultures, les entités invisibles sont également considérées comme des êtres qui gèrent le monde visible et choisissent les médiateurs entre les deux mondes[39]. La psychogéographie révèle cette position étroite de l'invisible qui cherche à la fois à se trouver une place dans l'espace mais aussi dans une justice sociale. Elle révèle cette faille en pointant du doigt le lieu comme vecteur de cette crise sociale. Mais, pour les créateurs, cette marge devient une place forte, un lieu de revendication pour un droit à la ville[40] comme l'écrit Henri Lefebvre en 1968. Dans son ouvrage, l'auteur entre en lutte contre le « fonctionnalisme urbain »[41]. Selon Lefebvre, la ville doit être considérée comme un bien commun, et non comme une simple marchandise. Il défend l'idée que les citoyens doivent avoir le droit de participer à la production de la ville et de décider de son aménagement. Lefebvre critique également l'urbanisme moderne qui, selon lui, a conduit à la création de villes uniformes et aliénantes. Le livre a eu une influence importante sur la pensée urbaine critique et a inspiré de nombreux mouvements sociaux et politiques, notamment le mouvement altermondialiste ou celui pour le droit à la ville. Henri Lefebvre a proposé le concept de « trialectique de l'espace », qui met en relation trois types d'espaces :

[39] MORIN, François. SALADIN D'ANGLURE, Bernard. *Enfants d'esprits et conjoints invisibles*. Revue Parcours anthropologiques, n°3, 2003, p.39-45.

[40] LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Anthropos, Paris, 1968, 136 pages. Réédition : Economica, 3e édition, 2009.

[41] Le fonctionnalisme urbain est une doctrine de l'urbanisme et de l'architecture qui prône que la forme des bâtiments doit être exclusivement l'expression de leur usage. Cette approche est née au début du XXe siècle et visait à créer une ville plus fonctionnelle et rationnelle. Les concepteurs de l'époque ont commencé à réfléchir à la manière de créer une ville plus efficace, où les différents espaces seraient conçus pour répondre aux besoins des habitants. Le fonctionnalisme urbain a également été associé à une école ethnologique qui cherchait à comprendre les cultures en étudiant leur fonctionnement. Cependant, cette approche a été critiquée pour son manque de considération pour les aspects esthétiques et culturels de l'urbanisme. Aujourd'hui, l'urbanisme est influencé par de nombreuses autres approches, telles que l'urbanisme environnementaliste, qui met l'accent sur la durabilité et la préservation de l'environnement.

L'approche fonctionnaliste a conduit à la création de zones spécialisées pour les différentes fonctions de la ville, telles que les zones résidentielles, commerciales ou industrielles. Cette idée a été reprise dans de nombreuses villes contemporaines, où les différents quartiers sont conçus pour répondre à des besoins spécifiques. Le fonctionnalisme a été critiqué pour son manque de considération pour les aspects esthétiques et culturels de l'urbanisme. En se concentrant uniquement sur la fonctionnalité des bâtiments et des espaces, cela a souvent conduit à la création de villes monotones et uniformes. Cette approche de la ville a également été critiquée pour sa tendance à séparer les différentes fonctions de la ville, ce qui peut conduire à une fragmentation de la ville et à une augmentation des déplacements. Cette approche a été remise en question par des approches plus récentes, telles que l'urbanisme mixte, qui cherche à intégrer différentes fonctions dans un même quartier.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- L'espace perçu : il s'agit de l'espace objectif, tel qu'il est pratiqué et perçu par les individus. Cet espace est le résultat des pratiques spatiales et des représentations sociales qui y sont associées ;

- L'espace conçu : il s'agit de l'espace tel qu'il est planifié et aménagé par les autorités et les experts. Cet espace est le résultat de la planification urbaine et des politiques publiques qui y sont associées ;

- L'espace vécu : il s'agit de l'espace tel qu'il est vécu et approprié par les individus. Cet espace est le résultat de pratiques sociales et d'expériences individuelles qui y sont associées.

Selon Lefebvre, ces trois espaces sont en constante interaction et leur relation est dialectique. Cette dialectique suggère que l'espace est un produit social et politique, qui est à la fois construit et vécu par les individus. Dans *Le droit à la ville*, la pensée urbaine des situationnistes trouve un aboutissement certain. Ce livre est sans conteste influencé par la pensée Debordienne. La pensée de Lefebvre dévoile alors la problématique sociale de l'espace postmoderne. Quant à la problématique du lieu physique en tant que tel, les mots de Michel Foucault au sujet des hétérotopies[42] pourraient là aussi élargir et éclaircir la réflexion situationniste en lui donnant une concrétisation spatiale. Pour lui, dans chaque ville il y a « un contre-espace » : « […] des lieux destinés à être effacés, purifiés ou neutralisés, dans la mesure où nous cohabitons entre des espaces poreux sur différents niveaux et ombragés destinés à canaliser les déviations […] »[43]. Les hétérotopies sont des espaces concrets qui abritent l'imaginaire et représentent une localisation physique de l'utopie. Elles génèrent des différences de comportements, peuvent juxtaposer des espaces incompatibles, et matérialisent des idéologies. Certaines hétérotopies n'ont pas de lieu propre et peuvent être éphémères. Elles ouvrent également vers d'autres significations et peuvent être des espaces de création. Déterminées par Foucault, les caractéristiques d'une hétérotopie sont :

[42] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 1571-1581.

[43] SUÁREZ, Luz María Lozano. CONSUEGRA, Sara Alarcón. *Les utopies et les hétérotopies : la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps.* Revue numérique Artelogie, n°18, 2022. [en ligne] Consulté le 10/01/2023, lien URL : http://journals.openedition.org/artelogie/11113

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- La différence de comportements et d'écarts à la norme : les hétérotopies génèrent des différences de comportements et des écarts par rapport à la norme établie, voire la création de nouvelles normes ;

- La juxtaposition d'espaces incompatibles : une caractéristique des hétérotopies est leur capacité à juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces ou emplacements qui sont incompatibles entre eux ;

- L'absence de lieu propre : certaines formes d'hétérotopies, telles que les hétérotopies parasites, n'ont pas de lieu propre et peuvent se manifester de manière transitoire ou éphémère ;

- La création d'un autre lieu : les hétérotopies sont des lieux qui ouvrent vers « un autre lieu », une autre signification, et peuvent être des espaces de création ;

- La matérialisation d'une idéologie : les hétérotopies peuvent matérialiser une idéologie en séparant les lieux de vie et en catégorisant les individus.

Une convergence des idées entre les situationnistes, Henri Lefebvre et Michel Foucault émerge alors : celle d'une ville qui a besoin d'espaces autres pour exister et entrer en lutte contre le spectacle. C'est une guerre qui aurait pour revendication le droit d'être ici et maintenant dans la ville comme un citoyen spatial et temporel dans sa singularité et sa légitimité. La marge devient une hétérotopie, un « entre-deux-mondes » où l'invisible comme entité permet de voyager d'une couche à l'autre de ces mondes qui se superposent. L'invisible devient passeur, c'est celui qui sait, qui connaît le chemin, un rôle quasi chamanique. Le géographe Edward Soja voit dans la forme de l'hétérotopie un caractère fondamental de la forme des villes postmodernes. Dans *The Reassertion of Space in Critical Social Theory*[44] (1989), il analyse la ville de Los Angeles comme profil type de la ville postmoderne qui serait une ville générique ou encore une « ville-modèle » qui se reproduirait ici et ailleurs. La ville postmoderne serait donc une ville duplicable caractérisée par sa forme et son fonctionnement.

[44] SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso, Londres, New-York, 1989.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Guy Debord n'est jamais allé à Los Angeles mais sa pensée autour de la ville (partagée avec les autres membres du groupe des situationnistes) est devenue une prophétie. La ville postmoderne est un outil pour le monde du capital, cette nouvelle ville devient un point névralgique de communications, d'échanges, de décisions. Cette ville postmoderne est ce que Michel Lussault appelle un « hyper-lieu ». Cette typologie d'espace se caractérise par la concentration des individus, en densité et diversité[45], qui regrouperait des « richesses capitalisées »[46] et une « production de valeur ajoutée »[47], mais l'hyper-lieu serait aussi un « endroit donné »[48], qui représente une « réalité spatiale »[49]. Los Angeles est l'archétype de cet hyper-lieu décrit dans l'ouvrage de Michel Lussault, *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* paru en 2017. L'hyper-lieu marque la fin entre l'opposition de l'ici et de l'ailleurs et crée une nouvelle « tension » entre l'espace et le temps « du vécu » pour devenir un « « autre espace-temps »[50] du « réseau numérique »[51]. La forme d'un hyper-lieu est élastique : elle tend vers l'extension, en se « dilatant en permanence vers plus grand que lui »[52]. Avec l'exemple de Los Angeles, nous retrouvons cette approche du monde contemporain dans une ville qui semble avoir une géographie malléable et structurée sur une mosaïque de quartiers faisant la taille d'une ville. L'échelle de Los Angeles s'étire sur elle-même, chaque partie de ce patchwork a son propre rythme et sa propre composition tout en partageant sa propre identité. Los Angeles est donc une expérience de l'hyper-lieu, notamment par l'expérience de l'individualisme « donnant en effet à l'expérience personnelle et / ou collective une importance croissante »[53]. Le besoin des hyper-lieux est le besoin des hommes de se sentir connectés les uns aux autres dans la même place forte où ils partagent

[45] LDV Studio Urbain. *Hyper-lieux : géographies de la mondialisation par Michel Lussault*. *In* Demain la ville, paru le 13 avril 2017. [en ligne] Consulté le 18/01/2023, lien URL : https://www.demainlaville.com/hyper-lieux-nouvelles-geographies-de-mondialisation-rencontre-michel-lussault/

[46] LUSSAULT, Michel. op., cit., p. 44.

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid.*

[52] *Ibid.*

[53] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« la même affinité spatiale »[54]. Les individus qui partagent cet espace ne partagent pas la même identité sociale mais partagent le même sol. L'hyper-lieu est l'aboutissement de la société du spectacle.

Marcher à Los Angeles est un acte de résistance face à une ville construite pour la voiture. Le piéton de Los Angeles est un piéton marginalisé qui va à rebours de la ville. Cette mise à distance entre le piéton et la ville permet au marcheur d'établir un nouveau contact avec le lieu par un contre-temps du rythme de la ville, la marche se fait alors lente et méditative, le piéton s'éveille à une autre ville qui se fait plus grande. Mais aussi, par ce ralentissement du temps urbain, le marcheur de Los Angeles prend le temps de l'observation et de la critique et, dans ce même temps. La ville est une machine à fiction, et cette fiction vient documenter l'espace traversé en créant des situations propices à l'installation de scènes archétypales et révélatrices de l'esprit du lieu dans l'œuvre des piétons-créateurs. La ville est donc un terrain de lutte sociale, mais aussi un terrain de fiction.

Pour revenir à notre question initiale, si la ville devait être une forme, elle serait celle d'un labyrinthe où l'entrée devient un engagement, une confrontation, une lecture, le décryptage d'un codex. Le labyrinthe, comme la ville, est un tracé sinueux, à la manière d'une arborescence où le labyrinthe est le plan de la ville qui se fait par le choix de celui qui la traverse. Le labyrinthe proposerait un multivers de possibilités narratives qui s'échelonnerait en fonction de l'itinéraire emprunté par le narrateur. Le choix des points de passage et des embouchures détermine, pour le créateur, une possibilité infinie de récit. À la manière du roman d'Antonio Muñoz Molina *Un promeneur solitaire dans la foule*[55] (2018) - où le récit halluciné suit le trajet dans une ville mosaïque composée d'un *mashup* de faits divers venus des grandes mégalopoles - le récit ressemble à un assemblage de journaux, de publicités ou encore de bribes de conversations et de vagues souvenirs de vues urbaines. Le lecteur dérive dans ce récit qui n'a ni début ni fin. Il se perd dans les pages, non pas à la recherche d'un sens au récit, mais d'un sens de sortie à cet itinéraire sinueux dans un brouhaha urbain, qui fait émerger du texte le désordre des villes où le lecteur cherche une oasis de calme et où l'auteur se confierait sur son œuvre mais où il disparaît. Le corps de l'auteur fait corps avec celui de la

[54] *Ibid.*

[55] MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Un promeneur solitaire dans la foule*. Seuil, Paris, 2020.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ville, il devient caméléon. Le lecteur est condamné à suivre la forme de la ligne comme fil d'Ariane. L'œuvre qui a dévoré son créateur à la manière du monde urbain qui a fait disparaître son créateur derrière sa programmation. À la manière de la série de livres *Le livre dont vous êtes le héros*[56], ces multiples possibilités peuvent répondre à la question : « Que va-t-il se passer ? » Pour faire évoluer l'histoire, le récit propose au lecteur, à la fin de chaque paragraphe, deux possibilités de choix qui vont déterminer la suite de l'itinéraire du héros. Le premier livre de cette collection, *Le sorcier de la montagne de feu*[57], a pour épreuve centrale la traversée par le héros d'un labyrinthe. Ce que propose ici cette collection, c'est une lecture active qui met en jeu l'esprit de décision du lecteur, il n'est plus spectateur du récit : cette « situation » est celle pensée par les situationnistes. Pour eux, une situation est une expérience vécue dans laquelle les individus sont libérés des contraintes de la vie quotidienne et peuvent s'exprimer librement. Les situationnistes cherchent à créer des situations nouvelles dans la vie quotidienne basées sur le jeu et l'imagination afin de dépasser les limites de la société de consommation et de la culture de masse. Elles étaient souvent créées dans des espaces urbains, où les situationnistes cherchaient à subvertir et détourner les normes et les règles de la ville pour créer des expériences nouvelles et libératrices. La création de situation est une action révolutionnaire et plastique qui permet de transformer la réalité sociale. La situation est une *praxis* (terme employé par les membres du groupe pour décrire une action qui permet de transformer la réalité sociale), une forme d'activité qui permet de mettre en pratique leurs idées : une forme de jeu, qui donne aux individus les moyens pour s'exprimer librement et de dépasser les limites de la vie quotidienne. La réalité et la fiction[58] se croisent. Dans cette forme, faite de dédales, les possibilités semblent multiples voir infinies.

---

[56] La série *Le livre dont vous êtes le héros* est une collection de livres-jeux créée en 1984, initialement éditée dans la collection Folio Junior chez Gallimard. Le lecteur utilise un système de règles, souvent avec des dés et une feuille d'aventure, pour vivre une expérience ludique mêlant narration et jeu de rôle. La lecture est donc non linéaire avec de multiples fins possibles selon les choix effectués.

[57] JACKSON, Steve. LIVINGSTONE, Ian. *Le Sorcier de la Montagne de Feu*. Gallimard Jeunesse, Paris, 1983.

[58] La première grande rencontre littéraire entre la ville et la fiction se fait dans le roman-feuilleton *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue (paru dans le *Journal des Débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843). Dans ce roman-fleuve, le lieu connu du lecteur permet une approche du réel par le créateur. Il permet aussi d'entretenir un lien plus fort avec le lecteur, le spectateur ou le regardeur en introduisant un environnement connu. Le créateur peut y introduire la poétique qui va ouvrir une brèche dans l'ordinaire et, par l'image connue, va avoir un point d'appui dans l'esprit de celui qui imagine l'œuvre. Cette rencontre entre le réel et la fiction est une ouverture à un potentiel narratif.

Ce qui est important à souligner, c'est également la première rencontre entre la ville et les arts. C'est dans la peinture impressionniste que les modes de vie moderne sont représentés de manière remarquable, où l'être

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour reprendre les problématiques liées aux conditions de ségrégation qu'impose la ville de Los Angeles, Guy Debord n'est pas le premier (ni le dernier) à les considérer comme un danger pour la démocratie d'un pays. Mais, au-delà de l'étude de terrain, l'approche artistique des problématiques spatiales donne une autre dimension à cette interrogation en proposant de nouvelles pistes de réflexion. La perception de l'espace dans la création est le lieu de nombreux débats sur l'interaction entre la réalité et la fiction. L'approche littéraire et artistique du monde sensible intéresse fortement les situationnistes car elle possède sa propre histoire, qui provient elle-même de l'histoire culturelle et de l'histoire des mentalités. Elle cherche à explorer comment les individus et les sociétés ont vécu et exprimé leurs émotions, leurs perceptions et expériences sensorielles à travers le temps. Cela permet de mieux comprendre les dimensions émotionnelles et sensorielles de la vie humaine ainsi que leur évolution au fil du temps. En juxtaposant l'approche de l'histoire sensible et la lecture de nos pratiques urbaines, nous trouvons une nouvelle approche d'un vocabulaire que les situationnistes cherchaient à mettre en mots et en images. Cette rencontre est réalisée par de nombreux artistes et auteurs.

Le créateur s'engage dans le territoire pour pratiquer le milieu. La ville devient un motif au même titre que les autres formes du vocabulaire pictural. Il devient géographe et, en lissant le paysage par sa sensibilité, il crée un ensemble de représentations subjectives. Cette approche de la géographie par le sensible se rapproche de la géographie humaine et sociale ou de la géographie universelle défendue par Élisée Reclus (géographe et militant anarchiste) et, plus tard, par Julien Gracq (géographe et auteur surréaliste). L'espace géographique est un espace vécu[59]. Lorsque le créateur parcourt le monde urbain en ayant cet héritage derrière lui, sa production prend en considération l'espace comme un lieu vivant et possédant sa propre vie. En littérature, la géographie littéraire étudie l'inscription de la littérature dans

urbain devient la figure de l'homme moderne. Mais cette vie est celle d'hommes et de femmes enfermés dans un décor artificiel d'une ville-décor où leurs actions seront prédéterminées par le milieu. La psychogéographie veut abolir cette écriture prophétique.

[59] FRÉMONT, Armand. *La région, espace vécu*. Flammarion, Paris, 1999.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'espace et / ou la représentation des lieux dans les textes littéraires[60] [61]. Tout semble opposer la géographie de la littérature (comme la géographie de la psychologie) mais la géographie littéraire[62] pense l'espace de création avec une « pensée spatiale »[63] qui donne une façon propre de faire rencontrer des représentations et des imaginaires. La géographie littéraire s'intéresse au lieu comme vecteur de fictions. Dans *La République mondiale des Lettres*[64], Pascale Casanova explique par une réflexion autour de la symbolique que les lieux et le rapport fiction / réalité entretiennent une relation intime comme, par exemple, Paris dans les années 1930 qui joua un rôle de « pôle d'attraction » chez les artistes. Il faut distinguer dans la géographie littéraire la représentation d'un lieu et la stylisation de ce même espace. Dans son article intitulé *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures*[65], Christine Baron questionne le rapport des hommes aux lieux en interrogeant la distinction entre « géographies littéraires » et « littératures géographiques ». La psychogéographie s'inscrit dans cette double perception du paysage, entre la dérive qui invoque la documentation, donc une géographie littéraire, et à l'inverse, la création de situation qui serait une littérature géographique où la fiction est le pivot central de la structure de l'œuvre[66] :

> « La littérature constitue […] un objet pour le géographe tout comme la géographie contribue à créer un prisme à travers lequel devient possible une lecture renouvelée de ce texte. La « géographie » des textes ne se limite pas plus à un espace concret ou à sa représentation que la littérature à

[60] COLLOT, Michel. « *Tendances actuelles de la géographie littéraire* », *In Histoire de la recherche contemporaine*, Tome X, n°1, 2021. [en ligne] Consulté le 08/06/2023, lien URL : http://journals.openedition.org/hrc/5514

[61] COLLOT, Michel. « *Pour une géographie littéraire* », *In Fabula-LhT*, n° 8, « *Le Partage des disciplines* », KREMER, Nathalie [Dir.], mai 2011. [en ligne] Consulté le 08/06/2023, lien URL : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html

[62] André Ferré est le fondateur de cette notion de la géographie littéraire avec son livre *Géographie de Marcel Proust* (Le Sagittaire, Paris, 1939).

[63] BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes*. L'Harmattan, Paris, 1996.

[64] CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Éditions du Seuil, Paris, 1999.

[65] BARON, Christine. « *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures* », *In Fabula-LhT*, n° 8, « *Le Partage des disciplines* », KREMER, Nathalie [Dir.], mai 2011. [en ligne] Consulté le 10/05/2023, lien URL : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html

[66] Ici, nous pouvons citer les travaux de Bertrand Westphal autour de la géocritique, et notamment : *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007) ; *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte* (Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011) ; et *La Cage des méridiens. La Littérature et l'Art contemporain face à la globalisation* (Éditions de Minuit, 2016).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> l'énonciation de ces types moraux […]. C'est du croisement de ces notions que naît la signification d'un lieu devenu une référence pour le lecteur qui, lui-même, active un faisceau de représentations pour l'interpréter. »[67]

Cette démarche artistique est, comme le conclut Christine Baron, une manière pour l'Homme de trouver sa place dans le monde. Le regard de l'artiste, qui observe l'espace urbain, cherche à torturer la forme de la ville pour en faire un « motif » iconographique et textuel. Une fois croisé avec la pratique de la psychogéographie, ce motif quitte le champ de « l'ornementation de masses »[68] pour devenir une forme active qui possède sa propre écologie. La ville devient un espace de projection de fictions, à la manière des situations qui proposent des scénarios pour intensifier la vie. Notre cerveau est fait pour provoquer des histoires, c'est ce que le neurologue Lionel Naccache appelle *Le cinéma intérieur*[69]. Le constat de départ serait que les choses fassent sens, que nous sommes des interprètes face à une fiction et que notre cerveau y projette une interprétation qui deviendra une croyance. L'auteur y aborde la question de l'illusion visuelle avec laquelle nous pouvons facilement confondre la réalité. L'art de créer des fictions est révélateur de notre système de fonctionnement, notamment notre manière de construire et de donner un sens aux choses. Ce que l'on peut appeler la « magie du cinéma » c'est l'art de reproduire la réalité. Des images mises bout à bout créent des enchaînements que notre cerveau va naturellement relier en y plaçant d'autres images qui n'appartiennent pas à la réalité. Notre cerveau crée à partir du réel. Le « cinéma intérieur » des individus est plus riche que celui des cinémas hollywoodiens :

> « Plutôt que d'ouvrir grand nos yeux sur le monde, afin de découvrir et de comprendre ce que voir veut dire, il est également possible de fermer nos yeux. De fermer, non pour sombrer dans l'obscurité […] mais les fermer afin de percevoir autre chose. Les fermer bien fort pour laisser s'épanouir les autres films que nous avons la possibilité de visionner, nos rêveries, notre imagination mis en images et bien entendu nos rêves […]. Les films que nous

[67] BARON, Christine. « *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures* », *In Fabula-LhT*, n° 8, « *Le Partage des disciplines* », KREMER, Nathalie [Dir.], mai 2011. [en ligne] Consulté le 10/05/2023, lien URL : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html

[68] KRACAUER, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*. La Découverte, Paris, 2008.

[69] NACCACHE, Lionel. *Le cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience*. Odile Jacob, Paris, 2020.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> avons alors le loisir de contempler ne sont pas visibles d'autres yeux que les nôtres ou plutôt que par d'autres cerveaux que le nôtre, une projection privée exclusivement réservée aux yeux de mon esprit. »[70] [71]

Notre perception du monde est une succession d'interprétations et de sens dans les images vues ou vécues où la situation advient. Le cinéma est le spectacle alors que la situation est *l'anti-spectacle*[72]. Ce que l'on voit, les mots que le monde du réel nous adresse « colorent » notre imaginaire, les circuits cérébraux utilisés par le rêve et l'imagerie mentale sont les mêmes qu'utilise la perception : il y a une proximité entre la perception de la réalité et l'invention d'un monde imaginaire qui utilise nos mêmes mécanismes. Les situations interrogent notre capacité à « jouer à la vie », à fréquenter la fiction dans notre quotidien. Dans *Dans le cerveau des comédiens. Rencontre avec des artistes et des scientifiques*[73], Anouk Grinberg crée une rencontre entre l'art, l'acteur et le regard des scientifiques sur la pratique du jeu de la fiction et de la vie quotidienne : voir le réel et imaginer « autre chose » créent un itinéraire intellectuel. Dans le livre *L'Espèce fabulatrice* de Nancy Huston publié en 2008, nous pouvons lire ces lignes :

> « Ceux qui disent comme c'est étrange ou comme c'est regrettable ou comme c'est incroyable ou comme c'est injuste que l'on ne se souvienne pas de la petite enfance ne savent pas ce qu'est un être humain. Pas de souvenirs de la petite enfance car pas encore de soi sur qui accrocher de la fiction. Notre façon d'enregistrer le monde était encore si différente qu'une fois devenue adulte elle est devenue illisible. On ne peut que la deviner en suivant les traces fugitives qui en remontent […]. Notre mémoire est une fiction, cela ne veut pas dire qu'elle est fausse mais que sans qu'on ne lui

[70] FRANCE CULTURE. *Lionel Naccache, notre cinéma intérieur. In Leçons de rêves*. Produit par Aurélie Charon, paru le 27 août 2022, 6 min. [en ligne] Consulté le 28/08/2022, lien URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lecons-de-reves/lionel-naccache-notre-cinema-interieur-3149897

[71] NACCACHE, Lionel. *Le cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience*. Odile Jacob, Paris, 2020.

[72] COCHARD, Bertrand. « *IV. La situation, ou l'anti-spectacle* », *In* COCHARD, Bertrand. [Dir.] Guy *Debord et la philosophie*. Hermann, Paris, 2021, p.121-149.

[73] GRINBERG, Anouk. *Dans le cerveau des comédiens : rencontres avec des acteurs et des scientifiques.* Odile Jacob, Paris, 2021.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> demande rien, elle passe son temps à ordonner, à associer, à articuler, à sélectionner, à explorer, à oublier, à dire, à construire, c'est-à-dire, à fabuler. »[74]

Elle continue son texte en rappelant qu'il est impossible de raconter une vie, elle rappelle alors le défi que s'était lancé Léon Tolstoï dans sa jeunesse lorsqu'il tenta de raconter l'histoire de la journée d'hier mais qu'il abandonna en rendant compte de l'impossibilité de sa tâche. C'est la question de la géographie littéraire qui est posée ici. La géographie est le regard scientifique porté sur le paysage physique, tandis que la poésie, qui appartient au champ de la littérature, porte un regard métaphysique fait d'images, d'allégories, de comparaisons sur le paysage physique. La géographie littéraire est donc une confrontation entre une discipline scientifique et une discipline de l'abstraction. Il est à noter que, depuis un certain nombre d'années, le domaine de la géographie s'attarde sur les disciplines de la représentation du paysage pour en faire une histoire sociale. Dans les années 1970, les géographes se penchent sur l'apport de la littérature à la géographie. C'est ce que le géographe Armand Frémont appelle « l'espace vécu » dans son ouvrage *La région, espace vécu*[75] publié en 1976. Marc Brosseau écrit quant à lui, dans *Des romans-géographes*[76], qu' il y a une pensée spatiale du roman », mais le regard du géographe sur la littérature atteint son point culminant à travers l'essai de Julien Gracq, *La forme d'une ville*[77], paru en 1985. Héritier du surréalisme dans le sujet et le traitement de la traversée de la ville, le traitement que Gracq offre à la ville de Nantes dans son ouvrage fait émerger une rencontre entre l'écriture de soi et la géographie humaine dont il est l'un des théoriciens.

Los Angeles est un espace où le droit à la ville que revendique Henri Lefebvre est inexistant. Dans le corpus que nous appréhenderons ici, nous allons voir que des auteurs et des plasticiens placent dans leurs créations un regard critique sur la ville de Los Angeles. Le constat de départ des artistes sur lequel ils s'accordent (avant de prendre des directions divergentes dans leurs pratiques et le développement de leurs idées) est que Los Angeles est la ville de la

[74] HUSTON, Nancy. *L'Espèce fabulatrice.* Actes Sud, Arles, 2008.

[75] FREMONT, Armand. *La région, espace vécu*. Flammarion, Paris, 2009.

[76] BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes*. L'Harmattan, Paris, 1996.

[77] GRACQ, Julien. *La forme d'une ville.* José Corti, Paris, 1985.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

fantasmagorie. Cette fantasmagorie est une illusion liée à la projection de nos fantasmes à travers une image qui nous dupe. La fantasmagorie du monde du spectacle est le fantasme que l'on projette sur un objet et qui lui donne une *aura* quasi divine. La fantasmagorie est le fruit de la postmodernité, une société qui se construit sur l'image. Et Los Angeles est la ville de l'image par excellence. Le cinéma est une réalité parallèle, une falsification du réel. L'image c'est le faux : c'est la reproduction du réel avec la possibilité de la modifier. Il doit y avoir une suspicion dans le regard que l'on accorde aux images : le « vrai-faux » c'est *La société du spectacle*. Le regard poétique que pose l'artiste sur l'espace est là pour interroger, soulever des questionnements sur les structures et les pratiques urbaines. Par leurs vécus et leurs savoirs, les artistes qui se penchent sur Los Angeles, et dont on va établir le portrait ci-dessous, cherchent à déterminer une forme plastique mais aussi une forme ethnologique et sociologique de cette ville. Et par les questions qui traversent leurs travaux, ils dessinent le portrait chinois de cette ville. Les psychogéographes cherchaient des méthodes et des protocoles pour parvenir à cela, afin de mettre en forme notre perception sensible des lieux. Par ce questionnement, l'artiste veut déjouer le spectre de la fantasmagorie et donner le vocabulaire suffisant au spectateur pour déjouer ce faux et prendre conscience de la réalité dans laquelle il se trouve. Le sensible est la clé pour débusquer la supercherie.

L'artiste psychogéographe est un personnage en rupture avec la société moderne. Il doit aller à contre-courant des pratiques sociales pour prendre un recul suffisant et trouver une place d'observateur dans une zone autre qui n'appartient qu'à lui. Cette rupture avec le contrat social est proche de celle qu'opère l'artiste romantique qui se détache de la société pour vivre son art à la manière d'une pratique spirituelle. Mais ce détachement n'est pas un abandon du monde des mortels, bien au contraire. Il s'agit de s'en éloigner pour mieux le cerner : sortir de la forme pour la voir dans son entièreté et trouver un regard critique. C'est une critique de l'environnement dans laquelle se développe la forme et ce, afin de comprendre l'écologie à laquelle elle dépend. Cette thèse revendique les œuvres plastiques et littéraires comme pouvant être des marqueurs d'un regard psychogéographique porté sur la ville. Et dans le cadre de cette étude, nous nous pencherons sur le travail des photographes Ed Ruscha et Lise Sarfati, et sur les romans de Will Self et de Laure Murat. Dans leurs travaux respectifs, en fonction de leurs médiums de prédilection et de leurs styles, ils interrogent nos pratiques et notre regard sur la ville.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le Los Angeles d'Ed Ruscha est un Los Angeles répertorié et classé dans six livres d'artistes réalisés entre 1963 et 1971. On prendra ainsi en considération les titres suivants :

- *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) ;

- *Some Los Angeles Apartments* (1965) ;

- *Building on the Sunset Strip* (1966) ;

- *Thirtyfour Parking Lots* (1967) ;

- *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968) ;

- *A Few Palm Trees* (1971).

Sur un mode conceptuel, le photographe crée un répertoire de formes urbaines où la ville disparaît derrière des modules d'architecture. Ed Ruscha a la particularité d'immortaliser dans son travail photographique des lieux communs. Il y a, dans les séries d'images qu'il réalise, une banalité déconcertante pour le spectateur. Il offre à la photographie l'idée de s'émanciper des lieux ordinaires photographiés en temps normal pour s'attarder sur un infra-ordinaire géographique. Affilié à notre étude, le travail d'Ed Ruscha apporte l'idée d'une nouvelle topographie visuelle. Affilié à la photographie conceptuelle, son regard sur la banalité nous interroge sur la place qu'occupe la standardisation des lieux dans le paysage visuel. Imbriqué à la problématique de la recherche qui s'annonce, son travail peut être le point névralgique d'une poésie de la répétition d'un monde qui se conceptualise et ce, à la même époque où l'art conceptuel interroge le monde qui devient de plus en plus abstrait et minimaliste. Le photographe américain interroge, à partir d'une cartographie concrète, Los Angeles. Il ne s'attarde plus sur le lieu extraordinaire qui offre aux photographes des images attrayantes du lieu mais, en s'attardant sur le banal, Ed Ruscha veut recomposer une image de la réalité en rendant les espaces tels qu'ils sont, à savoir des reproductions sans fin d'autres espaces similaires. Dans ce jeu de miroir en fractal, les images que réalise Ruscha sont révélatrices d'une ville qui se reproduit sur elle-même comme une forme organique dont les réseaux cellulaires sont identiques les uns aux autres.

Si la photographie est un art qui, comme tout art, recherche l'esthétique de la forme, toute photographie doit par définition avoir une recherche sur le beau. La photographie, à travers l'objectif fixé sur le réel, cherche à donner l'ordre et la mesure au sujet. En outre, le banal qui

Licence CC BY-NC-ND 4.0

n'est pas, par définition, beau le devient. C'est la question qui traverse la production photographique de Ruscha. Est-ce qu'en photographiant des lieux sans qualité esthétique, l'image ne donnerait-elle pas une autre dimension à l'espace ? Et par cette distance que crée l'image avec le réel, le spectateur ne pourrait-il pas trouver, dans ces lieux sans qualité, un espace pour mettre des mots sur les usages et les pratiques que l'on fait des lieux qui attirent la curiosité du photographe ?

La volonté d'intégrer le travail d'Ed Ruscha au corpus de cette étude vient du regard critique qu'il a forgé tout au long de sa carrière sur les images de consommation. Il y a une sensation étrange dans les photographies de Ruscha, elles restent désespérément vides. Les parkings sont désertés de leurs voitures, l'eau des piscines semble n'avoir jamais été pénétrée par les nageurs. Cette étrange sensation se retrouve dans la pensée situationniste et dans la critique de l'architecture. Il y a une étrangeté qui plane dans ces nouveaux paysages urbains que cherche à comprendre la psychogéographie à travers une approche esthétique. Cette étrangeté, Guy Debord l'a décelée dans les tableaux du peintre, sculpteur et écrivain italien surréaliste Giorgio De Chirico (1888-1978). Gilles Ivain écrit dans *Formulaire pour un urbanisme nouveau* : « Dans la peinture de Chirico (période des Arcades) un espace vide crée un temps bien rempli. Il est aisé de se représenter l'avenir que nous réserverons à de pareils architectes, et quelles seront leurs influences sur les foules »[78]. Cette étrangeté que l'auteur décèle dans la peinture du surréaliste est celle d'une inquiétude. Le motif de la ville vidée de ses habitants devient un motif pictural et narratif représentatif de l'esprit psychogéographique. Même constat dans les photographies de Lise Sarfati, une ou deux silhouettes traversent le cadre. Quant au texte *Ceci n'est pas une ville*[79]*,* la protagoniste de Laure Murat est seule dans un espace qui la dépasse, à la manière d'une silhouette dans les toiles de De Chirico ou encore de Edward Hopper (1882-1967). La ville devient inquiétante. Dans les peintures de l'artiste belge Léon Spilliaert (1881-1946), on retrouve cette distance entre le promeneur des grandes villes et l'ombre inquiétante des bâtiments, comme, par exemple, dans *La nuit* (1908). Que ce soit dans les œuvres citées précédemment ou dans le travail d'Ed Ruscha, la présence devient une figure menaçante : l'inconnu présent dans les films noirs, la menace d'une agression à en devenir … Cette figure, dans la mythologie

[78] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Internationale situationniste, n°1, juin 1958, p.18.

[79] MURAT, Laure. *Ceci n'est pas une ville*. Flammarion, Paris, 2016.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

situationniste, est celle du dériveur en errance dans les rues et est assimilée à un inconnu qui peut intriguer, voire déranger par son comportement qui va à l'encontre des usages de la rue.

Edward Ruscha, dit Ed Ruscha, est un artiste américain associé au mouvement *Pop Art*. Il est né le 16 décembre 1937 à Omaha (Nebraska). Ruscha a fréquenté le Chouinard Art Institute (maintenant California Institute of the Arts) à Los Angeles, où il a étudié la peinture, la photographie et les arts graphiques. Il a travaillé comme artiste commercial, peignant des enseignes et créant des graphismes, et a commencé à appliquer des techniques et des styles commerciaux à ses propres œuvres. Il est connu pour ses peintures de mots et son immersion dans la culture du sud de la Californie. Ses premières peintures sont une réflexion autour des logos et des marques graphiques. Il interroge ces formes comme des emblèmes d'une nouvelle société qui vient et dont les images sont des codes sociaux qui déterminent un usage social. Pour l'artiste, les logos commerciaux forment la structure du paysage des villes. C'est une pensée que l'on retrouve dans le livre *La leçon de Las Vegas*[80] de Robert Venturi, Denise Scott Brown, et Steven Izenour (1972). Ce livre se lit comme un manifeste qui dénonce les usages de l'architecture postmoderne et une critique de l'architecture annonçant la modernité. Il analyse l'architecture et le design urbain de Las Vegas, dans le Nevada, et soutient que l'architecture commerciale de la ville, avec ses enseignes au néon, ses panneaux d'affichage et ses décorations kitschs, est une forme d'architecture valable et importante. C'est l'ère des hangars et du façadisme[81]. Les auteurs suggèrent que les architectes devraient s'inspirer de Las Vegas et adopter l'esthétique de l'architecture commerciale, plutôt que d'essayer d'imposer leur propre vision artistique au public. Il remet en question les notions traditionnelles de ce qui constitue une bonne architecture et suggère que les architectes devraient être plus attentifs aux besoins et aux désirs du public. Ce que les auteurs soulignent dans l'architecture de Las Vegas est applicable à celle de Los Angeles, et c'est ce que montre Ed Ruscha dans ses photographies.

[80] VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, I Steven. *Learning From Las Vegas*. The MIT Press, Cambridge, 1972.

[81] Le façadisme est une pratique architecturale qui consiste à conserver uniquement la façade extérieure d'un bâtiment ancien, souvent pour des raisons esthétiques ou patrimoniales, tout en démolissant et reconstruisant l'intérieur du bâtiment, qui devient généralement une construction contemporaine. Cette démarche, souvent critiquée, peut donner lieu à une discontinuité entre l'apparence historique conservée à l'extérieur et la nouvelle structure fonctionnelle à l'intérieur, ce qui soulève des questions sur la véritable conservation du patrimoine architectural.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La photographie a joué un rôle crucial tout au long de la carrière de Ruscha, à commencer par les images qu'il a réalisées lors d'un voyage en Europe avec sa mère et son frère en 1961. Dans ses productions photographiques, il explore ce qui fait répertoire de formes : formes qui viennent se dupliquer à l'infini dans le paysage et qui sont le fruit d'une production à la chaîne, dans un paysage qui va devenir standardisé. Un paysage qui se reproduit à la manière d'une fractale. Les lieux que photographie Ruscha sont des formes reproductibles. L'approche d'Ed Ruscha peut être caractérisée par son intérêt pour le quotidien, la banalité de la vie urbaine moderne et l'influence des images et informations alimentées par les médias de masse. Ses photographies sont souvent décrites comme impassibles et simples, Ed Ruscha se concentrant sur l'idée derrière l'œuvre plutôt que sur sa représentation visuelle. Cette approche s'aligne sur les principes de l'art conceptuel mettant l'accent sur la structure, l'imagerie en série et le banal.

Le travail photographique d'Ed Ruscha s'inscrit dans le mouvement de la photographie conceptuelle. Bien que ses peintures soient assignées au mouvement du *Pop Art*, ses photographies s'assimilent aux idées que l'art conceptuel développe. Ce que l'on met sous la dénomination de production conceptuelle dans les arts fait référence à des œuvres en rupture avec les pratiques traditionnelles de l'art et les catégories imposées par les musées et les galeries. Elles se trouvent notamment dans les mouvements avant-gardistes comme le dadaïsme ou le surréalisme. Le terme d'art conceptuel apparaît en 1967 dans un article de la revue *Artforum* intitulé « Paragraphe sur l'art conceptuel »[82]. Pour Henry Flynt, il y a un « art du concept »[83] qui apparaît dans les années 1960. Les œuvres d'art conceptuelles sont souvent créées à partir d'un concept unique, sans avoir besoin d'un objet artistique. Les artistes conceptuels cherchent à explorer les idées, les processus et les matériaux plutôt que de créer des objets d'art dits traditionnels. Ces œuvres peuvent prendre de nombreuses formes y compris des installations, des performances, des photographies, des vidéos et des textes. Ed Ruscha remet en question la notion de paysage dans l'art.

La photographie conceptuelle est un type de photographie qui illustre une idée ou un concept. Elle est lourde d'intention et chaque élément de la composition doit être contrôlé pour

[82] LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum, vol. 5, n° 10, été 1967, p.79-83.

[83] Flynt, Henry. « *Concept Art* ». *In* LA MONTE, Young. [dir.] *An Anthology of Chance Operations*. Something Else Press, New-York, 1963, p.128-133.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

transmettre le message souhaité. La photographie conceptuelle est souvent utilisée dans la publicité et l'illustration pour représenter une idée ou un slogan. Dans la photographie conceptuelle, nous pouvons rattacher le travail d'Ed Ruscha à celui du couple Becher. Bernd et Hilla Becher ont innové dans la photographie moderne par un regard critique qui montre de manière frontale des installations industrielles mises en espace dans des présentations mettant en évidence la comparaison et le rapprochement de formes. Leurs photographies apparaissent comme des formes géométriques et tortueuses, l'esthétique met en ordre le désordre de la modernité. Avec leur esthétique documentaire, leurs photographies créent des typologies d'édifices industriels, tels que des châteaux d'eau, des silos, des usines, des mines, des fours à coke, des bâtiments de stockage, etc. Le travail d'Ed Ruscha se retrouve dans ce besoin de mettre en ordre le désordre de la ville moderne. Comme chez les Becher, Ed Ruscha crée des typologies organisées en série par les similitudes et différences entre les structures. Ce qui peut aussi être un point d'approche central dans la réflexion sur le travail d'Ed Ruscha, c'est le statut que la photographie confère au lieu.

Proche des formes de l'art minimal, Ed Ruscha cherche à détacher la forme de la chose. Son travail fait écho à ceux d'Éric Tabuchi, *Atlas des formes*[84] et *ARN (Atlas des Régions Nouvelles)*[85]. Dans ces deux travaux, nous nous trouvons aussi dans des répertoires de formes de bâtiments, photographiés de manière à être isolés dans le paysage et en faire une borne, un monument, qui marque l'espace. Cette forme devient un marqueur du paysage : elle raconte le temps et est une ruine d'un temps passé. De vieux panneaux publicitaires, des enseignes de magasins abandonnés renvoient aux ruines des débuts d'une société de consommation. Cette ville rangée et classée se retrouve dans le travail d'Armelle Caron dans la série des *Villes rangées* (2015). Ici le travail devient une forme abstraite. Les formes se retrouvent répertoriées, à partir de plans IGN, vues du ciel, tirées de leurs formes originelles et les formes des bâtiments sont alors classées et cataloguées pour devenir de longues lignes qui donnent une forme abstraite, un rythme chaotique à la ville, et qui apportent un lyrisme sur ce que ces formes peuvent nous dire de la *Skyline*. Ce que montre les travaux d'Ed Ruscha, c'est que faire une image à partir de ces lieux « communs », « banals » confère à l'espace une sacralité. La mise en scène de l'espace que fait la photographie (ou la mise en scène plastique)

[84] MONNIER, Nelly. TABUCHI, Éric. *Atlas des formes*. Poursuite Éditions, Paris, 2017.

[85] MONNIER, Nelly. TABUCHI, Éric. *ARN (Atlas des Régions Nouvelles).* Poursuite Éditions, Paris, Vol.1 (2022), Vol.2 (2022), Vol.3 (2023).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

est une bascule entre le lieu banal et l'hyper-lieu monumental. Les lieux d'Ed Ruscha deviennent les « monuments » d'un *Empire du kitsch*[86].



Venise / Venise rangée, Armelle Caron, 2015.

À première vue, Ed Ruscha semble évincer la question de la marche dans son travail. Mais ce qui nous intéresse ici c'est la traversée du paysage. La conception de ses éditions de livres d'artistes conserve une certaine mise en récit des images qui se rapprochent des dioramas qui ont souvent été rapprochés de son travail. En tournant les pages des livres, le spectateur fait un travelling que l'on peut assimiler à la « cinéplastie » que développe Thierry Davila dans son livre *Marcher, créer, Déplacements, flâneries, dérives, dans l'art de la fin du XXème siècle*. L'auteur essaye de montrer que, depuis les années 1950, dans les arts plastiques, une nouvelle approche du mouvement est en application et il essaye de lui attribuer une dénomination : c'est le terme de « cinéplastie » qui est trouvé. Il tente de construire un développement qui mettrait en évidence que, même dans une image fixe, il y a un mouvement qui se dégage et que cette sensation vient de la pratique même de l'artiste. Il montre que cette pratique du déplacement que l'artiste va réaliser dans son travail est indissociable de l'œuvre. La structure des mises en page des livres d'artistes devient des cartes mentales de la ville. C'est une structure que seul l'artiste maîtrise et, par ce plan implicite, nous devons relier les points parsemés pour créer un parcours qui dessine une traversée initiatique dans un paysage de

[86] ARRAULT, Valérie. *L'empire du kitsch*. Éditions Klincksieck, Paris, 2010.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'infra-ordinaire. Dans cette mise en scène des images, Ed Ruscha crée un répertoire de formes qui documente les espaces et compose la ville de Los Angeles. Ces espaces, semblant se dupliquer à l'infini, deviennent une fractale d'une réalité, celle de la standardisation des lieux.

Dans le travail de la photographe Lise Sarfati, nous retrouvons une démarche quasi similaire. La photographe interroge sur cette composition du paysage et donne au plan de la ville un aspect labyrinthique : les rues sont entre-coupées par des axes qui créent des lignes de fuite où seul un corps passe le long d'un mur qui devient la toile de fond de l'image et qui semble être le seul infini que le paysage peut connaître. Lise Sarfati[87] est une photographe et artiste française connue pour son travail à la frontière de la réalité et de la fiction, fusionnant portrait, instantané et tableau arrangé. Ses photographies explorent souvent l'instabilité de l'identité féminine et la relation entre les individus et le paysage urbain. Sarfati a beaucoup travaillé aux États-Unis, notamment une série de photographies d'adolescents dans des villes comme Austin, Asheville, Portland, La Nouvelle-Orléans, Berkeley, Oakland et Los Angeles. Il y a dans ses photographies un réalisme documentaire qui fait penser aux reportages de photojournalisme montrant le quotidien des rues de Los Angeles. Mais il y a un héritage esthétique qui plane sur ses images : une artificialisation de la lumière qui rappelle les codes de la photographie de mode et qui ont inspiré l'artiste notamment en 2008 où elle collabore avec *Fashion Magazine*. Même pour cette création, elle garde en fond le milieu dans lequel les femmes mises en scène appartiennent. « L'idée était celle d'un travelling dans la cité, de faire des photographies, dans leurs maisons, de filles qui ne sont pas des mannequins »[88]. Ses photographies mettent en scène des compositions minutieusement contrôlées, caractérisées par une stérilité esthétique, teintées de nuances poétiques et de désir intemporel. Elle cherche à montrer le rapport entre espace privé et espace public. Pour sa série de photographies « *Oh Man* », Lise Sarfati décrit sa démarche ainsi :

> « Elle est née d'une vision que j'ai eue en me promenant dans Downtown à Los Angeles, une vision d'hommes qui marchent dans la ville vide. Je voulais travailler sur le mouvement, saisir cette marche naturelle qui a un côté

[87] Lise Sarfati est actuellement représentée par Rose Gallery à Los Angeles.

[88] VAUTARD, Céline. *Fashion Magazine invite Lise Sarfati*. *In* Fashion Network, paru/publié? le 29 septembre 2008. [en ligne] Consulté le 14/07/23, lien URL : https://fr.fashionnetwork.com/news/Fashion-magazine-invite-lise-sarfati,45344.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> libératoire, joyeux, énergique. J'ai senti qu'il y avait là la possibilité de décoller du document, de créer une envolée lyrique : des images très construites, shootées à la chambre dans un décor précis, à la lumière du milieu du jour, mais qui véhiculent autre chose que ce qu'elles sont exactement, dans lesquelles on peut se projeter. »[89]

La ville que montre Lise Sarfati est une ville qui fait cohabiter réalisme et lyrisme. Mais de quoi ce lyrisme est-il fait ? Nous pouvons ébaucher l'hypothèse que se trouve dans cette alchimie l'inquiétante étrangeté ». Quand Freud fait paraître *L'inquiétante Étrangeté*[90] en 1919, il veut nous transmettre une sensation, celle d'un déjà vu familier mélangé à une forme inconnue qui nous met dans l'incertitude de la fiabilité de ce que l'on voit. C'est un livre sur le sensible. Les situations que met en image Lise Sarfati rappellent la mise en scène des rues du peintre Edward Hopper, qui lui aussi fait planer un doute sur le caractère de ces scènes. Dans ce cas de figure, beaucoup de ses toiles ont inspiré le maître du suspense Alfred Hitchcock : la rencontre entre ces deux univers révèle bien un suspense dans la situation proposée, et où le spectateur ne sait pas ce qui va se passer. Dans ce sens, c'est là que se joue la réussite esthétique du sujet des œuvres d'Hopper et de Sarfati. « Que va-t-il se passer ? » : c'est exactement cette question que les situationnistes cherchent à exploiter dans leur concept de situation ! Comme chez Hopper, les scènes représentées par Lise Sarfati sont souvent vides, ou peuplées de personnages solitaires et silencieux, et créent une atmosphère de solitude et d'isolement. Des scènes de la vie quotidienne, avec une touche de mystère ou d'étrangeté, rendent difficiles à interpréter les images. Autres points communs entre les deux artistes, les photographies de Lise Sarfati sont souvent caractérisées par une forte utilisation de la lumière et de l'ombre, créant des contrastes dramatiques qui renforcent l'atmosphère étrange, ce qui nous ramène ici à Freud et à son *Inquiétante Étrangeté*. Tout comme Ed Ruscha, dans les lieux qu'elle traverse, Lise Sarfati se confronte à un espace qui semble être familier au spectateur, mais la présence des sujets qui errent dans les rues interroge : que nous raconte cette image ?

[89] MEFFRE, Anne-Claire. *Lise Sarfati, dix-sept images présentées pour la première fois en France. In Madame Figaro*, paru/publié? le 08 novembre 2017. [en ligne] Consulté le 14/07/23, lien URL : https://madame.lefigaro.fr/celebrites/lise-sarfati-dix-sept-images-tableaux-presentees-pour-la-premiere-fois-en-france-081117-135133

[90] FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » In *Essais de psychanalyse appliquée*. Gallimard, Paris, 1933, p. 163-211.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Quelle est l'action qui va se dérouler ici ? À la manière du tableau *Nighthawks* d'Edward Hopper, la tension de l'image se fait par une dramaturgie qui repose sur la maîtrise d'éléments plastiques. Mais de quelle facture s'agit-il ?

La photographie de Lise Sarfati est une rencontre entre la *street photography* et la photographie de mise en scène. Ce qui est propre à la *street photography* et qui rejoint les mots des situationnistes sur la ville, c'est la prise en considération du hasard et de l'imprévu des situations auxquelles le photographe doit faire face. La ville est un champ des possibles fait de tout et son contraire. En franchissant le seuil de sa porte, l'artiste, qui souhaite affronter l'esthétique de la rue, doit prendre en considération l'impossibilité de la prédiction. La photographie de rue met souvent l'accent sur les personnes et leurs comportements dans l'espace public, en enregistrant ainsi leur histoire sensible et individuelle (nous quittons ici la grande histoire des villes pour nous focaliser sur une histoire du microcosme). Ces images ont une esthétique documentaire, quasi ethnographique. La photographie documentaire est le lieu de rencontre entre le réel et sa mise en « beauté » par l'esthétique. C'est aussi la volonté de la psychogéographie de documenter de manière critique le regard que l'on peut avoir sur la ville tout en y trouvant son caractère poétique. Elle peut être considérée comme une forme de poésie visuelle. La photographie de rue a aussi la faculté d'être considérée comme un moyen de se connecter avec le monde : une mise en « résonance » de l'artiste avec le reste du monde. C'est un genre de photographie qui montre ce qui pourrait « passer inaperçu ». La psychogéographie se penche sur cet aspect du paysage en s'interrogeant sur la place du « presque rien » qui fait partie intégrante du paysage. Lise Sarfati tend son objectif vers les mouvements qui peuplent les rues, des silhouettes qui marchent ou errent dans un décor de cinéma vide. Lise Sarfati partage avec Ed Ruscha les conditions de cette étrangeté de la rue vide de toute présence. Ce n'est pas sans rappeler le travail de Nicolas Moulin, *Vider Paris*, qui rappelle des rues désertées par la Covid. Mais quel est donc ce fantasme de vider les villes ?

En montrant l'envers du décor qui semble être un agglomérat de faux, les plasticiens veulent montrer aux spectateurs ce qu'il y a derrière la façade de rêve que vend Los Angeles. Cela revient à *La leçon de Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour qui dévoile ce que nous cache le façadisme en architecture. Lise Sarfati, comme Ed Ruscha, semble chercher, en errant dans les rues pour réaliser leurs photos, les « vrais » lieux de Los Angeles. Cela ressemble à un jeu de piste, un jeu de labyrinthe à la manière du jeu Pac-Man ou encore,

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pour ne parler que de lui, *Adventure*. Dans ce labyrinthe, le joueur, le psychogéographe ou encore le photographe, cherchent un lieu secret, une hétérotopie. Un lieu autre. L'hétérotopie devient une niche, pour faire vivre le rêve et le fantasme, un bastion pour exister à l'abri des regards. Ces lieux deviennent alors des *Easter Egg*[91], comme dans les jeux vidéo. Les lieux d'Ed Ruscha deviennent des fonctions cachées de la ville que seul le joueur peut trouver en explorant le dédale du plateau de jeu. C'est par le jeu que l'on trouve le passage. Los Angeles semble être un enchevêtrement de non-lieux et d'hyper-lieux. C'est une typologie du potentiel des lieux qui se dessine dans les recherches de ces artistes. La rue devient un espace liminal. Cette dénomination trouve un sens particulier quand on l'applique à la psychogéographie. La notion d'espace liminal a été développée par l'anthropologue Arnold van Gennep dans son livre *Les rites de passage* publié en 1909[92]. Le *liminal space* est un lieu de passage dans lequel, selon Van Gennep, les rites de passage accompagnent les « changements de place, d'état, de situation sociale et d'âge » de l'individu et sont composés de trois stades : « celui de séparation, celui d'attente ou de marge, et celui d'agrégation ». Aujourd'hui, la notion d'espace liminal trouve une nouvelle esthétique du fait des légendes urbaines qui foisonnent sur les plateformes en ligne. Ils font l'objet d'une esthétique propre à internet, les blogs regorgent d'images de lieux vides ou abandonnés qui semblent étranges, abandonnés et en émanent une atmosphère surréaliste. Les espaces liminaux sont, pour la plupart du temps, des lieux de transition ou convoquant l'esprit nostalgique du regardeur. Lise Sarfati représente des protagonistes renfermés dans un espace liminal. Enfermés dans cet espace de passage, les protagonistes représentent la condition du piéton de Los Angeles, il y a une incapacité à pénétrer la surface des rues, les plans urbains semblent être imperméables à toute approche émotionnelle. En franchissant le seuil des appartements, le psychogéographe s'assimile au piéton, et le chercheur devient lui-même sujet.

[91] Ce terme provient de l'univers du jeu vidéo. Dans un jeu peut se cacher des « Easter Egg », des programmes cachés accessibles uniquement par des combinaisons de touches ou des emplois du jeu spécifiques et amènent le joueur à découvrir des lieux secrets dans le jeu. Le premier Easter Egg est apparu dans le jeu Adventure sorti en 1979 pour la console Atari 2600, développé par Warren Robinett. Ce jeu apparaît aussi dans le livre de Ernest Cline *Player One* sorti en 2011 et adapté au cinéma par Steven Spielberg sous le titre de *Ready Player One* sorti en 2018. Dans *Aventure*, trouver l'Easter Egg revient à ne pas accomplir la quête principale mais « jouer » et « découvrir » en connaissance d'une récompense et trouver une satisfaction personnelle à travers la découverte de l'univers du jeu.

[92] TALLARICO, Serena. BAUBET, Thierry. « *La mer comme espace liminal. Étude de cas sur les aspects symboliques et magico-religieux de la traversée de la mer Méditerranée* », Rhizome, 2017, n° 63, pp.68-74. lien : 10.3917/rhiz.063.0068. lien URL : https://www.cairn.info/revue-rhizome-2017-1-page-68.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Dans *Ceci n'est pas une ville* Laure Murat écrit un éloge à ces hétérotopies qui se cachent dans le labyrinthe de la ville. Pour l'auteure, la ville est une échappatoire à une vie de famille en France qui ne l'accepte pas comme elle est, une femme lesbienne. Ici, Los Angeles devient un « havre » pour reconstruire son cocon loin de sa ville originelle. Dans son propre travail, Laure Murat partage son attention entre sa vie et le contexte dans lequel elle vit. Comme le psychogéographe en action, elle est la chercheuse et l'actrice du milieu qu'elle étudie. Ce milieu est celui de la classe aisée intellectuelle de Los Angeles. Laure Murat enseigne la littérature française à l'université de Californie, à Los Angeles (UCLA). En s'introduisant dans ces hétérotopies, nous nous rendrons compte de leur polymorphisme. La structure de ces espaces, bien qu'elle soit identique dans leur conception externe, trouve une pluralité dans leur utilité interne, elles sont à la fois des havres de protection mais aussi des enclos pour faire exister une société parallèle. La détermination d'une hétérotopie entre espace privé et lieu public est floue. L'idée d'enfermement dans l'œuvre de Laure Murat est très présente, comme dans *La Maison du docteur Blanche : histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*[93], ou encore dans *L'Homme qui se prenait pour Napoléon*[94] [95], un enfermement qu'elle étudie comme une intériorité des caractères des personnages qui vivent dans les lieux, un effet miroir entre l'habitat et l'habitant. Mais alors, de quoi ces espaces, à la fois clos et ouverts, sont-ils le symptôme ?

Il y a dans des espaces autres, que crée Laure Murat dans ses écrits, une sorte de satisfaction intellectuelle qui s'établit. Ces lieux matérialisent l'érudition que l'on retrouve dans le livre *Proust*, *roman familial*[96] qu'elle consacre à Marcel Proust, où la famille de Laure Murat voue un culte inconditionnel à l'auteur de *La recherche*. À la manière de la société que dépeint Proust dans son livre-monde, Laure Murat décrit dans *Ceci n'est pas une ville* la société cultivée de Los Angeles qu'elle côtoie. Elle décrit sa vie et son attachement à la ville. C'est une quête, celle d'appartenir à cette cité en incorporant les us et coutumes du milieu culturel qu'elle cherche à infiltrer. Pour y parvenir, elle se réfère à des films comme *The Nightcrawler*. Au fur

[93] MURAT, Laure. *La Maison du docteur Blanche : histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*. Éditions J.-C. Lattès, Paris, 2001.

[94] MURAT, Laure. *L'Homme qui se prenait pour Napoléon : pour une histoire politique de la folie. Éditions Gallimard*, coll. « Hors Série Connaissance », Paris, 2011.

[95] Dans les deux ouvrages cités, Laure Murat explore l'histoire de la psychiatrie en France au XIXe siècle à travers un corpus d'archives des asiles publics de la Seine.

[96] MURAT, Laure. *Proust, roman familial.* Robert Laffont, Paris, 2023.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et à mesure la ville s'apprivoise et devient un lieu surprenant que Laure Murat qualifie ainsi : « L.A, ma chambre des merveilles »[97]. Ainsi, la ville se transforme ici en chambre, un lieu à elle, un espace que l'on rapprochera de l'intime, du privé. Dans ce processus d'appropriation de l'espace, nous pourrions déceler une méthode d'approche sensible des lieux pour prendre possession et position dans la ville, et retrouver le droit à la ville mentionné plus tôt sous la plume de Lefebvre. L'univers de Laure Murat semble reposer sur un espace interne de son esprit plutôt que sur une architecture de l'espace géographique de la ville. La psychogéographie interroge cette relation entre intériorité et extériorité du dériveur, ce qu'il voit et ce qu'il ressent, et comment les deux aspects cohabitent et dialoguent pour donner une « impression » sur l'espace observé. C'est un récit qui se construit dans une « architecture émotionnelle », que Mathias Goeritz décrit, dans son *Manifeste pour une architecture émotionnelle* écrit en 1953, comme le moment où « […] il s'agit de redonner à l'architecture son statut d'art » car il rappelle qu'une œuvre a pour fonction de faire ressentir au piéton une sensation par l'émotion. Cette architecture émotionnelle se retrouve dans les photographies d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati mais aussi dans les textes de Laure Murat et de Will Self où l'architecture et l'urbanisation deviennent des bornes géographiques qui communiquent directement ou indirectement avec les artistes. Les édifices et les espaces envoient des signes aux protagonistes qui les reçoivent sous différentes formes : c'est ce que théorise Mathias Goeritz dans son manifeste et c'est aussi ce que recherchent les dériveurs. C'est ce que nous essayerons de retrouver dans les œuvres étudiées ainsi que les formes plastiques et littéraires que ces signes peuvent prendre entre les mains des créateurs.

Il faut penser au genre auquel nous pouvons affilier le livre, une autofiction qui rencontre un récit de voyage immobile. Mais ici, le voyage est celui d'un établissement, l'arrivée définitive de l'auteure dans cette ville qui semble inaccessible. C'est aussi un roman du réel qui documente l'arrivée de Laure Murat dans un pays inconnu. Elle cherche à le comprendre mais comme elle le dira : « La période d'adaptation dure deux ans »[98]. Deux ans durant lesquels elle cherchera donc à se couper de là d'où elle vient pour mieux pénétrer cette réalité qu'est Los Angeles : « il faut couper toutes nos racines »[99] comme pour mieux se « planter » ailleurs. Il y

[97] MURAT, Laure. *Ceci n'est pas une ville*. Flammarion, Paris, 2016, p.122.

[98] *Ibid.,* p.39.

[99] *Ibid.,* p.38.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

a une envie d'assimilation voire d'imitation du rêve californien. Nous pouvons rapprocher la démarche de Laure Murat à celle des photomontages d'Omar Victor Diop et de sa série de photos *Being There* (2023), où l'artiste sénégalais s'incruste par la photographie truquée dans la vie et le rêve américain d'inconnus représentés dans l'album *The Anonymous project* de Lee Shulman où sont réunies des photos banales de familles américaines vivant pleinement cette image de l'*American way of life*. L'artiste est connu pour sa réinterprétation de l'histoire en insérant dans des photographies des images des minorités et des oubliés de l'Histoire. Il cherche une place pour lui et ses pairs dans les images d'un monde qui ne leur a pas laissé de place dans l'Histoire. De Omar Victor Diop à Laure Murat se joue la tragédie de l'ascenseur social et de l'assignation de notre place dans un monde qu'ils désirent affronter. Laure Murat n'a pas peur de se confronter au monde universitaire pour se faire une place sur la scène intellectuelle de UCLA. Diop, lui aussi, cherche à montrer, par ses incrustations, ce besoin de se trouver une place dans un temps et dans un lieu. Par ce lien qui unit Murat et Diop, nous voyons se dessiner le besoin de « reconquérir » un territoire social tel que l'espace de la ville (ou de la nation pour Diop). On peut aussi penser au travail de la photographe Nikki S. Lee, avec sa série de photos *Projects* (1997-2001), où la jeune femme cherche à s'infiltrer dans différentes communautés en se faisant passer pour un membre du groupe, cherchant ainsi à incorporer leurs codes et leurs styles. Lors de moments au sein du groupe, elle se prend en photo avec ses « amis », des images comme de simples photographies souvenirs, où le temps de son infiltration elle leur ressemble. À l'image de Laure Murat et de Omar Victor Diop, Nikki S. Lee cherche à comprendre les codes qui composent cette mosaïque sociale pour y trouver sa place. Tels des caméléons, les trois figures citées précédemment se jouent des codes sociaux. Nous verrons qu'en apprenant à comprendre les codes d'une société pour ensuite les détourner, les mécanismes de la psychogéographie y trouvent un moyen de pénétrer la société du spectacle de l'intérieur pour la comprendre, à la manière d'un anthropologue, et dissoudre ses rouages internes.

Licence CC BY-NC-ND 4.0





Being There - The Anonymous Project, Omar Victor Diop, 2023.

Que ce soit dans *Ceci n'est pas une ville* ou *Le piéton de Hollywood* de Will Self, nous chercherons à comprendre la manière dont un texte trouve dans son montage une structure permettant au lecteur de traverser les lieux en approchant au plus près les signes de la ville. Par un objectivisme et une subjectivité se montage doit permettre à l'auteur d'introduire sa perception du lieu mais aussi inciter le lecteur à vouloir percevoir par lui-même ce que l'espace pourrait lui procurer comme sensation. C'est ce même mécanisme que cherche à faire ressentir Ed Ruscha dans ses images qui semblent si lisses et dénuées d'émotion. Par le titre que donne Murat à son ouvrage, la ville n'a même plus son caractère de ville, le lieu n'existe plus. À lui seul, le titre du livre donne une approche particulière de Los Angeles : ce n'est pas une ville ! Mais qu'est-ce que Los Angeles ? La ville que décrit Laure Murat est à la fois une

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ville cosmopolite et une ville générique qui n'a aucune identité. Une ville qui sert à l'auteure de purgatoire et de havre de paix, elle perçoit cet espace comme une cachette : « Los Angeles représente l'endroit où personne ne viendra me chercher »[100]. La ville devient une parenthèse, un dôme inatteignable pour le reste du monde. Les questions qui traversent les pages du livre de Laure Murat semblent être celles de la manière dont on perçoit et on conceptualise un espace avant même de l'avoir rencontré, et comment cet espace s'avère être lors de la traversée. En psychogéographie, la question du mythe qu'engendre une ville à travers son nom et les signes qu'il renvoie au reste du monde joue un rôle majeur dans la conception que l'on se fait des villes. La psychogéographie analyse le rapport entre l'image que renvoie la ville d'un point de vue externe et le ressenti interne que vient chercher le dériveur. C'est le même mécanisme que cherche à démasquer Will Self dans *Le piéton de Hollywood*. Will Self, comme Laure Murat, voit dans les noms de Los Angeles et d'Hollywood une promesse, celle que la ville fait à tous les expatriés qui la rejoignent pour y trouver du succès et surtout une place, une ville qui promet la postérité comme le fait un film en fixant votre image pour l'éternité sur une pellicule. Dans les rues, que décrit Laure Murat, la question qui se pose est celle de l'identité de la personne qui marche. Comme Lise Sarfati, elle n'oublie pas son statut de femme, et montre aussi la différence de point de vue qui co-existe sur un trottoir. La question est celle du statut social du dériveur, qui marche et que voit-il ? La femme, l'enfant, l'être en minorité a une place à trouver, une place à prendre.

Quant à Will Self, il pose une question essentielle pour appréhender une approche psychogéographique de Los Angeles : il interroge les fantasmes que l'on projette dans le nom de la ville. Avec *Le piéton de Hollywood*, l'auteur britannique décrit une enquête à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Ici, la fiction devient un dépotoir à hallucinations qui justifie un lyrisme et un terrain d'exploration mentale, un lieu où poser des hypothèses sans craindre le grotesque et le vulgaire dans le texte. Mais le terrain d'exploration documentaire est là, il est même le terreau premier du texte exposé ainsi : partir dans les rues de Los Angeles pour « découvrir qui a tué le cinéma ». Cette enquête devient une métaphore de ce qui passionne le spectateur devant un film, Will Self parle du point de vue d'un cinéphile qu'on a privé d'informations pour alimenter son imaginaire. Le projet de Will Self est le suivant :

[100] MURAT, Laure. . *op., cit.*, p.51.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « […] marcher était le mode de déplacement le moins cinématographique possible, alors que Los Angeles était le lieu le plus cinématographique. Je soupçonnais, […] que le cinéma perdait progressivement sa place de discours culturel dominant de notre époque et que ma méthode était la meilleure approche de ce sujet labyrinthique… »[101].

À la manière des situationnistes, Will Self aborde la problématique en la prenant à contre-pied pour la saisir de l'intérieur : en s'interrogeant sur ce qui fait que Los Angeles est cinématographique, en questionnant les déplacements du corps comparés ici à une caméra. Il s'interroge directement sur ce que veut dire le cinéma, ainsi que ce qu'il dit de sa manière de circuler dans l'univers social d'une communauté[102], ici les cinéphiles. Il y a aussi la méthode empruntée qui demande à l'enquêteur de s'engager dans son champ de recherche, non seulement mentalement mais aussi physiquement. Le récit comme prétexte pour nous parler de ce que l'auteur qualifie de fin du cinéma. Cette fin que prédit Will Self c'est celle d'un âge d'or du cinéma qui laisse place à l'air du streaming, comme le font sous-entendre deux titres des Cahiers du cinéma, *Hollywood rêve-t-il encore ? Imaginaires adolescents, imageries recyclées*[103] et *Voyage à Hollywood. Enquête sur un Hollywood en transition*[104]. Ces deux numéros s'accordent à dire que les univers des studios de cinéma qui hantent la ville ont du mal à se renouveler dans les fictions qu'ils proposent et tournent en rond sur de vieux schémas narratifs qui semblent ne plus surprendre le spectateur. Will Self a l'intention de retrouver cette fascination qui faisait la chair du cinéma.

Dans son écriture, Will Self a une fascination pour une esthétique de la crise. C'est ce que montre le travail de Maguette Ndiaye qui a soutenu en 2018 une thèse intitulée *Pour une esthétique de l'apocalypse dans « London Fields » de Martin Amis et « How the Dead Live » de Will Self : thèmes, formes et lieux*[105]. Elle montre dans ses recherches que l'auteur britannique

---

[101] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Points, Paris, 2021, p.302.

[102] CHARAUDEAU, Patrick. *Langue, discours et identité culturelle*. Études de linguistique appliquée, n°123-124, 2001 , pp.341-348. lien URL : https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm

[103] MOMCILOVIC, Jérôme. *Hollywood rêve-t-il encore ? Imaginaires adolescents, imageries recyclées*. Les Cahiers du cinéma, n°785, mars 2022.

[104] SABAT, Yal. [Dir.] *Voyage à Hollywood. Enquête sur un Hollywood en transition.* Les Cahiers du cinéma, n°785, avril 2023.

[105] NDIAYE, Maguette. *Pour une esthétique de l'apocalypse dans "London Fields" de Martin Amis et "How the Dead Live" de Will Self : thèmes, formes et lieux* . Revue des Sciences Sociales, 2016.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cherche à créer une confrontation entre les situations les plus extrêmes et le narrateur. Dans *Le piéton de Hollywood*, Will Self nous entraîne dans une sorte de *Bad Trip* où, dès l'ouverture, il nous expose les séances de consultation qu'il entretient avec un professionnel de santé (à la fois médecin et psychanalyste). L'état de santé du narrateur reste flou, il consomme des anxiolytiques. De plus, il n'est pas rare dans la littérature de Will Self que ses personnages soient sous substances, ils les utilisent comme une clé de libération pour trouver un état extraordinaire et les sortir de leur vie banale. C'est le moyen pour l'auteur de faire sortir ses personnages d'une vision directe des choses, il leur permet de voir l'envers de l'ordinaire. À la manière de César Aira dans *Prins*[106] ou de *Las Vegas Parano*[107] de Hunter S. Thompson, l'itinéraire du narrateur se déforme dans ce que l'on pourrait assimiler au premier abord à des hallucinations mais qui s'avèrent être significatives à mesure que le récit avance. Les substances illicites permettent au personnage de ses « fictions » de s'affranchir de l'ordinaire et d'expérimenter une nouvelle perception du monde, tout comme Néo dans *Matrix* (1999) qui, en choisissant une pilule, découvre la Matrice, ou Alice, l'héroïne de Lewis Caroll, qui croque dans un gâteau pour entrer au Pays des Merveilles.

Will Self est membre du cercle psychogéographique de Londres. Les idées des psychogéographes ont connu un succès en Angleterre où l'artiste Ralph Rumney crée en 1957 l'Association Psychogéographique de Londres dont il fut pendant très longtemps le seul membre. Mais en 1990, l'association connaît un second souffle avec la complicité de l'auteur Iain Sainclair qui construit un rapport psychogéographique de plus de 700 pages, *London Orbital*[108] sorti en 2002, qui retrace les dérives autour de la M25, le périphérique de Londres long de 188 kilomètres. Arrive par la suite Will Self avec son livre *Pyschogéography*[109] sorti en 2007. D'autres expériences psychogéographiques remarquables ont été réalisées par l'auteur comme en 2006 où il a réalisé une dérive pour le New York Times. Il déclare en 2017 : « Les gens ne savent pas où ils sont. À notre époque post-industrielle … n'importe qui peut partir rendre visite aux pygmées de l'Ituri, mais combien de personnes ont fait à pied le chemin qui

[106] AIRA, César. *Prins*. Christian Bourgois éditeur, Paris, 2018.

[107] THOMPSON, Hunter S., *Las Vegas Parano*. Folio, Paris, 2010.

[108] SINCLAIR, Iain. *London Orbital*. Actes Sud, Arles, 2016.

[109] SELF, Will. *Psychogeography*. Bloomsbury, London, 2007.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

va de l'aéroport à leur maison ? »[110] Will Self interroge le faux dans nos espaces, les éléments qui nous font miroiter une autre réalité contrôlée par la société du spectacle. Le fait que Will Self se rende à Los Angeles semble être tout indiqué pour poursuivre ses recherches. L'Amérique semble vouloir être tellement proche de la réalité que la nation crée une promesse, une réalité mieux que la vraie, le rêve américain. Le pays produit une « surréalité » pour enfermer les *conquistadors* qui courent après le miroir aux alouettes (la gloire, le succès, la réussite qu'a toujours promis l'Amérique). C'est ce que Jean Baudrillard qualifie d'hyperréalisme » :

> « L'Amérique n'est ni un rêve, ni une réalité, c'est une hyperréalité. C'est une hyperréalité parce que c'est une utopie qui dès le début s'est vécue comme réalisée. Tout ici est réel, pragmatique, et tout vous laisse rêveur. Il se peut que la vérité de l'Amérique ne puisse apparaître qu'à un Européen, puisque lui seul trouve ici le simulacre parfait, celui de l'immanence et de la transcription matérielle de toutes les valeurs. Les Américains, eux, n'ont aucun sens de la simulation. »[111]

Dans l'histoire de l'art, l'hyperréalisme apparaît en 1965, c'est un mouvement qui se qualifie par son extrême précision dans la reproduction du réel, que ce soit par la sérigraphie, le bronze polychrome, la peinture à l'huile et à l'acrylique, l'utilisation du latex et de la cire. Un courant qui interroge notre perception du vrai et du faux, ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Les artistes que nous allons étudier dans notre corpus l'interrogent, jouent avec et se laissent ou non berner par cette grande imitation du réel. Cette falsification se retrouve aussi dans de nombreux travaux qui viendront nourrir notre discours comme l'enquête photographique proposée par Hannah Darabi dans son projet de recherche-création *Soleil of Persian Square* (2017-2021) où deux lieux se confondent, Los Angeles et l'Iran. Dans son travail, l'artiste « chasse les traces de la diaspora iranienne installée à Los Angeles »[112]. Elle retrace l'histoire des Iraniens expatriés en Californie qui deviendra « le berceau de la musique

[110] Propos recueillis par Alexandre Lacroix pour *Philosophie magazine*. Rapportés dans le hors-série n°34 *Marcher avec les philosophes*. *L'art de la dérive psychogéographique*. Été 2017, p.45.

[111] BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Grasset, coll. Le livre de poche, Paris, 1986, p.32.

[112] *Dans « Soleil of Persian square », Hannah Darabi chasse les traces de la diaspora iranienne installée à Los Angeles.* Le Figaro TV, publié le 26 juillet 2023, lien URL : https://video.lefigaro.fr/madame/video/dans-soleil-of-persian-square-hannah-darabi-chasse-les-traces-de-la-diaspora-iranienne-installee-a-los-angeles/ (consulté le 28/09/2023).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

iranienne populaire »[113] et incarne « le fantasme d'un Eden culturel »[114]. Elle décrit son rapport aux lieux comme un lien entre son héritage et ce qu'elle est aujourd'hui :

> « La représentation de l'espace urbain trouve une place importante dans ma pratique photographique. Ces espaces réels ou imaginaires offrent une structure où une conjonction d'éléments variés (images, textes, objets, sons, etc) autour des sujets liés à mon pays natal devient possible »[115].

Il y a ce rapport entre l'espace vrai et l'espace imaginaire qui devient non plus un jeu de dupe mais un espace de dialogue. Cette crise du réel et de l'imaginaire que l'on projette dans un lieu est présente dès la sortie de la Seconde Guerre mondiale, mais malgré les promesses de la société capitaliste faites pour nous promettre une vie meilleure, le dériveur n'est pas dupe ! Il connaît l'illusion que promet le produit marchand et l'image spectacle. Cette exploration des temps et des espaces possibles que nous propose le « multivers » est le symptôme d'un regret et d'une impossibilité de vivre pleinement une vie dans le monde réel. Les situationnistes, par les situations, cherchent à se reconnecter au réel. De quoi est alors fait cet autre possible que cherche les dériveurs ? *L'Infra-ordinaire* proposé par Georges Perec est de trouver la marge pour exister hors de la norme. « Où sommes-nous ? » telle semble être la grande question de notre monde « post-industriel ». Point remarquable à ne pas minimiser dans la conception du récit *Le piéton de Hollywood*, la présence de photos intercalées dans le texte. Au nombre de cinquante-six, elles transforment quasiment le livre en roman-photo ou, plus exactement, en carnet de voyage. On peut se poser la question de savoir s'il s'agit d'un roman-photo, ou alors d'une composition documentaire qui vient donner au récit une ambivalence entre la fiction et le récit de voyage documentaire. Comme si, malgré tout, ce faux qui compose la ville de Los Angeles, Self cherche à nous montrer où réside le vrai et comment le trouver. Ce besoin d'interroger l'entremêlement de l'espace et du temps vient d'une crise de notre situation spatio-temporelle. Nous cherchons un endroit où « atterrir »[116].

---

[113] *Ibid.*

[114] *Ibid.*

[115] DARABI, Hannah. *Hannah Darabi, Soleil of Persian Square*. Cycle Cnap à la bibliothèque Kandinsky de Paris. URL : https://www.cnap.fr/hannah-darabi-soleil-persian-square (consulté l 28/09/2023).

[116] LATOUR, Bruno. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique ?* La Découverte, Paris, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

À travers cette étude, nous chercherons une ouverture sur la pratique de la dérive et son potentiel esthétique. Une approche qui trouve son commencement dans une nouvelle approche critique de nos pratiques urbaines. Ici, nous souhaitons dépasser la simple définition de la psychogéographie pour chercher son potentiel écologique qui pourrait nourrir le savoir de l'homme sur sa perception de la ville pour ne plus se laisser berner par la société du spectacle. Comment reconnaître l'endroit où a lieu la dérive et la rencontre avec un autre possible ? Quelles situations sont réellement possibles dans la vie quotidienne ? Quels sont les mécanismes pour mettre en place une résistance par ce comportement surréaliste[117] ? La psychogéographie a trouvé son indépendance et a su influencer divers mouvements de pensées. Ce concept a trouvé un terrain particulièrement fécond dans le domaine des arts plastiques et de la littérature pour s'émanciper. L'étude qui va suivre propose une généalogie de la psychogéographie, en explorant à la fois sa dimension esthétique, ses modes de mise en pratique et l'expérience singulière qu'elle offre à celui qui s'y adonne à travers la dérive.

Pour les situationnistes, l'art bourgeois ne marche plus, les avant-gardes ont tout essayé, et il faudra dépasser l'objet-œuvre pour lui trouver un nouveau terrain d'implantation. Celui-ci sera la vie quotidienne de tous. Ici, nous étudierons les propositions faites par les artistes présents dans le corpus afin d'établir un nouveau terrain des possibles, une zone de résistance à la ville du spectacle. Cette étude veut non pas renouveler le savoir sur la pratique de la dérive mais pousser la réflexion à un nouveau degré : celui du moment de son application qui, dans les travaux précédents, semblait plus s'apparenter à une abstraction et à un jeu. Avec ce développement, nous chercherons à donner une dimension tangible à la pratique, lui donner une forme et ce, même si celle-ci appartient au registre de l'abstraction[118]. À travers leurs travaux respectifs, Ed Ruscha, Lise Sarfati, Laure Murat et Will Self cherchent à s'établir dans la rue, montrer qu'elle existe non pas comme les pouvoirs publics de Los Angeles cherchent à la monter – un lieu de développement de la modernité et de l'amélioration du cadre de vie – mais comme elle est, ils la documentent. Leurs formes plastiques deviennent un espace de

[117] Il faut différencier dans cette étude la notion de « surréalisme » liée au mouvement artistique conduit par André Breton qui a fortement influencé la démarche artistique des situationnistes, et la notion de « surréaliste » qui se rattache à un comportement ou une situation qui dépasse le rapport au réel.

[118] Ici, le terme devra trouver une maturation dans notre développement. À l'heure de la rédaction de ce passage, les termes d'abstraction, de médiation, de spirituel, de conceptuel, de rêveries d'entité, de concept et d'idées mises en image sont possibles car la recherche portée ici s'attache à la possibilité d'une forme plastique de la dérive mais aussi une forme de vie à cette idée.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

revendication. La ville doit servir aux citoyens, à ceux qui y vivent pour se développer mentalement et corporellement. Elle doit être un lieu pour apprendre et comprendre, un lieu pédagogique et non une vitrine de promotion.

L'étude qui suit se situe à un point de rencontre entre les notions d'esthétique, de critique, d'activisme et d'écologie. Le travail de réflexion qui va être proposé ici est une approche sensible du monde urbain. Los Angeles en sera l'exemple : choisie pour son image d'anti-ville, en contradiction avec ce que la cité s'était promis. Une ville qui n'est plus adaptée pour le citoyen mais pour un capitalisme, des flux d'échanges, une ville machine : l'aboutissement de la société du spectacle. L'accroissement des villes semble dégénérer et apporte aux villes des formes mutantes et tentaculaires. Une ville tentaculaire serait une ville qui se développe dans toutes les directions et cherche à étendre son emprise de tous les côtés, et où il régnerait un chaos urbain comme le définit Paul Virilio dans *Ville panique. Ailleurs commence ici*[119]. Le terme « ville tentaculaire » fait également référence au recueil de poèmes symbolistes en français intitulé *Les villes tentaculaires* écrit par Émile Verhaeren en 1895. L'auteur fait déjà référence à une ville qui n'a plus d'ordre logique ni de structure à son développement urbain : il fait référence à des villes modernes dont la forme devient hybride et dépasse les raisons urbaines.

Los Angeles a décroché ce titre archétypal de capitale du XXe siècle. Dans l'imaginaire collectif, Los Angeles est l'aboutissement du rêve américain et une ville qui offrirait le succès à celui qui le désire. Mais Los Angeles est la ville de la postmodernité par excellence. Elle naît dans les images comme si la sémiologie, le situationnisme, le structuralisme et les *cultural studies* s'étaient développés en même temps pour mieux la comprendre. La ville est une simulation de la réalité dans un espace autre, – la ville est une illusion (une illusion basée sur le mythe que l'on a construit autour d'une forme) – dans un monde qui se divise, Los Angeles semble être une ville sous un dôme qui existe pour la douceur de vivre et l'approfondissement des savoir des épicuriens. Si Ivan Chtcheglov[120] considère que « nous évoluons dans un paysage

[119] VIRILIO, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*. Galilée, Paris, 2003.

[120] Ivan Chtcheglov est en réalité Gilles Ivain, pseudonyme utilisé par Ivan Vladimirovitch Chtcheglov, un philosophe, poète et militant politique français d'origine russe né en 1933 et mort en 1998. Il est connu pour être un des idéologues de l'Internationale lettriste et pour son influence majeure sur le mouvement situationniste.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

fermé »[121], cette image du paysage clos sur lui-même semble parfaitement convenir à la ville de Los Angeles. La ville, coincée entre l'océan Atlantique, les montagnes de Santa Monica, de San Gabriel et de San Bernardino, semble, dans sa topographie, être coupée du reste du monde. La ville rappelle l'île de Seahaven où évolue le personnage principal du film *The Truman Show*[122], de Peter Weir sorti en 1998. Truman évolue dans un décor de téléréalité sans le savoir. La ville est un décor entièrement surveillé et contrôlé par le producteur de l'émission Christof. Los Angeles est une fabrique à rêves, un studio de cinéma géant. Dans un pays où les habitants semblent croire qu'il est possible d'atteindre ses rêves ici plus qu'ailleurs, un paroxysme est atteint et que Debord a prédit dans *La société du spectacle* et dans ses études sur les situations et la psychogéographie : celui de l'homme, qui sera plus à même de croire en des choses en fonction du milieu dans lequel il évolue. En quoi l'Amérique proposerait plus qu'un autre pays les moyens pour s'affranchir de sa condition sociale qu'un autre ? L'Amérique a été son propre miroir face à ce rêve. Los Angeles, par son *aura* traversée de *success stories*, fait d'autant plus miroiter ce mirage par la médiatisation des vies qui traversent cette ville. Mais Los Angeles est une ville faite pour les plus fortunés. Dans un article du magazine *Hôtel & Lodge,* nous pouvons trouver le témoignage de l'artiste Sharon Furman : « Il fait bon vivre à L.A. […] mais il faut en avoir les moyens ». Mais cette usine à film s'est enraillée depuis quelques années depuis l'apparition des plateformes de streaming et trouve ici son crépuscule.

C'est un déclin du modèle urbain qui laisse place à des développements urbains disharmonieux. Los Angeles marque l'aboutissement de ce désordre urbain. Le monde change à une vitesse que l'homme ne peut plus contrôler et son paysage évolue également. Il doit servir à la modernisation des territoires et la communication des flux. Les villes sont les points névralgiques de ces communications et leur fonctionnement doit aller de pair avec le projet global du monde. Les villes s'inscrivent alors dans une démarche générale dont le but est de servir les échanges de marchandises. Parmi elles, Los Angeles semble être une ville sans forme qui se construit dans le désordre, une ville sans centre. Il s'agit d'un plan quadrillé par les

[121] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Internationale situationniste, n°1, juin 1958, p.15.

[122] WEIR, Peter. *The Truman Show*. Scott Rudin Productions, Paramount Pictures, 1998.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

routes qui laissent entrer les voitures à toute vitesse sur des axes routiers interminables et qui ont pour but de laisser place à la vitesse des échanges des flux de communication.

La psychogéographie est éminemment une démarche esthétique issue du romantisme. C'est un acte politique, critique et artistique qui revendique un droit à la ville, un droit de marcher librement dans la ville sans devoir se plier à l'idéologie du marcheur. Il y a ce que l'on pourrait appeler une bibliothèque psychogéographique, voisine de la bibliothèque de la littérature de voyage et de celle des itinéraires de marcheurs. Le point de départ de ces œuvres est l'affrontement du créateur face à un monde standardisé, dénoncé par la critique situationniste. Cette bibliothèque regroupe un ensemble d'ouvrages mais prend également la forme d'un lieu multi-médiatique qui explore les différentes formes que l'expérience urbaine peut prendre. La définition du genre psychogéographique sera donc l'un des objectifs proposés par ce travail de recherche. Les caractéristiques de la psychogéographie comme acte esthétique et poétique (influences de Baudelaire, de Quincey, Stevenson, Poe) seront à déterminer dans les pages qui suivent. Si la psychogéographie se revendique, dans ce développement, comme une démarche esthétique, elle s'intègre à l'embranchement du *Land Art*, du street art, de l'art conceptuel, du happening et de la performance. L'esthétique de la dérive s'exprime telle une réaction au monde du spectacle que cherchent à détourner les psychogéographes. Ils exploitent ainsi les nouveaux médias comme mode de production pour explorer la manière de documenter et de faire passerelle entre le réel et l'esthétique. Dans l'histoire de l'art, ce que l'on nomme l'ère des nouveaux médias demeure assez vague et dépend de l'approche du monde que font les artistes. Cette nouvelle conception de la géo-poétique interroge nos savoirs sur notre propre conception de la géographie. Alors qu'est-ce que peut apporter la création plastique sur notre regard sur le monde ?

Cette question semble être l'un des enjeux centraux lorsque nous nous interrogerons sur la conception plastique qui émerge de la psychogéographie et de la pratique de la dérive. L'iconographie documentaire qui est employée, dans l'approche qu'ont les artistes que nous étudierons, est proche d'un procédé journalistique. Cependant, il faut prendre en considération dans cette réflexion le rapport au réel que les créateurs incorporent dans leurs travaux. Il y a un dualisme qui complique l'approche de la recherche autour de la transmission des actes de dérive, et qui est le rapport au réel. L'esthétique de la psychogéographie est un point de rencontre entre le réel et l'imaginaire. C'est une alchimie qui se base sur l'esprit

Licence CC BY-NC-ND 4.0

poétique issu de l'héritage romantique. Un imaginaire qui flirte avec le symbolisme et un réalisme romanesque, lui-même issu de la *non-fiction novel*, du roman réaliste et du nouveau roman cherchant à transmettre une vérité par l'utilisation des figures de style[123]. Cette transmission au réel apparaît à travers un style journalistique qui se confond dans des écrits et des images hybrides par le compte-rendu, l'enquête, le reportage, l'interview, le portrait, l'analyse, le billet, la caricature ou encore la chronique. Cet objet composite s'ajoute à la complexité de notre problématique. Ce rapport à l'hybride revient à ce qui a été mentionné plus haut au sujet des « nouveaux médias » dans l'art actuel : une recherche du rapport au monde que pourrait entretenir le créateur. C'est la question du rapport fait par le dériveur sur une situation : la psychogéographie a une forme mais de quoi est-elle composée ? Quels sont les éléments esthétiques qui la composent ? Cette compréhension nous permettra de rapprocher les objets étudiés à un ensemble de productions plus large et d'inscrire la psychogéographie dans un intérêt général. Cette recherche aura pour objet d'interroger les enjeux actuels de cette pratique trop souvent marginalisée, un enjeu que l'on pourrait traduire par la question suivante : dans quel but et contre quoi devrions-nous utiliser la psychogéographie ? En s'interrogeant sur ces nouvelles pratiques d'actions activistes, c'est aussi un changement de paradigme sur l'artiste et son rapport au monde. En se confondant lui-même avec le reste du monde il devient spectateur et acteur, il devient lui-même un activiste revendiquant un droit à la ville. En s'engageant, le psychogéographe cherche la place qu'il peut occuper dans l'espace. Par cette démarche écologique, il cherche à faire « maillon » avec le reste du monde et se met en résonance avec son environnement. La psychogéographie est une démarche critique envers la ville, mais une critique qui cherche à démontrer quoi ? C'est en plongeant dans le labyrinthe des villes que le dériveur trouvera une réponse.

Guy Debord et Constant[124] avaient pour projet de construire un labyrinthe dans le parc de Bruxelles en 1958 dans le cadre d'une exposition consacrée à l'esthétique situationniste au musée Stedelijk d'Amsterdam en mai 1960, mais cette dernière sera annulée à la dernière

[123] Ce qui nous amènera à nous interroger sur le genre littéraire et le style esthétique auxquels appartiennent ces créations liées aux dérives et à la psychogéographie (et même plus largement aux productions esthétiques situationnistes).

[124] Constant Nieuwenhuys est un artiste, architecte et théoricien néerlandais, membre fondateur du mouvement Cobra et plus tard de l'Internationale situationniste. Son lien avec le labyrinthe éducatif s'inscrit dans sa réflexion sur la ville, l'espace et l'expérience humaine, en particulier à travers son grand projet New Babylon (1956–1974).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

minute. Ce labyrinthe avait pour objectif de proposer un lieu de développement personnel par le ludique. Comme le décrit Vanessa Theodoropoulou :

> « Ce projet avait pour ambition de créer un espace ludique et poétique, […]. Dans ce projet, Constant et Debord essaient de représenter la grande ambiance situationniste, de lui attribuer une forme et une dimension mythique, adaptée au mode de vie qu'ils défendent, à l'esthétique baroque et maniériste de la psychogéographie. »[125]

Dans la forme du labyrinthe, les deux situationnistes voyaient un moyen de détourner le plan des villes pour rendre la forme tel un espace à déchiffrer. Cette forme devient une allégorie du chemin à parcourir pour le piéton afin d'effectuer un voyage initiatique.

Il est assez étonnant de voir le rapprochement entre la ville de Los Angeles et la forme du labyrinthe. Beaucoup d'auteurs (romanciers et théoriciens) ont rapproché le labyrinthe urbanistique de la ville de Los Angeles à celle de la géographie des enfers décrite notamment dans *La Divine Comédie* de Dante. Nous pouvons citer également *Inferno Los Angeles*[126] de Ron Bassilian et Jim Wheelock (2020), *Inferno Los Angeles*[127] de Dell Shannon (1974) et *Hollywood Inferno. La divine comédie du star-system*[128] de Jean-Philippe Costes (2023). Cette forme qui semble être l'allégorie de cette ville peut être mise en contradiction avec celle de la Tour de Babel qui est son opposé. Si l'*Inferno* s'ouvre sur les couches des profondeurs terrestres, la Tour de Babel élève, elle, vers les cieux, l'esprit des Hommes. Cette réflexion sur la forme d'une ville à laquelle le regard des artistes peut être une clé de lecture pour comprendre sa composition géométrique. Derek Schilling fait le lien entre la lecture du plan d'une ville et le message que la forme de celle-ci semble nous donner :

> « La métaphore de la « lecture » urbaine, aujourd'hui très répandue, apparaît dès 1959 sous la plume de l'urbaniste américain Kevin Lynch. Dans

[125] THEODOROPOULOU, Vanessa. *La poésie par tous et pour tous*. Revue Marges, n° 21, 2015. [en ligne] Consulté le 25/11/2023, lien URL : http://journals.openedition.org/marges/1039; DOI: https://doi.org/10.4000/marges.1039

[126] BASSILIAN, Ron. WHEELOCK, Jim. *Inferno Los Angeles*. NeoClassics, Los Angeles, 2020.

[127] SHANNON, Dell. *Inferno Los Angeles*. Goldmann Rote Krimi, Munich, 1974.

[128] COSTES, Jean-Philippe. *Hollywood Inferno. La divine comédie du star-system*. Éditions Liber, Montréal, 2023.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> *The Image of the City*, Lynch valorise non la représentation cartographique des villes ou leur découpage fonctionnel en zones mais la « forme visuelle » qui résulte de l'interaction des citadins avec le milieu bâti. […] L'urbaniste a bien le droit de créer des jolies formes, reconnaît Lynch, mais il lui importe plus de savoirs vécus, qui dépendent des faits perceptifs, sensoriels et mnésiques autant que de l'élégance des volumes bâtis. »[129]

Adossé à cette idée qu'il existe un moyen de percevoir dans les explorations urbaines un « mode de lecture » du paysage urbain, nous pouvons donc revenir à notre hypothèse selon laquelle il existe une possible bibliothèque psychogéographique. Cette bibliothèque serait un point central à ce que décrit Michel Collet comme une œuvre de « […] *WorldFiction*, multiculturaliste et cosmopolite, qui brouille les frontières géographiques et identitaires »[130]. Il semble n'y avoir qu'un pas entre la forme de la ville et la forme d'un texte. Ce qui semble être le point de jonction entre les deux concepts seraient leurs capacités à être vecteur de poésie. Dans un espace connu et sur-documenté, la poésie ouvrirait un nouvel espace d'exploration sensitive :

> « Entre l'imaginaire et le réel, entre les représentations et les expériences se crée et s'entretient une tension dont l'écriture rend compte. […] La poésie ne propose pas de leçon, de connaissance, elle ouvre un horizon et pose une autre lumière sur le monde. […] Dans ce monde qui n'a plus beaucoup de secrets, la poésie n'est pas une banque de données en plus, elle est une source d'intimité qui nous fait retrouver notre demeure. […] Elle est le terrain de la vérité, où s'affrontent, en toute liberté, la conscience et le monde. »[131]

[129] SCHILLING, Derek. *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p.105.

[130] COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Éditions Corti, coll. Les Essais, Paris, 2014, p.65.

[131] TISSIER, Jean-Louis. *Victor Segalen et la Terre Jaune. Une géopoétique du loess*. In CHEVALIER, Michel. [dir.] *La littérature dans tous ses espaces*. CNRS Éditions, Paris, 1993, p.123-138.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le sujet premier de l'étude qui va être exposé ici est l'appréhension de la possibilité « d'une philosophie appliquée »[132], comme le fait remarquer Thierry Paquot dans *Un philosophe en ville* :

> « Depuis quelques années, en France, la philosophie est « utilisée » par des architectes, des historiens de l'architecture, des plasticiens, des paysagistes et bien d'autres « spécialistes » de la chose urbaine pour expliciter, commenter, analyser, critiquer, la démarche d'un architecte, le choix d'un urbaniste, le plan-lumière, la proposition paysagère, bref pour théoriser un « projet ». Le mot « projet », dans ce milieu professionnel, est quasi « magique ». Il dit tout et intègre, sans hésitation, celui qui le prononce dans la grande famille des Bâtisseurs. »[133]

L'architecture a une part de philosophie. Dans une conception, le contemplateur peut voir, si son regard y est éduqué, un message. Il faut être initié au savoir du constructeur pour lire dans les plans les idées. Mais en ce qui concerne la psychogéographie et le concept de dérive, il faut revenir aux mots de Thierry Paquot et au lien qui existe entre le projet de l'architecte ou de l'urbaniste et la notion de « magique » comme une chose « inexplicable ». Cette essence incessible c'est ce que cherche à saisir la psychogéographie. Une « *aura* » du lieu qui plane dans l'espace. Dans l'espace construit, les mots et les formes font émerger une qualité poétique dans les villes.

La science de la psychogéographie est la mise en dualité de la poésie et de la critique dans le même champ d'action. Mais que nous dit la poétique de la critique de l'espace ? Aujourd'hui, la poétique a une dimension marginale dans le domaine des mots :

> « L'adjectif poétique n'entretient-il pas tous les malentendus sur la poésie ? Celle-ci peut-elle, doit-elle assumer toutes les écritures déviantes, impures, « bizarres » ? Peut-elle, doit-elle, au contraire, s'assumer dans tout ce qui fait pli, écart, aujourd'hui encore, de la poésie ? »[134]

---

[132] PAQUOT, Thierry. *Un philosophe en ville*. Infolio, coll. Archigraphy Poche, Paris, 2011, p.21.

[133] PAQUOT, Thierry. *Un philosophe en ville*. Infolio, coll. Archigraphy Poche, Paris, 2011, p.21.

[134] ESPITALLIER, Jean-Michel. *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, coll. Agora, Paris, 2014, p.23.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Elle fait exister le « déviant », « l' impur », le « bizarre » comme le dit Jean-Michel Espitallier dans sa définition de la poésie actuelle. Cette nécessité de considérer la poétique pour lire l'espace comme le convoquent les situationnistes n'est pas neuve. Gaston Bachelard l'utilisait déjà dans son livre *La poétique de l'espace* et rapprochait cette nécessité ainsi :

> « […] l'espace a des qualités de refuge, des qualités de protection où l'Homme va non pas tant penser que rêver. Je ne suis pas un poète et par conséquent, je ne pourrais pas à moi seul habiter poétiquement un espace, même le plus heureux des espaces. Je ne vis pas dans l'infini car dans l'infini on n'est pas chez soi. J'ai fait, si vous voulez, mon enquête pour montrer que les espaces, enfin la poétique des espaces, est une poétique de l'habitation heureuse. »[135]

Ce besoin d'habiter poétiquement ne peut venir que d'une volonté, d'un engagement. En convoquant la poétique dans notre besoin d'habiter l'espace, nous cherchons à établir un territoire « heureux ». Les auteurs, comme les plasticiens qui sont traversés par les idées de la psychogéographie, cherchent à représenter d'infimes particules d'atmosphère. La poésie permet de représenter l'invisible :

> « La poésie joue aussi comme sismographe, trace de l'imprésentable, de l'irreprésentable, et comme activité artistique, elle « ne reproduit pas le visible [mais] rend visible » (Paul Klee), transcrit du déjà-pas-là, encore-pas-là, jamais-là. Elle donne une voix (et de la voix) à de l'incommunicable. »[136].

En considérant le dériveur comme une chimère mi-poète, mi-activiste, nous pouvons nous demander ce qu'il fait là. C'est d'ailleurs la question qui englobe la démarche de ce marcheur actif. Pour beaucoup de critiques, l'action de la dérive est assez sommaire et marginale, mais en y incorporant l'idée d'activisme (voire d'espion) et de poète-créateur, leurs démarches semblent toutes autres. Pour le chercheur-créateur, la poétique est la jonction entre la théorie et la pratique. Comme le fait remarquer Jean-Michel Espitallier : « […] il est dans la nature du poète de se demander, tout le temps, et par tous les temps, ce qu'il fabrique, avec quoi, et ce qu'il fait ici, pourquoi ici plutôt que là, pourquoi là plutôt que là-bas, et ailleurs plutôt qu'autre

---

[135] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Pairs, 1958, p.48.

[136] *Ibid.,* p.59.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

part »[137]. Le poète, comme le dériveur, sont en quête d'un terrain d'action. Cette poésie est le moyen d'entrer en résonance avec une nouvelle dimension de l'être, mais aussi une nouvelle dimension de l'espace.

L'interrogation « qu'est-ce qu'habiter le monde poétiquement à l'heure de la crise du paysage ? » pourrait être le point névralgique de notre réflexion puisqu'elle devient le lien entre les notions de poétique, d'esthétique, d'engagement par le regard critique posé sur la crise de l'urbanisme et l'écologie. La poétique, quant à elle, se propose comme un programme révolutionnaire à venir car elle ne propose pas seulement un champ d'action mais une révolution spirituelle. Ce qu'affirme Michel Collot pour la littérature, à savoir que « les lieux deviennent dans [les] romans des personnages à part entière »[138] (le protagoniste se confronte à ce nouveau personnage), la psychogéographie pourrait en faire de même. Mais comment ? Et pourquoi ? Que nous dit cette nouvelle personnification (ou dé-personnalisation) des villes ? Le regard critique que met en œuvre le psychogéographe détermine les délimitations entre ces différents espaces (espaces privés, espaces de transition, espaces de loisirs, espaces de production, hyper-lieux, non-lieux, hétérotopies et espaces laissés en marge de tous regards politiques et poétiques). Cette prospection permet de dresser une topographie urbaine des espaces pouvant être investis comme étant des places de lutte contre le spectacle et ainsi, en fonction de la morphologie et de la topographie des lieux, donner aux habitants les moyens d'exister, de voir et d'être vus. La démarche appliquée par les créateurs dans cette critique urbaine est la mise en action de leur poétique plastique comme vecteur d'images. Cette étude cherche à mettre en lumière un projet plus large que la psychogéographie semble avoir : trouver une continuité au sublime romantique, un renouveau à un espace qui dépasserait l'Homme et l'obligerait à ne plus pouvoir contrôler l'espace et le temps. La psychogéographie fait apparaître un monde poétique à l'heure de la fantasmagorie, une poétique de la lutte des espaces et du droit à la ville, une poétique de l'engagement et de l'activisme. L'objectif de la dérive et du dériveur qui engage son corps dans l'immensité du « projet » est « d'être au monde »[139].

---

[137] *Ibid.,* p.23-24.

[138] COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Éditions Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2014, p.193.

[139] ROSA, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps.* La découverte, Paris, 2010, p.11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Cette étude veut tisser les liens entre ce que nous dit la forme des villes (que cherchent à établir les artistes et les auteurs en déterminant le potentiel poétique des espaces approchés), et la critique qui en émane. Cette recherche aspire à proposer une nouvelle pierre à l'édifice intellectuel qui traverse le regard critique que l'on pose sur l'urbain, qu'il soit directement ou indirectement lié à la psychogéographie. Pour approfondir cette réflexion, la méthodologie de la recherche s'appuie sur de nombreux écrits qui se sont attardés sur cette étrangeté qui habite Los Angeles. L'étude qui va être proposée veut renouveler l'étude de la psychogéographie. Patrick Marcolini a avancé un travail des plus importants sur le savoir que nous donnent les situationnistes sur la société dans son livre *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*[140]. Il propose un regard sur l'esthétique que cherche à faire émerger les situationnistes dans leur approche philosophique de leurs sujets de prédilection. À travers le détournement et la psychogéographie, Marcolini montre que les frontières entre la pratique politique et la pratique artistique sont brouillées mais, comme tous les mouvements artistiques qui s'ancrent dans une chronologie évolutive, un mouvement esthétique connaît une évolution et trouve des influences dans d'autres mouvements. La recherche qui sera proposée par la suite cherche l'héritage esthétique dans des mouvements artistiques actuels. Alors quel rapport au langage plastique pourrions-nous rattacher à la pratique plastique pour une démarche qui veut se détacher de celle d'un art institutionnel (que les situationnistes rattachent à celui du monde bourgeois) et qui transformera l'art en image et en spectacle ? L'ouvrage de Bruce Bégout *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine*[141] passe en revue les textes situationnistes pour trouver un sens logique de lecture aux différents textes consacrés à la ville. Il en résulte une analyse des principaux textes sur la pratique de la dérive. L'une des approches novatrices est sans doute celle de Merlin Coverley qui s'attache, dans *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*[142]*,* à montrer à son lecteur où se trouve la psychogéographie dans différents mouvements artistiques, ascendants et descendants du mouvement situationniste. C'est une approche historique de l'idée de psychogéographie dans son héritage et son évolution. Le regard que porte Régine Robin dans *Mégapolis. Les derniers*

[140] MARCOLINI, Patrick. *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*. L'échappée, Paris, 2013.

[141] BÉGOUT, Bruce. *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine*. Inculte / Barnum, Paris, 2017.

[142] COVERLEY, Merlin. *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*. Les moutons électriques, Lyon, 2011.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pas du flâneur[143] a aussi une approche nouvelle sur la pratique situationniste en l'incorporant dans un ensemble plus large, celui du regard que portent les artistes sur la ville moderne. Dans une approche pluridisciplinaire de la ville, elle se penche sur les situationnistes en les présentant comme un point de bascule dans l'histoire des pratiques des villes. Avec la dérive, le piéton n'est plus spectateur mais acteur. Il met alors des mots sur le mal-être urbain, se rapprochant d'une approche quasi militaire de la ville. Aussi, l'un des ouvrages essentiels est celui d'Anselm Jappe, *Un complot permanent contre le monde entier*[144], qui ouvre une nouvelle porte sur la réflexion de la pratique future de la psychogéographie. L'auteur aborde plusieurs problématiques liées à l'œuvre de Guy Debord, notamment la fin de l'art et la fin de la politique. Il cherche à mettre en lumière le besoin de « désordre » dans l'œuvre du philosophe. Les écrits cités précédemment montrent que les travaux autour de la psychogéographie et de la dérive s'attardent surtout à interroger l'histoire et l'influence de cette notion. Cependant, la problématique qui semble omise dans ce tableau d'étude est celle de son application concrète dans les modes de création et ce que la psychogéographie peut apporter à la société dans la pratique de la ville. Pour finir cet inventaire non exhaustif de la recherche mentionnant la psychogéographie, il faudra s'attarder sur les mots de Thierry Davila dans *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*[145]. L'auteur rapproche le concept de psychogéographie à celui du mouvement utilisé par plusieurs artistes comme Francis Alys notamment. L'auteur nomme alors ce concept « cinéplastie » et le définit comme étant :

> « […] une pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permettent de la saisir, de déplacer les processus plastiques mais aussi le langage qui prétend en rendre compte. Une manière, sans doute, de ne pas oublier la recommandation faite par Burroughs à celle ou celui qui veut véritablement voyager dans l'espace, d'abandonner les discours hantés par

[143] ROBIN, Régine. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Stock, Paris, 2009.

[144] JAPPE, Anselm. *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*. Éditions L'Échappée, coll. Versus, Paris, 2023.

[145] DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Édition du Regard, Paris, 2002.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> les figures tutélaires, les figures d'autorité et leur structure de contrôle qui inversent la vieille conversation de tout le monde, pour reprendre la langue à son compte, seul et en silence, pour produire des écarts à l'intérieur même de toute saisie du donné, pour fracturer le réel et se déplacer. Une manière, également, de faire du transport bien plus qu'une pure et simple translation spatiale, c'est-à-dire une pratique dans laquelle une fantasmatique et son langage se trouvent mis en mouvement. »[146]

L'auteur constate que certaines formes d'art contemporain accordent une importance majeure au déplacement dans l'invention des œuvres. Davila explore comment la marche, la déambulation et l'errance peuvent être des sources d'inspiration et de création artistique. La cinéplastie est le besoin de « tout saisir » dans ce qui est donné à voir. C'est une ambition du créateur qui, dans son œuvre, cherche à donner à voir afin que le lecteur ou le regardeur puisse matérialiser son message. Ce travail est le point de départ de la recherche qui va suivre. En emboîtant le pas de l'auteur, cette réflexion cherche à démasquer un protocole et à mettre des mots sur ce mode d'action que le psychogéographe cherche à établir dans ses enquêtes de terrain sans y mettre le bon mot, et que Davila semble établir.

Dans cet état des lieux de la recherche, nous remarquons aussi le travail de jeunes chercheurs comme en 2015, la thèse de Fanny Fontaine intitulée *La poétique de la dérive dans la littérature contemporaine : Laurent Mauvignier, Lin Bai, Imre Kertész*[147]. Dans son développement, elle cherche à : « étudier, en terme topographique, la brisure du lien entre le sujet et son territoire, comme premier symptôme d'une crise de l'identité »[148]. Pour approfondir ce travail d'approche littéraire, cette thèse essaye de considérer cette notion de « crise d'identité » comme le ressentent les situationnistes et les créateurs d'aujourd'hui : il est question ici de la recherche d'un dépassement de la condition du piéton pour exister en tant que tel à travers les situations proposées par les situationnistes. Autre travail remarquable, la thèse de Vanessa Stassi sous la direction de Jean-Paul Thibaud et de Stéphane

[146] *Ibid.,* p.23.

[147] FONTAINE, Fanny. *La poétique de la dérive dans la littérature contemporaine : Laurent Mauvignier, Lin Bai, Imre Kertész*. Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Sorbonne Paris Cité, 2015, Français.

[148] *Ibid.,* p.2.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Bonzani à l'Université Grenoble Alpes où elle consacre en 2022 une *Chronique d'une métamorphose urbaine (le cas de la Petite Ceinture de Paris) : mise en partition des micro-résonances pour une écologie de l'hypersensible*[149]. Dans ce travail, c'est une nouvelle approche du paysage, des « attitudes qui interrogent en profondeur les normes, savoirs, connaissances, représentations et actions collectives ». Ce travail soulève le lien entre la ville et ce besoin d'écologie, une recherche où le citadin veut renouer avec le lien entre le monde naturel et « autre chose ». La psychogéographie cherche justement ce besoin de lien et de connexion et, par la pratique de la dérive, les philosophes cherchent comment établir cette connexion. De plus, une mention particulière est à faire pour la thèse *La ville récréative. Ce que la récréativité fait à l'urbanité : réflexion à partir des pratiques du parkour et de l'urbex*[150] de Robin Lesné. Cette recherche s'attarde sur les possibles pour « l'aventure » dans un monde où la totalité des espaces a été découverte. Que reste-il de l'aventure dans un monde où tout semble découvert ? Et sur quelles ruines veut s'établir cette nouvelle perception du monde ? Le travail de Robin Lesné peut être un appui pour envisager les perspectives sociales que les situationnistes envisageaient en pensant à la chute du capitalisme et à l'ouverture de nouveaux espaces : une pratique que le groupe d'explorateurs *Stalker* utilise dans leurs explorations urbaines.

Pour ce qui constituera notre bibliothèque de départ consacrée aux regards critiques sur Los Angeles, nous prendrons le travail de Mike Davis qui fut, sans nul doute, le premier chroniqueur de la chute de l'âge d'or de Los Angeles. Il consacre deux ouvrages majeurs à la ville : *City of Quartz, Los Angeles capitale du futur*[151] (1990) et *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre*[152] (1992). Dans ses deux ouvrages, l'auteur a observé les profondes divisions au sein de Los Angeles, notamment en termes de richesses et de logements. Ils reflètent une position critique envers les élites dirigeantes et les forces puissantes qui façonnent la ville. Ils visent à exposer les dynamiques sous-jacentes du pouvoir

[149] STASSI, Vanessa. *Chronique d'une métamorphose urbaine (le cas de la Petite Ceinture de Paris) : mise en partition des micro-résonances pour une écologie de l'hypersensible*. Architecture, aménagement de l'espace. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2022. Français.

[150] LESNÉ, Robin. *La ville récréative. Ce que la récréativité fait à l'urbanité : réflexion à partir des pratiques du parkour et de l'urbex*. Géographie. Université du Littoral Côte d'Opale, 2021. Français.

[151] DAVIS, Mike. *City of Quartz, Los Angeles capitale du futur.* La découverte, Paris, 1990.

[152] DAVIS, Mike. *Au-delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imagination du désastre*. Allia, Paris, 2006.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et leur impact sur la vie des *Angelenos*. La ville devient un décor dystopique qu'il assimile au film de Ridley Scott *Blade Runner* (1981) qui se déroule dans la même ville en 2019. Également, il montre comment cette ville, qui fut une projection du rêve américain, est devenue une véritable « esthétique du désastre ». Un autre auteur qui pose un regard fondateur sur Los Angeles est Bruce Bégout. En plus de son ouvrage cité précédemment sur l'approche des textes de dérives situationnistes, il nous fournit un ouvrage majeur : *Los Angeles, Capitale du XXe siècle*[153]. Ce livre s'attarde sur la structure urbaine de la ville qui semble se disloquer sous les yeux de l'auteur pour laisser place à une ville mirage, et qui n'aurait pour seul but le comblement des besoins artificiels des habitants en les faisant vivre dans des « images ». La vraie ville devient ici un squelette fantomatique qui manipule notre perception, entre « un lieu réel et un lieu imaginaire »[154], qui se détermine par « l'espace perçu et l'espace conçu » par les urbanistes et les architectes. Sous la plume de Bruce Bégout, Los Angeles devient un lieu d'expérience pour l'errance et l'exploration du sentiment de mélancolie.

Pour essayer de saisir l'esprit d'une ville par la méthodologie psychogéographique, il faut penser la ville par son approche plurielle : il existe autant de points de vue sur la même ville qu'il y a d'habitants qui l'habitent. Pour essayer de s'en approcher, il faut penser avec une pluralité d'accès tout autant qu'il y a de points d'entrée dans ce labyrinthe. Pour cela, l'entrée se fera par quatre pôles : deux approches plastiques et deux approches littéraires d'artistes aucunement natifs de Los Angeles mais partageant l'envie d'explorer le schéma fantasmé de la vie des *Angelenos*. Nous avons donc deux artistes, Ed Ruscha et Lise Sarfati, tous deux photographes, et deux auteurs, Will Self et Laure Murat, l'un vivant la ville comme une hallucination cinématographique et l'autre identifiant la ville comme un purgatoire au reste du monde. Los Angeles est comme une parenthèse assimilable à l'île des Lotophages que traverse Ulysse, un lieu fermé sur lui-même, où la vie semble douce. Dans les pratiques artistiques des personnalités que nous nous apprêtons à appréhender, la psychogéographie est diffuse, seul Will Self se revendique comme psychogéographe. Pour le reste, la psychogéographie est là sans s'annoncer. Les critères, la démarche et les objectifs de la psychogéographie sont présents et comme nous le verrons, ce concept peuple les idées et le travail des artistes par différents biais. Elle prend des formes variables mais elle sert des

[153] BÉGOUT, Bruce. *Los Angeles. Capitale du XXe siècle*. Inculte / Barnum, Paris, 2019.

[154] *Ibid.,* p.71.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

intentions communes. Le psychogéographe est un être qui ne vit que pour l'expérience. Il a besoin de tester pour voir ce qu'il se passe, de se rendre sur le terrain, de vivre des situations et d'engager son corps pour percevoir son milieu.

Los Angeles devient le point de départ de toutes les fictions. Et à partir de là, vient l'intrigue et la narration. À chaque incursion, la ville est un paysage, construit de toute pièce par l'esprit humain. Ce paysage est construit de modules tous modulés par les savoirs les plus orgueilleux des humains (comme les mathématiques, la géométrie et la physique). La psychogéographie attache l'aspect critique de sa discipline à la critique de cette vision entièrement humaine de l'espace. À la manière d'un art total, ceux que l'on pourrait nommer les « paysages urbains », ce sont des paysages totalitaires, entièrement maîtrisés. C'est un rôle de metteur en scène qui leur est alors accordé, il n'y a aucune place au hasard dans les constructions, tout est entièrement maîtrisé. Mais dans cette maîtrise totale du lieu, les psychogéographes observent ce qu'il reste d'aléatoire. Une matière que même ce paysage ne peut canaliser. C'est dans cette matière que semble résider ce qui fait l'âme vivante de la ville : la psychogéographie est la critique d'une architecture du plaisir qui trouve une apogée dans cette ville et sur plusieurs territoires de la côte ouest de l'Amérique. Il s'agit alors de créer des villes « pour de faux » qui combleraient les besoins le plus artificiels de l'Homme, une ligne de fortification contre le reste du monde.

Cette réflexion sur la structure interne des villes contemporaines est directement liée au besoin de modernité de notre société. La psychogéographie est souvent croquée comme étant une démarche conservatrice. La modernité est sans doute la meilleure porte d'entrée pour comprendre l'influence du romantisme sur le mouvement situationniste. La particularité qu'entretient Guy Debord au mouvement romantique est que Debord et ses compagnons de l'Internationale situationniste[155] (IS) ont fait une réévaluation du romantisme pour appuyer leur projet révolutionnaire. Le groupe a également exploré les possibilités offertes par la littérature romantique. Ce qui a marqué les situationnistes c'est l'envie révolutionnaire des romantiques de s'émanciper d'une société conservatrice afin de laisser parler leur intériorité à travers les prémices de la psychologie qui se retranscrivent dans des démarches créatives, picturales ou poétiques. Les situationnistes ont publié des thèses sur la révolution culturelle

[155] À partir de maintenant, l'Internationale situationniste sera désignée par son acronyme : l'IS.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

en 1958, où ils s'appellent des « romantiques-révolutionnaires », et dans lesquelles la tendance culturelle se fonde sur le désaccord. La lecture que fait le mouvement situationniste de la ville et le besoin de la repenser sont liés au contexte et aux conditions dans lesquelles évoluent les situationnistes : reconstructions massives d'après-guerre, architecture fonctionnaliste de Le Corbusier, les mouvements de grève de mai 68 qui sont les symboles d'un besoin de renouveau pour une jeunesse enfermée dans une société austère et vieillissante. Mais pour notre étude, nous pouvons observer ces mêmes phénomènes se reproduire : des villes se construisant dans un but de servitude à une ville marchande, une perte de l'identité esthétique du paysage urbain ainsi qu'une société en perte d'objectifs personnels et en quête de soi. En lisant l'histoire du mouvement situationniste et leurs idées en parallèle du monde de Los Angeles, nous tenterons d'illustrer le mal-être qui semble s'emparer des *grandes villes* en infiltrant *la vie de l'esprit*[156] de leurs habitants.

[156] SIMMEL, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013

Licence CC BY-NC-ND 4.0

CHAPITRE I

La dérive situationniste, définition d'un concept en voie d'émancipation.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

A - Carte, plan, guide et contre-cartographie situationniste. Une crise de la représentation spatio-temporelle.

Dans la salle des cartes de Guy Debord.

Le fonds Guy Debord[157], conservé à la Bibliothèque Nationale de France, abrite un objet pour le moins surprenant. Dans ce bazar intellectuel qui le compose, se trouvent des lettres, des traces, des manuscrits et des cartes. Dans cette dernière catégorie, les cartes que nous trouvons dans ce fonds sont :

- La carte *Le Paris de Guy Debord dans les années cinquante*, réalisée par Guy Debord avant 1957 ;

- La carte de Paris *« Unités d'ambiance à Paris »*, dessinée par Guy Debord, datant du 9 janvier 1957 ;

- La carte découpée du *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, de Guy Debord, datant de mai 1957 ;

- La carte découpée de *The Naked City, « illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie »*, de Guy Debord, datant de mai 1957 ;

- La carte de la couverture du tract *Nouveau théâtre d'opération dans la culture,* imprimée par l'IS en janvier 1958 ;

- La carte de la couverture de *La société du spectacle*, de Guy Debord, Éditions Champ libre, datant de 1971 ;

- La carte de la *Géographie littéraire*, par Guy Debord, datant de 1974 ;

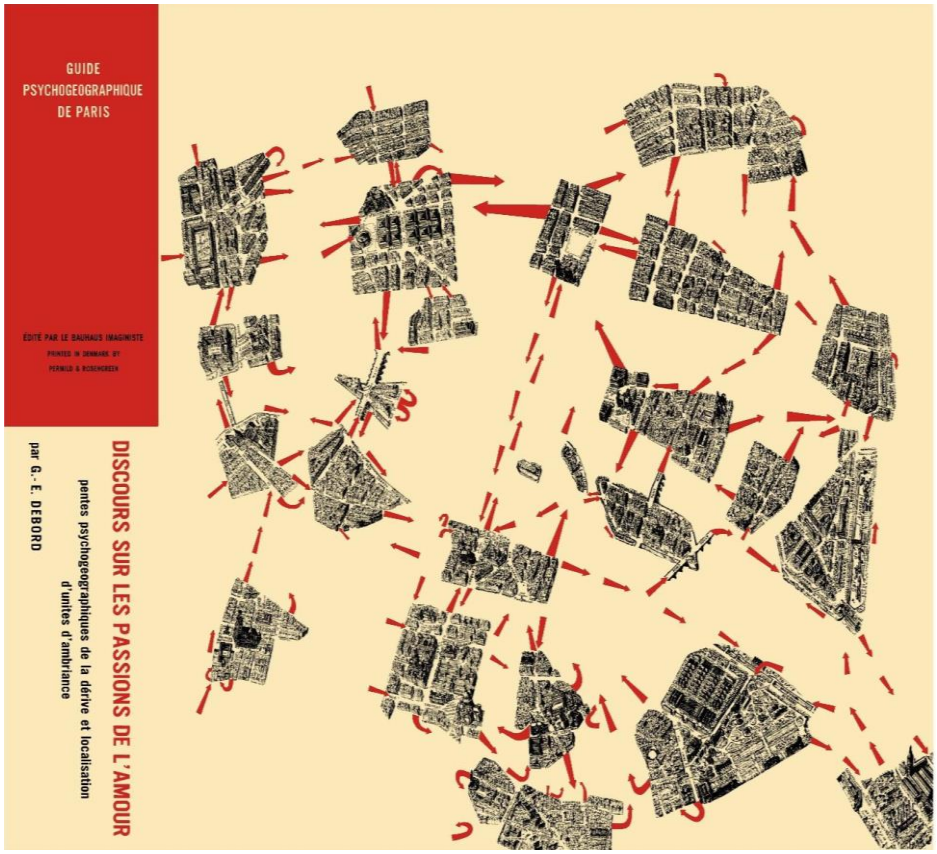
[157] « Classées en janvier 2009 trésor national, les archives de Guy Debord ont rejoint les collections du département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Conservées et mises en ordre par l'auteur, puis par son épouse Alice Debord, elles se répartissent en deux grands ensembles : d'une part, des manuscrits et documents directement liés à l'œuvre de Guy Debord (versions préparatoires de l'ensemble de ses œuvres, imprimées ou cinématographiques ; correspondance ; papiers, photographies, objets personnels ; bibliothèque) ; d'autre part, des documents liés aux activités des mouvements lettristes et situationnistes (tracts, affiches, tirés à part, publications rares françaises ou étrangères). » Présentation du fond NAF 28603. Fonds Guy Debord sur le site de la BNF. [en ligne] Consulté le 17/12/2023, lien URL : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc57433n

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- La carte de la couverture de *L'œuvre cinématographique complète : 1952-1978*, de Guy Debord, Éditions Champ libre, datant de 1978 ;

- Les cartes de la collection *Plans des villes visitées*, de Guy Debord (Hambourg, Venise, Séville, Barcelone, Amsterdam, Londres, Cordoba).

L'objet qui nous intéresse ici est le *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* réalisé par Guy Debord en mai 1957 et imprimé à Copenhague par *Permild & Rosengreen*. Le document mesure 60 centimètres de hauteur sur 74 centimètres de longueur. La couverture rouge de l'imprimé mentionne le titre, *Guide psychogéographique de Paris*, ainsi que la mention de l'éditeur : « Édité par le Bauhaus imaginiste – Printed In Denmark by Permild & Rosengreen ». La quatrième de couverture du plan indique sur une page blanche la suite du titre *Discours sur les passions de l'amour*, ainsi que la note : « pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance ». Le document est signé : G.-E. Debord pour Guy-Ernest Debord.



Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, Guy Debord, édité par le Bauhaus imaginiste, imprimé au Danemark par Permild & Rosengreen en mai 1957.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le document se plie en cinq sur la longueur et en deux sur la largeur. Le lecteur qui lit le guide pour la première fois se rend compte, en le dépliant, qu'il n'a rien d'un plan ou d'une carte académique. En classant les signes entre eux, nous pouvons faire deux groupes. Le premier représente des ensembles de rues découpés suivant des axes routiers. C'est une carte qui se structure autour d'une projection de l'ensemble de l'architecture de la ville en relief, tous les bâtiments de Paris y sont représentés en détail, de la toiture de la coupole du Panthéon, des piliers de l'église Saint-Gervais, des balcons sculptés du Pont-Neuf en passant par les feuillages du Jardin des Plantes. Le second groupe est un ensemble de flèches rouges de différentes longueurs, avec des épaisseurs variables et de différentes formes, chacune des flèches semblant unique dans sa morphologie. Ces flèches se situent à l'extrémité des rues découpées et relient l'extrémité d'un axe à un autre. Elles recomposent ainsi le tracé des rues en supprimant les rues non sélectionnées par le découpage de Debord. Les rues qui n'ont pas été conservées dans le plan d'origine ne sont pas portées disparues, elles sont là, dans le blanc qui recouvre quasiment la moitié du document. Les flèches rouges traversent ces espaces en ignorant le tracé des rues. Le trajet de Guy Debord contraint l'espace dans un trajet fantasmé. Les flèches agissent comme des sauts à travers des espaces « neutres ». Ce guide est le rendu d'une dérive réalisée par son auteur.

La psychogéographie est pour les situationnistes une science initiée à l'origine par le mouvement d'avant-garde lettriste[158] où se sont rencontrés Guy Debord et Ivan Chtcheglov. Ce dernier utilise pour nom de plume Gilles Ivain et écrit, sous l'influence du premier, le texte *Formulaire pour un urbanisme nouveau* en 1958. Ce texte marque la naissance de la

[158] Le mouvement lettriste, initié par Isidore Isou, place la poésie au centre de toute chose. Le lettrisme regroupe différentes disciplines artistiques comme la poésie, le cinéma, la peinture et la théorie politique. Issus des idées du Dadaïsme et du Surréalisme. Les lettristes mettent en avant les lettres et les symboles visuels et le langage. L'objectif du lettrisme est de remettre en question la sémantique et la sémiologie en se focalisant sur l'aspect visuel et sonore des lettres en tant qu'objets d'art. Les lettristes reconnaissent dans le fait de se perdre dans la ville une qualité poétique. Ils voient dans la ville un répertoire de formes, de mots, de sons, à travers les affiches publicitaires, les panneaux de signalisations …

En 1952, une partie du groupe des lettristes fait sécession dont Guy Debord, Gil Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon et Gilles Ivain. Ils créent l'Internationale lettriste qui a pour objectif de mettre en place des méthodes de réflexion jusqu'à l'avènement d'une « nouvelle civilisation » où l'art remplacerait la vie.

L'international Lettriste deviendra l'internationale situationniste en 1957.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

psychogéographie. Dès la première ligne, le texte annonce l'ambition de son auteur : « Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil »[159]. Comme le dit Gilles Ivain, les villes sont ennuyeuses. Il faut les transformer. Cette transformation commence par modifier nos comportements à l'intérieur de celles-ci. Pour son auteur, traverser une ville c'est traverser son propre corps et s'explorer soi-même. Il y a quelque chose d'organique dans le corps urbain :

> « Toutes les villes sont géologiques et l'on ne peut faire trois pas sans rencontrer des fantômes, armés de tout le prestige de leurs légendes. Nous évoluons dans un paysage fermé dont les points de repère nous tirent sans cesse vers le passé. Certains angles mouvants, certaines perspectives fuyantes nous permettent d'entrevoir d'originales conceptions de l'espace, mais cette vision demeure fragmentaire. »[160].

Chaque lieu des villes est hanté par les désirs de ses constructeurs, mais aussi par l'Histoire qui a transformé le lieu, ainsi que par les souvenirs de ceux qui la vivent. Les lettristes voient dans l'idée de se perdre dans la ville un anti-art qui devient sous la plume situationniste une démarche esthético-politique. Les lettristes s'inspirent des « visites » présentées par les Dadas et des « déambulations » menées par les surréalistes. Pour les situationnistes cependant, il y a un échec dans la pratique de la marche réalisée par les avant-gardes qui n'avaient pas compris la potentialité de leur démarche. Celle-ci pouvait être un moyen de façonner des pratiques artistiques collectives et politiques. Les lettristes voient, dans l'embryon créateur qui leur revient, un moyen de lecture subjectif de la ville mais leur ambition est de transformer cette démarche en acte scientifique objectif. L'expérience urbaine devient chez les lettristes une recherche du ludique et du spontané remplaçant la ville onirique et inconstante des surréalistes.

L'une des œuvres centrales du groupe naît sous les pas de Jacques Fillon en 1955, *Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyage)*. C'est un petit guide qui propose des itinéraires que Francesco Careri qualifie « d'exotiques ». Le livre est composé de récits de ce que l'on appellera plus tard des « dérives », présentées sous des formes hybrides

[159] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Revue Internationale situationniste, n°1, juin 1958, p.15.

[160] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

afin d'explorer le potentiel d'un compte-rendu de dérive psychogéographique. La question de la forme que prendra le rendu de ces dérives est au centre de la réflexion des futurs situationnistes. En juin 1954 a lieu, à la Galerie du Passage, l'exposition lettriste 66, *Métagraphies influentielles*[161]. Dans cette exposition, nous trouvons des métagraphies de Debord et de Gil J. Wolman qui sont des collages d'images et de phrases découpées dans les journaux et assemblées pour leur donner un autre sens. Derrière ce titre nous retrouvons l'ambition psychogéographique « d'une cartographie influentielle qui manquait jusqu'à présent ». Cette *métagraphie influentielle* a été influencée par les écrits d'André Breton. Dans cette même exposition, nous trouvons également une métagraphie de Gilles Ivain qui représente le plan de Paris sur lequel est superposé un archipel. Elle illustre son texte *Formulaire pour un urbanisme nouveau* dans la revue de l'Internationale situationniste n° 1 de juin 1958 dans lequel il invoque l'ailleurs partout, tout en restant ici. Il écrit :

> « La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer des visages nouveaux. La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté nouvelle sera de situation, c'est-à-dire provisoire et vécue. […] La poésie pour nous ne signifie rien d'autre que l'élaboration de conduites absolument neuves, et les moyens de s'y passionner »[162].

Alors si « la poésie est dans la forme des villes » il faut les traverser pour la trouver. La seule solution pour y parvenir est alors la situation qui donne son nom au nouveau mouvement. La situation est une expérience « provisoire et vécue ». Ce que les situationnistes cherchent avec la psychogéographie et la dérive est un instantané que l'on pourrait figer, aussi subjectif soit-il. Mais par le rapport à l'esthétique, cette subjectivité doit devenir objective car elle répond à des lois scientifiques. Ici réside l'une des critiques que l'on fait souvent à cette démarche,

[161] Les Métagraphies influentielles sont une série de collages réalisés par des membres de l'Internationale Lettriste, notamment Gil J Wolman, Guy-Ernest Debord, Gilles Ivain, Patrick Straram et d'autres artistes affiliés. Basée sur la juxtaposition de photos, phrases et mots découpés dans la presse pour créer des œuvres visuelles et textuelles dites « peintures-romans ».Ces métagraphies visaient à influencer la perception par un détournement critique et poétique. Elles reflétaient aussi un engagement radical contre les normes artistiques dominantes.

[162] INTERNATIONALE LETTRISTE. *Réponse à une enquête du groupe surréaliste Belge*. In POTLATCH, Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste, n° 5, 20 juillet 1954.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'annulation de la contradiction entre la subjectivité et l'objectivité qui en vient à interrompre le dialogue de la prospection sur la réalité dans le corps d'un être, et c'est en cela que les dérives ont une inscription postmoderne. Gilles Ivain écrit : « L'homme des villes pense s'éloigner de la réalité cosmique et ne rêve pas plus pour cela. La raison en est évidente : le rêve à son point de départ dans la réalité et se réalise en elle »[163]. La ville est une rupture formelle entre l'espace naturel du vivant et l'espace artificiel de l'urbain. C'est au sein de cet espace que l'Homme veut maîtriser la forme des ville comme une manifestation de son savoir théorique et de son emprise sur son environnement, et que l'urbaniste va plus loin dans son défi au reste du monde. « L'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère »[164], écrit Gilles Ivain. Ce dernier voit donc dans les pratiques des urbanistes une falsification de la réalité par l'architecture. Les concepteurs de cette machine artificielle que devient la ville post-1955 créent une illusion qui a pour effet l'invasion d'un mal-être dans la ville : « Une maladie mentale a envahie la planète : la banalisation »[165], un espace sans originalité, sans rêve, un monde clos, contrôlé, sans liberté de créer, d'activer ou de mouvoir notre corps librement.

Pour définir la dérive, il faut la voir comme acte, le corps du chercheur s'engage dans le paysage à la recherche de sensations qui ne peuvent être perçues que par le corps. Gilles Ivain pose, dans son manifeste, le projet assez fantasmé de ce que serait une république de la dérive. Il croise le fantasme du projet avec des règles rigoureuses, des codes pour appliquer cette démarche qui commence à prendre la forme d'une utopie. Il continue en argumentant sur le besoin de poser un protocole pour entrer en relation avec une couche plus mystique qu'il appelle « énergie » : « L'expérience démontre qu'une dérive remplace avantageusement une messe : elle est plus apte à faire entrer en communication avec l'ensemble des énergies, pour les capter au bénéfice de la collectivité »[166]. Par le besoin de règles[167], il y a la mise en

[163] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau,* Revue de l'Internationale situationniste, 1958, p.16.

[164] *Ibid.*

[165] *Ibid.* p.17.

[166] *Ibid.*

[167] Debord continue de suivre les règles de Gilles Ivain pour pratiquer la dérive, « Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue » ; cette indication sera la raison d'une autre des critiques que l'on fait à la psychogéographie. Cette note interroge la perception de l'espace traversé par une

Licence CC BY-NC-ND 4.0

place d'un protocole qui conduit le dériveur à trouver ces « énergies » qui composent les villes. Guy Debord revient sur la définition de la dérive dans son texte *Théorie de la dérive* :

> « […] la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade »[168].

Les deux notions primordiales à retenir sont le besoin « d'une technique du passage hâtif » ou il n'y a pas la contemplation du voyageur ou du promeneur, et la notion de la traversée « des ambiances variées ». Ici, l'ambiance correspond à un espace que nous pourrions clore sur lui-même en fonction de la sensation qui se détache d'autres sensations ressenties dans les environs de ce même lieu. La démarche de la dérive trouve de plus en plus ses contours et permet de la distinguer de la promenade de Jean-Jacques Rousseau et de la flânerie de Walter Benjamin.

Ce morcellement de la carte d'origine de Georges Peltier[169] est une décomposition de la ville de Paris en unités d'ambiance. Une « unité d'ambiance » se définit par une segmentation de l'espace en fonction d'éléments sensoriels et émotionnels recensés par le dériveur et qu'il nomme des « climats psychiques tranchés »[170]. Les psychogéographes font acte d'un art « du découpage urbain »[171]. Il y a ici une nouvelle conception du geste d'observation et de création sur un terrain observé : « munis de leur sécateur visuel »[172] et pour donner suite à leur démarche, les psychogéographes recomposent par « *cut-up* des gestes »[173] une forme esthétique ou plastique. La dissociation des termes est à observer lors de l'étude ici présentée.

---

ou plusieurs personnes au même moment. Mais pour les psychogéographes, cette règle est un lieu d'expérimentation sur la question du rendu de l'expérience. Comment faire cohabiter plusieurs points de vue divergents sur le même support ?

[168] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Internationale situationniste, n° 2, décembre 1958, p.19.

[169] *Plan de Paris à vol d'oiseau. Reproduction artistique en élévation de toutes les rues, maisons et richesses artistiques...* dressé et dessiné par G. Peltier (1920).

[170] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. *Les Lèvres nues*, n°*9*, décembre 1956, p.13.

[171] BÉGOUT, Bruce. *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine.* Inculte / Barnum, Paris, 2017, p.40.

[172] *Ibid*. p.39.

[173] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La forme donnée à la dérive du psychogéographe s'inscrit à la fois dans une forme appartenant au champ plastique, mais aussi à la forme littéraire. Dans les deux cas, un détournement des formes est opéré. Bruce Bégout parle de ces retranscriptions ainsi : « Les dérives inventent un graphisme vivant, corporel et mobile que les cartes tenteront de transcrire dans l'élément bidimensionnel du plan »[174]. Le rendu traverse plus qu'une simple forme, il est corporel et rend tangible la mobilité du dériveur. L'unité d'ambiance devient le déterminisme de cette forme. Les unités d'ambiance sont les « énergies » dont parlait ultérieurement Gilles Ivain. Elles sont, pour la plupart du temps, délimitées par le croisement des axes des rues. Gilles Ivain ajoute : « L'activité principale des habitants sera la dérive continue. Le changement de paysage d'heure en heure sera responsable du dépaysement complet »[175]. Ce « changement de paysage » est la variable que recherche le psychogéographe pour décomposer le plan des villes, qui se composerait alors d'un morcellement de l'espace urbain en « paysage » sensible à « énergies » variables. Ces « unités d'ambiance » sont découpées par Guy Debord dans un plan de la ville de Paris que Georges Peltier réalise, *Paris à vol d'oiseau*. Ce plan d'origine reproduit un plan en élévation de la ville de Paris en 1920 avec toutes les rues, mais aussi les maisons et les monuments historiques. C'est l'un des plans de Paris les plus détaillés et monumentaux (1 mètre 40 de haut sur 2 mètres de large). L'auteur s'est lui-même inspiré d'un plan de Louis Bretez, *Le plan de Turgot* (1739). Louis Bretez est un architecte et cartographe français, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Le *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* compte 25 unités d'ambiance :

[Pour se repérer sur le plan, nous lirons les fragments de bas en haut, en découpant la carte en cinq bandes verticales en fonction des pliages du document]

- Palais Royal, rue de Valois, rue du Colonel Driant, rue Montesquieu, rue Croix des petits Champs, place des Victoires, rue Vivienne, rue de la Banque, place des Pères, rue Notre-Dame-des-Victoires, rue du Mali, rue Coquillière, rue Coq-Héron ;

[174] *Ibid.*

[175] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Revue de l'Internationale situationniste, 1958, p.19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Cour du Louvre, rue du Louvre, mairie du 1er arrondissement, place du Louvre, [actuel quai François Mitterrand], église Saint-Germain l'Auxerrois, rue de l'Arbre Sec, quai du Louvre ;

- Pont des Arts, [actuel quai de Conti] quai de l'Institut, rue de Seine, rue de Mazarin, rue des Beaux-Arts, [actuelle statue de la République] ;

- Place Saint-Sulpice, [actuelle rue Bonaparte] rue du Four, rue Mabillon, rue Guisarde, rue Saint-Sulpice, rue Princesse, rue Montfaucon, rue Clément, rue Garancière, rue Palatine, rue de la Seine, rue des Quatre-Vents, rue Grégoire de Tour ;

- Rue Montorgueil, rue Bachaumont, rue Léopold Bellan, [actuelle rue Marie Stuart] rue de Greneta, rue Saint-Sauveur ;

- [Actuel Châtelet Les Halles] Halles centrales, rue Antoine de Carême, rue Baltard, église Saint-Eustache, rue Coquillière, Bourse du commerce, rue Vauvillers, rue Berger, rue Pierre Lescot, rue Mondétour, rue du Pont-Neuf, rue Saint-Honoré ;

- Rue des Bourdonnais, rue Bertin Poirée, rue des Orfèvres, rue Saint-Germain l'Auxerrois, rue Édouard Colonne, avenue Victoria, rue Jean Lantier ;

- Pont Neuf, square Vert-Galant, quai de l'Horloge, place Dauphine, rue de Harlay ;

- Quai des Grands Augustins, rue Guénégaud, rue de Nevers, rue Nesle, rue de Dauphine, rue du Pont de Lodi, rue Christine, rue des Grands Augustins, rue Séguier, rue Gît-le-Cœur, rue de Savoie, rue Saint André des Arts, rue de l'Éperon ;

- Rue Quincampoix, rue Saint-Martin, rue Rambuteau, rue de Venise, rue Aubry Le Boucher, rue Saint-Martin, [actuelle place Georges Pompidou] place Saint-Martin, rue des Étuves, rue Saint Merri, église Saint-Merri, rue Brisemiche ;

- Square Charlemagne ;

- Place du Petit Pont, rue de la Huchette, rue du Chat Qui Pêche, rue Saint-Jacques, église Saint-Séverin, rue Saint-Séverin, rue des Prêtres Saint-Séverin, rue Dante, rue Galande, rue Fouarre, rue La Grange, rue de l'Hôtel Colbert, rue Des Trois Portes, square René Viviani, rue des Anglais, rue Maître Albert, rue Frédéric Sautons, rue de Bièvre, place Maubert ;

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Place du Panthéon, rue des Fossés Saint-Jacques, rue Soufflot, rue Cujas, rue Saint-Jacques, Faculté des Lettres de la Sorbonne, rue de la Sorbonne, rue Champollion, rue des Écoles, place Marcelin Berthelot, Collège de France ;

- Rue de la Montagne Sainte-Geneviève, église Saint-Étienne du Mont, rue Clovis, Lycée Henri IV, rue Descartes, rue Saint-Étienne du Mont ;

- Rue Érasme, École Normale Supérieure, rue d'Ulm, rue Rataud, rue de l'Institut Physico-Chimique, rue de l'Institut de Biologie, Institut Océanographique de Paris, rue Pierre Brossolette, rue de Lhomond, rue Amyot, rue Blainville, rue Tournefort, place Contrescarpe, rue Mouffetard, rue du Pot De Fer, rue Ortolan, rue Saint Médard, rue de l'Épée De Bois ;

- Rue du Temple, rue des Archives, rue de Montmorency, rue Michel Le Comte, rue Chapon, rue des Gravilliers, rue des Vertus, rue au Maire, rue Portefoin, rue Pastourelle, rue Charlot, rue Vieille du Temple, rue Debelleyme, rue de Thorigny, rue des Coutures Saint-Gervais ;

- Rue du roi de Sicile, rue des Rosiers, rue Pavée, rue Ferdinand Duval, rue des Écouffes, rue du Trésor, rue des Guillemites ;

- Église Saint-Gervais, rue du Pont Louis-Philippe, rue de Brasse, place Saint-Gervais, Allée des Justes de France, rue Geoffroy l'Asnier, Collège Sophie Germain, rue de Fourcy, rue Charlemagne, rue de l'Ave Maria, collège lycée Charlemagne ;

- Pont Marie, quai de Bourbon, [actuelle place Aragon] rue Jean-du-Bellay, quai d'Orléans, rue Saint-Louis en l'Île, rue Boutarel, rue le Regrattier, rue Budé, rue des Deux Ponts, rue Poulletier, quai d'Anjou, quai de Béthune, rue de Bretonvilliers, pont de Sully, square Barye ;

- Quai aux Fleurs ;

- Rue Charles V, rue du petit Musc, rue des Lions Saint-Paul, rue Beautreillis, rue Neuve Saint-Pierre, rue de la Cerisaie ;

- Quai Saint-Bernard, Jardin des Plantes, Grande Galerie de l'Évolution, rue Cuvier, rue Linné, rue Jussieu, Les Halles Aux Vins, rue des Boulangers, Arène de Lutèce, rue de Navarre, rue Lacépède ;

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Place des Vosges, rue du Pas de la Mule, rue de Turenne, rue du Four, rue des Minimes, rue du Béarn, rue des Tournelles ;

- Quai de l'Arsenal, boulevard Bourbon, rue Jacques Cœur, rue de la Cerisaie, rue de l'Arsenal, rue de Bassompierre, rue de Sully, boulevard Morland, Pont Morland, quai Henri IV ;

- Gare de Lyon, [actuel quai de Bercy] quai de la Rapée.

Il y a dans ce découpage de la ville un portrait psychogéographique de son auteur que seule une recherche réalisée en fonction de sa vie, de ses affinités, de ses émotions à l'instant de sa traversée. Guy Debord parle ainsi du comportement du dériveur et des effets de la dérive :

> « Le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près ; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés ; la ligne de plus forte pente - sans rapport avec la dénivellation - que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but ; le caractère prenant ou repoussant de certains lieux ; tout cela semble être négligé. »[176]

La ville devient une division qui serait naturellement réalisée par des « climats ». Le dériveur, le marcheur, ou le promeneur doit suivre une ligne / un trajet qui ne tiendrait qu'à une sensation naturelle qui sera déterminée par notre ligne sensitive individuelle. La citation se finit par la notion de « négligeable », une manière de dire que dans la société, ce sensible n'est pas considéré par les Hommes, et que le rapport des humains à ces émotions est laissé en faveur d'une rationalisation de la vie (mais le temps a-t-il un jour considéré le sensible des Hommes ?). Nous sommes dans un temps du négligeable, un temps où l'attention n'est pas à l'individu, on ne tient pas ou plus compte de ce qui se passe à l'intérieur de l'être. Il y a, pour les psychogéographes, un intérêt à se pencher sur la nature de l'être, sur l'écologie de l'Homme dans son milieu :

> « L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante de

[176] DEBORD, Guy. *Introduction à une critique de la géographie urbaine.* Publié dans *Les Lèvres nues*, n° 6, 1955, p.13.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. »[177]

Pour Debord, il est primordiale de s'attarder sur les « microclimats » plutôt que sur le global. Avant d'aller voir ailleurs, regardons ici : avant de regarder l'autre, regardons-nous. Il y a dans les environnements des « centres d'attraction ». Ces lieux seraient des espaces qui nous attireraient naturellement par une force magnétique dépendante à chaque individu. Il y a ici le début d'une interaction entre ce qu'il y a dans chaque individu et des déterminismes plus grands appartenant à une science. C'est ce qui se passe avec la psychogéographie, comme une science, elle inscrit le sentiment, la sensation de l'individu dans des effets « calculables » par des méthodes scientifiques. Il faut commencer alors par la géographie, qui nous fait rebondir sur les objets guides et les cartes. En se référant aux remarques du sociologue Paul-Henry Chombart de Lauwe[178], auteur des livres *Des hommes et des villes*[179] (1965) et de *La Fin des villes : mythe ou réalité ?*[180] (1982), nous pouvons lire dans *Paris et l'agglomération parisienne. Méthode de recherche pour l'étude d'une grande ville* (1952) : « un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont »[181]. Une hypothèse que les psychogéographes reprennent dans leurs démarches tout comme le constat que « l'étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu »[182] renferme les citadins dans un paysage mental étroit.

Dans l'observation des psychogéographes, il se dégage très vite des formes qui s'éloignent d'une géographie académique. La question du trajet entre en relation avec ces cartographies:

> « […] le tracé de tous les parcours effectués en une année par une étudiante du 16e arrondissement : ces parcours dessinent un triangle de dimension

[177] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Internationale situationniste, n° 2, décembre 1958, p.19.

[178] Guy Debord présente Paul-Henri Chombart de Lauwe comme « ethnologue, élève de Marcel Mauss et de Rivet, chercheur au Musée de l'homme ».

[179] CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry. *Des hommes et des villes.* Payot & Rivages, Paris, 1965.

[180] CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry. *La fin des villes : mythe ou réalité ?* Calmann-Lévy, coll. Raisons de plus , Paris, 1982

[181] CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry. *Paris et l'agglomération parisienne. Méthode de recherche pour l'étude d'une grande ville*. PUF, Paris, 1952, p.24.

[182] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive.* Internationale situationniste, n° 2, décembre 1958, p.19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'École des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano »[183].

Ici, Guy Debord cherche à mettre en évidence les différents centres d'attractions traversés entre eux. Le trajet du psychogéographe et du dériveur est le seul moyen de dresser une cartographie fonctionnelle de l'espace. Dans les unités d'ambiance traversées par Debord, il y a une géohistoire qui s'installe. La géohistoire est initiée par l'historien Fernand Braudel au milieu du XXe siècle. Il s'agit d'une démarche qui cherche à faire comprendre comment les événements historiques sont façonnés par des facteurs géographiques tels que le relief, le climat, les ressources naturelles, et comment, à leur tour, ces événements influent sur les paysages et les territoires. Le psychogéographe s'appuie sur les anciennes cartes, non pas comme des illustrations mais comme des outils qui ouvrent des portes de réflexions sur les formes des villes disparues.

Cette histoire est celle du vécu, une biographie des marcheurs qui cherchent à retrouver l'histoire des pas perdus, des villes disparues. La ville est un espace de vie passé, présent et futur qui évolue, les psychogéographes cherchent à confondre ces temps pour ne pas oublier la mémoire des lieux qui révèle le rapport du citadin à sa ville. À ce sujet, Walter Benjamin (1892-1940) écrit :

> « Depuis longtemps, des années à vrai dire, je caresse l'idée d'organiser graphiquement sur une carte l'espace de la vie *-bios*. D'abord, je songeais vaguement à un plan Pharus, aujourd'hui, je serais plus enclin à recourir à une carte d'état-major s'il en existait une pour l'intérieur des villes. Mais elle fait sans doute défaut, par méconnaissance des théâtres d'opérations des guerres à venir. »[184]

Benjamin imagine une carte qui mettrait en relation les différents trajets importants de sa vie qui réunit tous les lieux importants de sa vie. Ces différents points sont ce que les psychogéographes appellent « centres d'attractions » : des points qui révèlent notre rapport à un lieu, cette cartographie vacille entre un portrait chinois et un rébus qui dresse le portrait

[183] *Ibid.*

[184] BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*. Éditions Christian Bourgois, Paris, 1990, p.246.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

psychologique à la fois du dériveur et de la ville. La dérive devient un rite de passage qui ouvrirait sur une autre perception de la ville. Ce passage vers un autre espace est la quête du groupe des situationnistes. Le trajet devient un espace en soi dans lequel le dériveur invente et crée. Comme l'écrit la philosophe Tiziana Villani : « L'élément créatif de la carte appartient au plan du présent, du devenir et donc du projet. Le trajet est donc encore possible, demeure comme un « rayage » parmi les nombreuses modalités d'explorer le territoire »[185]. Ici se joue le point de rencontre entre la carte et l'expérience, et dans le désir psychogéographique, la carte doit raconter l'expérience : c'est par la création que se passe cette possession de la carte. Il y a un détournement de la carte par l'appropriation de l'objet.

La cartographie, un mille-feuille narratif.

La carte découpée du *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* est exposée au Centre Pompidou. Mais alors, si elle est exposée au Centre Pompidou, cette carte n'est-elle pas une œuvre d'art ? Un document d'artiste ? Voilà une question de dénomination qui hantera notre réflexion. Œuvre d'art ou document sociologique ? Guy Debord interroge le champ sémiologique de la carte et de son identité, de son utilité et de son utilisation. Pour lui, l'utilisation de la carte est ambigüe, s'en saisir pour retracer une dérive relève de la mise en doute de l'objet cartographique. La carte est un objet scientifique et la dérive est une pratique quasi artistique, un acte d'activisme poétique. Guy Debord accorde de longues lignes sur le lien entre l'objet carte et ce que peut en dire la psychogéographie :

> « La fabrication de cartes psychogéographiques, voire même divers trucages comme l'équation, tant soit peu fondée ou complètement arbitraire, posée entre deux représentations topographiques, peuvent contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles. Les sollicitations de cette série étant cataloguées sous le terme de tourisme, drogue populaire aussi répugnante que le sport ou le crédit à l'achat. Un ami, récemment, me disait qu'il venait de parcourir la région de Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications. Cette

[185] VILLANI, Tiziana. *Psychogéographies urbaines. Corps, territoires et technologie*. Eterotopia, Rhizome, Paris, 2014, p.88.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> espèce de jeu n'est évidemment qu'un médiocre début en regard d'une construction complète de l'architecture et de l'urbanisme, construction dont le pouvoir sera un jour donné à tous. En attendant, on peut distinguer plusieurs stades de réalisations partielles, moins malaisées, à commencer par le simple déplacement des éléments de décoration que nous sommes accoutumés de trouver sur des positions préparées à l'avance. Ainsi Mariën, dans le précédent numéro [de la revue *Les lèvres nues*], proposait de rassembler en désordre, quand les ressources mondiales auront cessé d'être gaspillées dans les entreprises irrationnelles que l'on nous impose aujourd'hui, toutes les statues équestres de toutes les villes dans une seule plaine désertique. Ce qui offrirait aux passants - l'avenir leur appartient - le spectacle d'une charge synthétique de cavalerie, que l'on pourrait même dédier aux souvenirs des plus grands massacreurs de l'histoire, de Tamerlan à Ridgway. On voit ressurgir ici une des principales exigences de cette génération : la valeur éducative. »[186]

En utilisant le support du guide et de la carte, Debord réalise un détournement, la carte devient un outil d'insoumission. Pour les situationnistes, le détournement est un lieu d'activisme. Le détournement devient une pratique artistique qui consiste à prendre des éléments culturels déjà existants, comme des images, des slogans, des objets ou des situations, et à les réorganiser ou à les réinterpréter afin de leur donner un sens ou une signification nouvelle. La critique sociale ou politique implicite de ce processus vise souvent à remettre en cause les normes et les valeurs établies de la société. En détournant des publicités ou des logos de grandes entreprises, les situationnistes mettent en évidence les manipulations commerciales qui constituent « la société du spectacle ». Le détournement est une réappropriation créative. Par cette pratique, les situationnistes explorent de nouvelles formes de créations en réutilisant les formes de cultures dominantes : ils leur donnent une nouvelle forme qui va leur donner une nouvelle signification. Le mode d'emploi du détournement est un texte paru dans le numéro 8 de la revue *Les Lèvres nues*, sorti en mai 1956. Écrit par Guy-

[186] DEBORD, Guy. *Introduction à une critique de la géographie urbaine*. Publié dans *Les Lèvres nues*, n° 6, 1955, p.14.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ernest Debord et Gil J. Wolman, le texte argumente sur le détournement en lui donnant une définition :

> « Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères, qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir.»[187]

C'est par « l' interférence » que le détournement a lieu. En détournant la cartographie de la ville de Paris, Guy Debord transforme un objet de mesure, de contrôle des propriétés et d'orientation pour en faire un objet de dérive où se trace des itinéraires aléatoires dans le but de reprendre possession de l'espace. Par la présence du piéton dans la rue, la carte devient un objet pour se perdre car elle devient un objet d'interprétation hasardeuse. La carte de Guy Debord perd son utilité de repère pour devenir un labyrinthe. Cette nouvelle forme de la ville révèle pour le dériveur la vraie transcription de ce qu'il se passe lors d'un arpentage, le corps vient se perdre, il ne se situe plus : la vraie réaction de la ville sur le corps est celle de la perdition. L'objet de savoir devient un objet d'évasion qui aboutit à une forme plastique « esthétique ». Si cette observation continue d'évoluer dans le sens de l'observation d'un objet d'art, il faut prendre en considération le rapport des situationnistes au monde de l'art, ils ont cherché durant toute leur existence à abolir le monde de l'art en faveur d'une rencontre entre l'art et la vie. C'est peut-être sur cette rencontre que se joue la lecture du *Guide psychogéographique*. L'art est une manifestation de l'être, une expérience du sensible, une recherche du rapport de l'artiste aux choses. Et cette part à la création est une des fibres centrales de la psychogéographie, le regard d'un artiste-chercheur. C'est une nouvelle dimension de la création qui passe par l'interdisciplinarité en créant des rencontres qui

[187] DEBORD, Guy. WOLMAN, Gil J. . *Mode d'emploi du détournement*. Publié dans *Les Lèvres nues*, n°8, mai 1956, p.2-3.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

peuvent paraître peu conventionnelles. Debord juxtapose dans ses écrits des noms qui semblent être éloignés, comme le peintre italien De Chirico et le sociologue Ernest Burgess :

> « Il n'est pas douteux que de tels schémas, exemples d'une poésie moderne susceptible d'entraîner de vives réactions affectives — dans ce cas, l'indignation qu'il soit possible de vivre de la sorte —, ou même la théorie, avancée par Burgess à propos de Chicago, de la répartition des activités sociales en zones concentriques définies, ne doivent servir aux progrès de la dérive. »[188]

Les schémas dont il est question ici sont les « zones concentriques » que Debord met en relation avec les unités d'ambiance. Dans cet extrait, Debord invoque la figure de Ernest W. Burgess (1886-1966), sociologue américain de l'école de Chicago, et fondateur de cette école de pensée dont le monde urbain est au centre des préoccupations. Burgess est le créateur de ces « zones concentriques » qu'il définit dans son ouvrage majeur *The City*[189] publié en 1925. Pour lui, la ville se développe autour de cercles concentriques qui divisent ses activités[190]. Le sociologue américain a contribué à poser les bases de la sociologie urbaine. Debord poursuit son développement en abordant la figure de Chombart de Lauwe et mentionne sa théorie des zones concentriques à la ville de Paris[191]. Dans son ouvrage, le sociologue étudie la complexité de la composition d'une ville. Il cherche à donner une compréhension approfondie de l'espace social de Paris. Il montre les différents dynamismes qui existent entre des facteurs sociaux comme les dynamiques démographiques, les inégalités socio-économiques, la diversité culturelle, les interactions sociales. Pour cette étude, le chercheur doit appliquer plusieurs méthodes de recherche comme des enquêtes, des entretiens, des observations sur le terrain

---

[188] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Internationale Situationniste, n° 2, décembre 1958, p.19.

[189] BURGESS, Ernest W. PARK, Robert E. *The City*. University of Chicago Press, Chicago, 1925.

[190] La première zone autour de laquelle se structure le reste des cercles concentriques imaginé par Burgess est la zone centrale des affaires (activités commerciales, financières et gouvernementales) ; la zone de transition qui regroupe diverses activités économiques et résidentielles (marquée par une dégradation physique et sociale due à la proximité de la zone centrale des affaires) ; la zone de classe ouvrière (habitée par des travailleurs industriels et des immigrants) ; la zone résidentielle de classe moyenne (habitée par des familles plus aisées, souvent des propriétaires de maisons individuelles) ; et la zone résidentielle des commerçants et des cadres supérieurs : la zone la plus périphérique est habitée par les résidents les plus aisés.

[191] Paul-Henry Chombart de Lauwe fait référence à cette méthode dans son livre *Paris et l'agglomération parisienne. L'espace social dans une grande cité - Méthodes de recherches pour l'étude d'une grande cité* (PUF, 1952).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ou des analyses statistiques. Dans son texte, *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu urbain* (1959), Guy Debord analyse les différences entre l'écologie urbaine et la psychogéographie. Il reprend les réflexions de Ernest W. Burgess et de Chombart de Lauwe, il cherche à englober le plus de disciplines possibles pour créer des axes de recherches autour de la ville, dans le but d'en dresser un portrait complet de tout ce qui la constitue au présent, au passé et au futur. Le travail des psychogéographes est de montrer la complexité des fils qui tissent le tissu urbain. Les sciences dures cherchent à se concentrer sur un axe en particulier tandis que la psychogéographie veut mettre en lumière la multitude.

La carte devient le lieu de connexion et de démonstration de la complexité urbaine, c'est une mise en image de la multitude. Du guide à la carte, il y a une distinction à réaliser. L'objet que nous étudions depuis quelques pages maintenant, Guy Debord l'appelle « guide » alors que l'objet est constitué d'assemblages de cartes. Le guide et la carte ont pour point commun de se localiser mais la carte est une représentation visuelle d'une région, d'une ville, ou d'un lieu spécifique. Les cartes fournissent principalement des informations spatiales telles que la disposition des rues, des lieux d'intérêt, des cours d'eau, etc. Quant au guide, il fournit des informations détaillées sur un lieu. Il apporte les informations nécessaires pour appréhender la culture, l'histoire, les activités, les traditions d'un lieu. Mais les cartes et les guide des situationnistes sont là pour nous laisser dériver dans l'imaginaire savant de la géographie :

> « On peut dresser, à l'aide des vieilles cartes, de vues photographiques aériennes et de dérives expérimentales une cartographie influentielle qui manquait jusqu'à présent, et dont l'incertitude actuelle, inévitable avant qu'un immense travail ne soit accompli, n'est pas pire que celle des premiers portulans, à cette différence près qu'il ne s'agit plus de délimiter précisément des continents durables, mais de changer l'architecture et l'urbanisme. »[192]

Cette cartographie « influentielle » a pour urgence de « changer » ! Changer de point de vue, changer de démarche ! Changer de direction. Il s'agit ici de se laisser dériver pour aller à contre-courant de la pensée savante et de la pensée majoritaire, d'entrer dans la marge de la ville pour prendre la place de la minorité, des invisibles pour que leurs regards s'inscrivent

[192] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Internationale situationniste, n° 2, décembre 1958, p.23.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dans ces cartes. Alors toutes les idées mentionnées ultérieurement se mettent en mouvement, ensemble : la carte comme document scientifique, la carte comme œuvre, comme œuvre d'art, la carte comme outil de lutte, la carte pour sortir des cartes, etc. Sur le *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, les flèches rouges qui relient les fragments les uns aux autres empruntent l'iconographie d'une carte stratégique de guerre car avant tout, les cartes sont faites pour faire la guerre. Debord voit, dans la démarche de l'architecture et de l'urbanisation, un moyen de servir de rempart à une guerre qui vient :

> « Le souci de disposer d'espaces libres permettant la circulation rapide de troupes et l'emploi de l'artillerie contre les insurrections était à l'origine du plan d'embellissement urbain adopté par le Second Empire. Mais de tout point de vue autre que policier, le Paris d'Haussmann est une ville bâtie par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien. »[193]

Cette guerre en devenir est déjà là dans les villes pleines « de bruit et de fureur », expression reprenant les mots du personnage de *Macbeth* de Shakespeare : « La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien — qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène — et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire — dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, — et qui ne signifie rien… ». Il y a une violence dans la ville, les situationnistes cherchent à l'affronter et à élaborer une stratégie de riposte pour la contrer. Dans la citation « pleine de bruit et de fureur », on pourrait aussi entendre les cris de James Baldwin dans son livre *La prochaine fois, le feu*, où il annonce une mise en garde venant des minorités. Le géographe Yves Lacoste ne contredit pas l'idée que les cartes sont faites pour faire la guerre. En 1976, il nomme l'un de ses livres *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* :

> « La géographie, en tant que description méthodique des espaces, sous leurs caractéristiques économiques, sociales, démographiques, politiques (pour se référer à un certain découpage du savoir), doit absolument être replacée, en tant que pratique et en tant que pouvoir, dans le cadre des fonctions

[193] DEBORD, Guy. *Introduction à une critique de la géographie urbaine*. Publié dans *Les Lèvres nues*, n° 6, 1955, p.11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> qu'exerce l'appareil d'État, pour le contrôle et l'organisation des hommes qui peuplent son territoire et pour la guerre. »[194]

Là aussi, Yves Lacoste fait remarquer que, dans la démarche du géographe, il y a une division des disciplines qui empêche une recherche de globalisation et freine le chercheur dans sa démonstration pour mettre en lumière les différents facteurs à considérer. L'auteur critique cette séparation des disciplines en mentionnant un « découpage du savoir » qui a pour cause un manque de lisibilité de la complexité des motifs qui composent un événement. Le titre du livre de Lacoste n'a pas pour vocation d'expliquer les impacts de la géographie dans l'histoire des guerres « autrefois », mais l'intérêt de la géographie dans les conflits contemporains « en premier lieu, aujourd'hui »[195]. Et pour cela le géographe doit considérer les différentes disciplines annexes de la matière et l'évolution des pratiques de la géographie.

> « Aujourd'hui plus que jamais, la géographie sert d'abord à faire la guerre. La plupart des géographes universitaires s'imaginent que, depuis l'établissement de cartes relativement précises pour tous les pays, pour toutes les régions, les militaires n'ont plus besoin de recourir à ce savoir qu'est la géographie, aux connaissances disparates qu'elle rassemble […]. Rien n'est plus faux d'une part, parce que les « choses » se transforment rapidement : si la topographie n'évolue que très lentement, l'implantation des installations industrielles, le tracé des voies de circulation, les formes de l'habitat se modifient à un rythme bien plus rapide, et il faut tenir compte de ces changements pour établir les tactiques et les stratégies. »[196]

Il y a un mouvement permanent dans la géographie que Yves Lacoste cherche à mettre en évidence. Les sols et les paysages géographiques changent aussi vite que les Hommes.[197]

---

[194] LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. La Découverte, Paris, 1976, p.57.

[195] *Ibid.* p.59.

[196] *Ibid.* p.61.

[197] Suite à cette réflexion sur les discours alternatifs de la cartographie, nous sommes obligés de souligner l'importance de la cartographie artistique comme l'a démontré Bertrand Westphal dans son livre *Atlas des égarements : Études géocritique* (édition de minuit, 2019). L'auteur y utilise la métaphore de la carte pour illustrer la manière dont les conventions culturelles façonnent notre compréhension des territoires. La cartographie artistique devient un outil critique pour détourner les pouvoirs. Il propose de déconstruire ces conventions pour révéler la diversité des perspectives possibles. Bertrand Westphal invoque dans son livre une

Licence CC BY-NC-ND 4.0

L'impact de l'humain sur le paysage modifie les cartes et cet impact s'accroît. La géographie comme la carte n'est pas immuable. La sensibilité des sols rappelle le besoin des situationnistes de mettre en mouvement les cartes qui semblent gravées dans l'éternité (c'est là toute la question de la représentation et de la focalisation). De Yves Lacoste à Guy Debord, une prise de conscience s'effectue quant à la considération de la vitesse croissante de l'évolution des mondes. Le temps de la modernité s'accélère dès les années 1950, et pour rendre compte de ces mouvements, la géographie doit s'adapter. La géographie ne sert plus seulement à observer le déplacement des troupes : « […] il s'agit aussi de la préparer tant aux frontières qu'à l'intérieur, de choisir l'emplacement des places fortes et de construire plusieurs lignes de défense, d'organiser les voies de circulation »[198]. Les « places fortes » trouvent leurs échos dans les unités d'ambiance. La psychogéographie résulte de ce nouveau temps. De la même manière, David Harvey développe, dans son ouvrage *The Condition of Postmodernity*[199] (1989), le concept de « compression spatio-temporelle »[200] pour analyser les transformations du capitalisme et leurs effets sur la culture postmoderne. Pour lui, le capitalisme cherche constamment à annihiler le temps par l'espace et à gagner du temps en conquérant l'espace. La « compression spatio-temporelle » a un effet déconcertant, un phénomène entraînant une perte du sens sur le futur.

Pour revenir aux mots de Yves Lacoste, nous trouvons une remarque qui semble faire référence aux cartographies situationnistes :

> « J'ajouterai que les militants et les intellectuels « de gauche » font preuve depuis longtemps et encore aujourd'hui d'une sorte de méfiance à l'égard de la carte du raisonnement géographique, lorsqu'ils ont à agir ou à raisonner sur un territoire ; comme s'ils sentaient qu'un raisonnement stratégique était intrinsèquement « de droite », comme si le remploi d'une

nouvelle cartographie polysensorielle pour appréhender l'espace, intégrant les perceptions individuelles et collectives. Cela permet d'examiner comment les sens influencent la compréhension des lieux.

[198] *Ibid.* p.63.

[199] HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, Oxford, 1990.

[200] Nous pourrions définir la compression spatio-temporelle de David Harvey comme l'accélération du temps et le rétrécissement de l'espace dans le processus de valorisation du capital. Ce phénomène entraîne des changements permanents dans les catégories sociales de l'espace et du temps.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> carte ne pouvait qu'être le fait des militaires, ce qui a été très longtemps le cas. »[201]

La « méfiance » des intellectuels « de gauche » envers la cartographie est due au fait que la cartographie appartient au pouvoir. Il a besoin de faire autrement[202]. Pour les surréalistes, comme pour les situationnistes, il a une nécessité de revenir à une approche du sol par une certaine ignorance, revenir aux pratiques du chasseur-cueilleur ! Ce qui est étonnant avec cette volonté d'un retour à une pratique essentielle et ressentie par deux mouvements artistiques, c'est qu'elle est confortée par Yves Lacoste qui rappelle alors les pratiques du territoire d'un temps qu'il nomme « autrefois » :

> « Autrefois, chaque homme, chaque femme parcourait à pied son propre territoire (celui où s'inscrivaient toutes les activités du groupe auquel il appartenait) ; il se repérait sans difficulté dans cet espace continu, dont aucun élément ne lui était inconnu. Aujourd'hui, c'est sur des distances beaucoup plus considérables que, chaque jour, les gens se déplacent ; il vaudrait mieux dire qu'ils sont déplacés passivement, soit par les transports en commun, soit par des moyens de circulation individuels, mais sur des axes canalisés, fléchés, qui traversent des espaces ignorés. Dans ces déplacements de masse journaliers, chacun va plus ou moins solitairement vers sa destination particulière ; on ne connaît bien que deux endroits, deux quartiers (celui où l'on dort et celui où l'on travaille) ; entre les deux, il y a, pour les gens, non point tout un Espace (il reste inconnu, surtout si on le traverse en tunnel par le métro), mais bien plutôt, un Temps, le temps de parcours, ponctué par l'énumération des noms des stations. »[203]

Le géographe prend conscience de la modification des perceptions de l'espace. Cette remarque de Yves Lacoste se retrouve dans les travaux de l'architecte italien Francesco Careri. Pour les deux auteurs, il y a une nouvelle conception de l'environnement de l'individu. Nous passons d'un environnement proche que l'on découvre par nous-même à un autre qui se

[201] LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. La découverte, Paris, 1976, p.83.

[202] REKACWICZ, Philippe. ZWER, Nepthys. *Cartographie radicale. Explorations*. La Découverte, Paris, p.191.

[203] LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. La Découverte, Paris, 1976, p.87.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

schématise par des lignes tracées par des algorithmes que le piéton suivra, ou par des stations de métro sans paysage. Les distances des villes qui entourent les individus se sont considérablement étendues, il n'est plus possible pour un citadin qui habite une mégalopole de connaître son territoire. Nous ne sommes plus en mesure de matérialiser notre monde.

Savoir se libérer de la forme.

Il y a une crise dans les représentations du monde. Cette crise se traduit par la nécessité de retranscrire un monde qui se complexifie au gré de sa globalisation. C'est la recherche d'une forme de représentation plus complexe mais plus réelle d'un monde pris dans des phénomènes qui se confondent dans une globalisation et une mondialisation : c'est à ce moment-là que la psychogéographie naît (au seuil d'un nouveau monde post-Seconde Guerre mondiale, post-1945, un monde à reconstruire et à imaginer). C'est à un moment de transition que ce besoin apparaît. Cette crise est remarquée par les intellectuels, le groupe des situationnistes apparaît en réaction à cette crise. Le capitalisme et la société de consommation ont été condamnés de manière radicale par les situationnistes, qui ont souligné la détérioration de la vie quotidienne sous le régime de la marchandise et de la bureaucratie. Cette bureaucratie et le consumérisme sont à l'origine de cette crise de la représentation, l'individu est assigné dans ses institutions qui le réduisent à un rôle prédéterminé. Les situationnistes prônent une politique anti-autoritaire et anti-bureaucratique, s'opposant à toutes les formes de domination et de contrôle. Ils ont encouragé la gestion autonome et l'indépendance individuelle, refusant les structures hiérarchiques et les institutions oppressives. Bien que leur démarche semble et demeure encore aujourd'hui utopique, les situationnistes reprennent des idées déjà existantes : leur salut se trouve dans l'unification de toutes ces idées pour mettre en lumière un point de bascule de la place de l'Homme dans la société, mais aussi pour leur réflexion sur les moyens de lutte à mettre en place face à cette société qui veut faire taire l'esprit. Le monde qu'observent les situationnistes change de temps et change de rythmique. La cartographie doit changer en s'adaptant au rythme du monde. C'est ce que dit l'architecte israélien Eyal Weizman, fondateur du laboratoire *Forensic Architecture*[204], un groupe de recherche multidisciplinaire basé à l'université de Londres.

[204] Le groupe de recherche *Forensic Architecture* combine des méthodes issues de l'architecture, de la science politique, de l'art et de la technologie pour enquêter sur les violations des droits de l'homme, les crimes de guerre et les injustices environnementales à travers le monde. Leur travail se concentre sur l'utilisation de la

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Aujourd'hui c'est la technologie qui apporte un regard neuf sur ses mutations, la vérité autour d'un événement n'est plus forcément détenue par une source (dans des dossiers secrets ou des bureaux gouvernementaux par exemple). C'est ce que permet aujourd'hui la révolution des *Open Sources*, avec celle-ci il y a une nouvelle manière de voir les choses. Les *Open Sources* résultent de la prise de conscience de la multitude des savoirs, de la multitude des informations du monde qui se connecte et se rassemble en réseaux (numériques et sociaux). Il y a un *infini culturel*[205] à mettre en ordre ou qui ne demande qu'à vivre pleinement le désordre pour s'étendre et explorer les potentiels créatifs.

La multiplicité des sources, qu'elles soient vidéos, photographiques ou d'enregistrements audios, vient nourrir un travail de reconstitution. Aujourd'hui, toutes les images sont en ligne, mais ce qui manque au spectateur c'est de savoir comment les regarder. Les situationnistes, et comme le fait également le laboratoire *Forensic Architecture*, veulent éduquer le regard du citoyen à une autre lecture de l'image qui n'est pas celle que donne à voir les gouvernements. Il y a le besoin de « réapprendre » à voir. C'est la production d'un autre récit, la vérité devient une autre vérité. Mais il y a plutôt une vérification de l'image (et non une vérité de l'image qui aurait quelque chose de l'épiphanie, de la révélation d'un savoir unique). Cette multiplicité des sources que croise *Forensic Architecture* permet le même cheminement d'idées que la démarche des situationnistes qui, avec le détournement, croise les sources et les techniques pour mettre en scène une autre vérité de l'image. Le secret de l'image est un brouillard créé par la société du spectacle qui y trouve un intérêt pour instaurer une vérité, la seule vérité à entendre. Ce brouillard c'est de la violence contre les spectateurs mais aussi une violence contre le fait en lui-même, on vient à douter de sa véracité. Le travail du psychogéographe est un travail sur l'acceptation de la multitude. C'est un nouveau travail au présent pour créer une histoire pour le futur et laisser les multiples pistes à étudier par le psychogéographe. La cartographie pense par le regard de l'individu sur le monde qui l'entoure :

> « À la différence de l'espace de la carte, qui n'est vu de nulle part, c'est un espace perçu et donc irréductiblement subjectif ; l'horizon est précisément le trait d'union qui fait le lien entre le paysage et mon point de vue : « C'est

modélisation architecturale, de la cartographie, de l'analyse des données et d'autres outils technologiques pour examiner les preuves visuelles et spatiales de ces événements.

[205] WESTPHAL, Bertrand. *L'infini culturel. Théorie littéraire et fragilité du divers*. Brill, Boston, 2023.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> moi qui fais être pour moi », écrit Merleau-Ponty, « cet horizon, dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais pas là pour la parcourir du regard » »[206].

L'échange d'idées entre Merleau-Ponty et Michel Collot montre bien que le paysage ne se dessine que par le regard d'un individu, c'est la même chose pour la carte, elle n'est perçue que par celui qui l'a fait. Si l'Europe est au centre de toute projection pour les Européens, les cartes venues d'Australie ou de Chine trouvent d'autres points de projection. Cela s'appelle le centrage. Le centrage permet d'adapter la position centrale d'une carte géographique à un lieu donné ou à un ensemble de critères préétablis. Cela permet de souligner un territoire ou une région spécifique, en la positionnant au cœur de la carte ou en lui accordant une place plus visible. Le centrage est une perception culturelle du monde, la carte est centrée en fonction d'un point de vue culturel. Le vainqueur est au centre du monde. Nous sommes tous au centre de notre propre carte.

Mais alors, où sont les mots ? Où sont les images ? Il n'y a nulle trace de cartographie dans les photographies de Lise Sarfati et d'Ed Ruscha. Pas de carte à regarder dans les livres de Laure Murat et de Will Self. Mais il y a un trajet, il y a un plan pour disparaître. Il y a, dans tous ces travaux, la question de la place du corps dans l'espace. La cartographie détermine cette place que l'on accorde à notre être dans un lieu déterminé. Mais il faut être capable de concevoir mentalement notre environnement et les travaux des auteurs et des plasticiens se placent à hauteur du citoyen. Il y a dans l'espace romanesque, comme dans l'espace de création des plasticiens, une recherche sur un nouveau possible, il y a une nouvelle configuration spatiale possible, l'espace est un fondement de l'univers fictionnel. Cette notion fondamentale dans la création tient de la place accordée au chronotope « comme configuration spatio-temporelle »[207]. Avec une investigation de la description spatio-temporelle, les auteurs étudiés ici sont en prise avec l'effet du réel. Cet effet a pour réputation de faire cohabiter le lieu et le moment, c'est-à-dire la réalité. Mais la question que pose la théorie philologique du

[206] COLLOT, Michel. *La pensée-paysage*. Actes SUD / ENSP, Paris, 2011, p.28.

[207] *CAMUS, Audrey.* BOUVET, Rachel. [Dir.] *Topographies romanesques*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, Presses de l'université de Québec, Québec, 2011, p.9.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

chronotope[208] élaboré par Mikhaïl Bakhtine[209] interroge la défiance de l'imaginaire et de la perception face au paysage réel. Dans son article *Alice et les effets de réel*[210], Pierre Senges interroge ce rapport à l'expérience du réel et à sa retranscription qui peut échapper à son auteur, alors pris de fiction :

> « Écrire un livre, faire un récit, est-ce que cela signifie dessiner un espace, en plus de tisser une toile ou dérouler un fil ? Est-ce qu'il est possible de ne pas définir un territoire à partir du moment où on choisit de faire croire à l'existence d'un destin de personnage ou de mots ? Est-ce que l'écriture devient spontanément un espace commun à l'auteur et au lecteur, pour que les deux intelligences se rencontrent, comme celle de Xavier de Maistre et de son lecteur dans les rares mètres carrés de son *Voyage autour de ma chambre ?* Est-ce que l'étendue vient à l'écrit, comme la forme vient à l'objet, inévitablement ? Est-ce que le but de toute la littérature, toute la bibliothèque, tout notre répertoire commun, est de coucher sur le papier une carte du monde à l'échelle 1/1, une carte aussi grande que le monde, inventée par Lewis Carroll pour *Sylvie et Bruno*, et réinventée quelques années plus tard par Jorge Luis Borges, cette redondance étant prévue par la carte elle-même, comme l'une de ses données essentielles ? Et connaît-on le jour où la carte est devenue beaucoup plus grande que le monde : le jour où le nombre de livres a dépassé de très loin le nombre de lecteurs, et le nombre d'heures disponibles ? (Si notre oisiveté n'est plus à la hauteur de nos bibliothèques, espérons qu'elle en reste digne). »[211]

[208] Le chronotope, concept élaboré par Mikhaïl Bakhtine, désigne l'unité indissociable du temps (chronos) et de l'espace (topos) dans la représentation littéraire. Il renvoie à la manière dont une œuvre articule ces deux dimensions pour donner forme à l'expérience humaine et à la narration. Chaque époque, chaque genre et chaque culture possèdent ainsi leurs propres chronotopes, qui traduisent une vision particulière du monde et du rapport de l'homme à son environnement. Le chronotope n'est donc pas seulement une catégorie esthétique et l'espace vécus deviennent porteurs de sens, de mémoire et d'identité.

[209] Mikhaïl Bakhtine est un philosophe, linguiste et théoricien de la littérature.

[210] SENGES, Pierre. *Alice et les effets de réel (où il est question de pays, des merveilles, mais presque jamais d'Alice). In* CAMUS, Audrey. BOUVET, Rachel. [Dir.] *Topographies romanesques*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, Presses de l'université de Québec, Québec, 2011, p.17.

[211] *Ibid.* p.24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le dessin de l'espace est un acte cartographique. Nous voici revenus à la carte ! Pour le lecteur, la carte est un objet qu'il connaît et qui ne ment pas. Alors pour un auteur, comme pour un artiste, la carte devient un objet facile à faire mentir pour faire entrer le lecteur ou le spectateur dans une autre dimension, le monde de la fiction, un temps autre où l'observation et la déduction seront propices à faire surgir une critique sur l'objet que l'on pensait honnête. Ici, la carte devient plus grande que le monde car la carte contient toutes les vérités et a la capacité de se déployer comme le fait un récit. La carte est pour les auteurs et les plasticiens un objet dont les codes nourrissent leurs travaux et en reprenant ces codes et ces caractères, elle devient un meuble à tiroirs dont le créateur va en extraire les signes pour interroger les perceptions des lieux.

Que reste-il de la carte dans les photographies d'Ed Ruscha ? C'est la question que se pose Larisa Dryansky dans son travail de recherche *Cartographie. De l'art conceptuel au Land Art*. Elle se penche sur les travaux de Mel Bochner (1940-2025), Douglas Huebler (1924-1997), Dennis Oppenheim (1938-2011), Robert Smithson (1938-1973) et Ed Ruscha. La chercheuse met en relation le rapport entre cartographie et photographie :

> « […] la cartographie et la photographie ont largement façonné la conception rationnelle de l'espace : la cartographie, d'abord, avec l'introduction du « réseau géographique » et son quadrillage de la surface terrestre, la photographie, plus tard, en réduisant le paysage à une collection d'objets prêts à être interprétés scientifiquement par le géographe. »[212]

La cartographie réduit le paysage, elle transforme le monde en une « une collection d'objets ». Émettons l'hypothèse que c'est ce qui intéresse les artistes et les auteurs. L'immensité du monde se réduit et devient représentable et considérable, il devient un monde à hauteur d'homme. Il peut aussi intéresser les puissants de ce monde. Les cartes et les globes alimentent leurs cabinets de curiosités, ce qui peut donner l'illusion de détenir le monde dans le creux de sa main, prendre une place divine. En réduisant le monde en un amas d'objets, la photographie réduit et rapproche les yeux de la réalité. Mais quelle est la nature de ces objets ? Larisa Dryansky commence cette approche d'Ed Ruscha par le *Strip* (1966), objet éditorial majeur dans la carrière de l'artiste. En 1966, Ed Ruscha monte une caméra motorisée

[212] DRYANSKY, Larisa. *Cartographie. De l'art conceptuel au Land Art*. CTHS-INHA, Paris, 2017, p.24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

à l'arrière d'un Pick-up Datsun dans l'objectif de photographier chaque bâtiment du Sunset Boulevard. Il effectue le trajet à plusieurs reprises. Lors de ce travail, le photographe tient un petit journal dans lequel il recense de manière méthodique la vitesse de la voiture en fonction du temps de pose de la pellicule. Il utilise un film 35 mm noir et blanc avec un appareil photo Nikon F2 motorisé monté sur un pied. Avec l'aide de son frère, Paul Ruscha, il commence ici l'un des projets les plus ambitieux de sa carrière. Il a calculé à quelle vitesse devait rouler le véhicule pour pouvoir rassembler le plus d'images sur le tronçon de 2,4 kilomètres entre *Doheny* et *Crescent Heights*. Ce travail est le début d'une observation de la modification du paysage de Los Angeles. Ruscha documente les modifications de la ville pendant près de 60 ans. Dans ses *Paysages provisoires*, l'artiste chinois Ai Weiwei a la même démarche. Il réalise ce travail entre 2002 et 2008 et a pour objectif de montrer ce que recherche la ville de Pékin et le pouvoir en place dans l'image de la ville : une course au « toujours plus ». L'artiste, opposant politique au régime en place, montre ce que les chantiers qui émergent sans cesse dans la ville représentent réellement dans le contexte social des Pékinois[213]. La période sur laquelle s'étend le projet d'Ai Weiwei n'est pas anodine, il s'agit de la période avant les Jeux Olympiques d'été de 2008 qui ont eu lieu à Pékin. Ces images documentent de manière saisissante la transformation du paysage chinois avec une juxtaposition d'architectures modernes à des bâtiments plus anciens en cours de démolition. Ces paysages sont « provisoires » parce qu'ils sont en transition vers une ville futuriste que la Chine veut montrer au monde entier.

[213] En Chine, depuis 1949, l'État est propriétaire de toutes les terres du pays, ce qui lui permet de construire et aussi de démolir sans avoir besoin de négocier avec des propriétaires. L'artiste Ai Weiwei verra son atelier, qui se trouvait dans la banlieue de Pékin, démoli par les autorités.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Paysages provisoires, Ai Weiwei, 2002 - 2008.



Vu de l'exposition d'Ai Weiwei au musée du Jeu de Paume (Paris) en 2012.

Régine Robin décrit parfaitement la démarche et la forme du travail d'Ed Ruscha dans son livre *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur* dans son chapitre qu'elle consacre à Los Angeles. Elle

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ouvre ce chapitre par le portrait de la ville qui peut se résumer ainsi : « cette ville, on ne l'aime pas »[214]. Elle vient à parler du travail de Ruscha en énumérant les quartiers de la ville et en nous entraînant dans un labyrinthe de noms. La carte de la ville que dresse Régine Robin devient un espace d'égarement. Pour elle, l'approche de la structure urbaine de Ruscha donne « le sentiment d'un ensemble continu »[215]. De plus, la mise en page des images rend compte de cette nouvelle cartographie du lieu :

> « Le côté sud du trottoir était représenté par la partie supérieure du dépliant, tandis que le côté nord figurait la partie inférieure. Le livre s'ouvrait en accordéon après tout un travail de découpage et de recollage sur le support, et faisait, une fois déplié, 8,20 mètres de long. Margaret Rowel précise que son boîtier argenté évoquait « le glamour de pacotille de Hollywood, appelée aussi « Tinseltown » (ville à paillette) »[216]. »[217]

Ruscha utilise la voiture pour réaliser son travail, cela est révélateur de la taille de la ville qui demande à ses habitants de s'adapter : « Il fallait être mobile pour s'accorder au temps de la ville : la mobilité avant la monumentalité »[218]. Mais on peut plutôt revoir cette équation en proposant que la mobilité soit le moyen de dépasser la monumentalité du temps de la ville. Mais ce qui semble troubler la traversée de Los Angeles est l'assignation de l'individu dans cette monumentalité. Par son processus de création, Ed Ruscha appréhende une autre démarche contre-cartographique de la ville :

> « Il avait su capter la personnalité de Los Angeles, dans ses banales stations-services, ses parkings aux quatre coins de la ville, ses immeubles à vendre, ses piscines. Ses photographies et les dispositifs qu'il a trouvés pour les présenter transcendent l'aspect documentaire et anthropologique de la ville qu'on dit communément sans personnalité propre. »[219]

---

[214] ROBIN, Régine. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Stock, coll. Un ordre d'idée, Paris, 2009, p.161.

[215] *Ibid.* p.214.

[216] ROWEL, Margaret. *Edward Ruscha photographe*. Whitney Museum of American Art, Jeu de Paume, Göttingen et Paris, 2006, p.24.

[217] ROBIN, Régine. *op. cit.*

[218] *Ibid.* pp.214-215.

[219] *Ibid.* p.215.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Il se rapproche de l'architecture, du vernaculaire, de la chose la plus ordinaire. Dans cette œuvre : « Nous flânons là où on ne nous attend pas »[220]. Pour Andrew Perchuk (directeur du Getty Research Institute) : « […] Les rues de Los Angeles sont probablement les témoins artistiques les plus significatifs d'une ville aux Etats-Unis, voire du monde »[221]. Le Getty Museum a numérisé plus de 120 000 images des archives d'Ed Ruscha autour des travaux qu'il a réalisés sur la ville de Los Angeles. Grâce à une intelligence artificielle, les images prises par Ed Ruscha ont été assemblées, ce qui permet aujourd'hui de voir sur le site dédié, *12 Subsets : Exploring Ed Ruscha's Archive*[222], l'évolution de la ville. Dans cette mise en scène, Ed Ruscha trouve un aboutissement à ses images, comme si ce qu'il cherchait à mettre en scène réellement dans son travail était ce mouvement que reproduit le curseur numérique qui fait défiler les images. Une forme précurseure de *Google Street view*. La ville devient un organisme vivant. L'interface de la page du site se présente de la manière suivante : au centre de l'écran, le plan du *Strip* sur lequel le curseur, représenté par une voiture, permet à l'utilisateur de se déplacer dans le paysage. De part et d'autre, on retrouve les bandeaux qui reprennent les images réalisées par Ed Ruscha et dont il est possible de modifier les périodes en fonction des différentes séries qu'il réalise au cours des années. L'utilisateur se déplace dans l'espace mais il se déplace aussi dans le temps.

Ici l'espace se dessine ! Les photographies d'Ed Ruscha nous donnent une nouvelle perspective de la ville vue à vol d'oiseau. Cette vue a longtemps prédominé dans la représentation cartographique : elle se rapproche plus d'une prospection quotidienne de la ville que d'une simple projection géométrique qu'apporte la carte traditionnelle. Sur les images de Ruscha, nous voyons des individus occuper l'espace. La cartographie ne mentionne pas les présences, les individus sont inexistants sur les cartes. Sur le *Strip*, on voit l'architecture, la forme des bâtiments, l'économie des enseignes publicitaires, la géopolitique de la nature, l'habitant et l'immigré. Ed Ruscha montre dans cette création, la construction et la démolition d'une ville du XXe siècle. C'est ce qui se passe de manière plus large dans son travail d'archivage de la ville de Los Angeles, les stations-services disparaissent, les zones

[220] Ibid. p.214.

[221] *On Ed Ruscha's Streets of Los Angeles Archive*. Produit par le centre de recherche du Getty muséum, diffuser sur YouTube, 0 :07', [consulté le 23/01/2024] URL : https://www.youtube.com/watch?v=MHo63-eAF6w

[222] *12 Subsets : Exploring Ed Ruscha's Archiv.* Lien URL : https://12sunsets.getty.edu/map/narrative?mode=no-map&d=0.42256

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pavillonnaires s'étendent, les banques régionales disparaissaient et les langues perçues dans les pancartes et les panneaux publicitaires changent. La carte devient sociologique. L'Homme prend place sur la carte. Par exemple, on voit sur le *Strip* les studios d'enregistrement, les disquaires, les magasins d'instruments, les discothèques et les sièges des labels de musique, la place qu'occupe la musique dans la ville est bien visible. On peut aussi y voir la façade du *Black Cat* au 3909 W Sunset Blvd, lieu emblématique de la culture musicale de l'époque, mais aussi épicentre de la lutte des droits LGBT où, le 31 décembre 1967, la *Los Angeles Police Department* effectue une descente qui débouchera sur une rixe. Sur une période de 55 ans, Ed Ruscha a pris un demi-million de photos des rues de Los Angeles. Quand la carte devient historique, elle raconte des histoires et elle montre naïvement la sociologie des rues, la carte nous fait entendre le son de la rue et des voix d'individus en lutte. Dans les reflets de certaines vitrines, on aperçoit Ed Ruscha penché sur son appareil photo, le cartographe apparaît dans son propre tracé. C'est une vision automatique. L'œil de Ruscha classe les objets entre eux, comme il le fait dans ses différentes éditions, où la ville se fragmente et se répertorie : les piscines, les palmiers, les stations-services, etc. L'œil d'une intelligence artificielle qui balaie une image va elle aussi fragmenter et classer les formes entre elles.

Le geste se répète dans le temps, quarante ans après sa première série, Ruscha retourne sur le *Strip* et réalise une nouvelle série. Quand Régine Robin voit la série de 2000, elle dit : « Le long du boulevard, presque tout est à sa place et, pourtant, on dirait que tout a changé »[223]. En 2004, c'est avec une pellicule couleur qu'il reprend son « *travelling* »[224]. Le paysage cartographique change :

> « L'extrême ouest est toujours un espace de palissades, de demeures luxueuses, un lieu où la nature est presque sauvage, l'extrême est a vu des boutiques d'immigrants devenir des églises abritant les sectes les plus folles qui pullulent à Los Angeles. Entre les deux, des métamorphoses. Quelques cinémas et théâtres ont fermé. Une partie du boulevard a été rénovée. C'est particulièrement marquant entre Vine et Sycomore. Ruscha est ainsi le

[223] ROBIN, Régine. *op. cit.*, p.214.

[224] *Ibid.* p.215-216.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> témoin des transformations d'une ville qu'il aime et dont il n'a cessé de dresser l'inventaire. »[225]

Le jeu de l'inventaire change au gré des années. Sur *Google Street View*, un mode permet de changer la date de la carte visualisée. L'entreprise de *Mountain View* stocke l'historique des images capturées par les voitures de *Google Maps*. Avec plus de 15 ans d'archives, l'entreprise propose à l'utilisateur de voyager dans le temps avec des cartes immersives. La date de l'image de *Street View* est listée sous l'adresse et est visible dans l'angle supérieur gauche de l'écran. Une fenêtre s'ouvre en proposant différentes vues à travers différentes dates, l'utilisateur voit les évolutions des rues. Dans les villes, il y a des lieux que l'on masque. La plupart du temps, ces lieux sont enlevés de votre vision pour favoriser la modernisation des plans urbanistiques de la ville. La rivière de la Bièvre en est un parfait exemple. Cette rivière parisienne, disparue en étant recouverte, s'est vue réduite à l'état d'égouts. Cette rivière était le symbole d'un monde ouvrier et marqua la culture populaire, comme par exemple les travaux photographiques d'Eugène Atget (1857-1927) et de Robert Doisneau (1912-1994), ou encore Erik Satie (1866-1925) qui était un flâneur incongru des bords de la Bièvre. En 2022, le parti politique français Europe Écologie Les Verts a proposé le projet de déterrer la Bièvre afin de la rendre au paysage visible. Cette décision utilise l'argument de l'oxygénation du paysage et des courants d'air que permettent les rivières dans les villes. Mais il faut noter que souvent, par la force du temps, ces lieux refont surface. On peut ainsi penser à l'exemple de la rivière du Steïr qui traverse la ville de Quimper et qui s'est vue recouvrir en 1960 d'une dalle de béton à son confluent avec l'Odet. En 2002, la ville de Quimper décide de retirer la dalle pour aérer les plans de la place du quai du Steïr. La rivière réapparaît dans le paysage urbain et retrouve l'air libre. Par la force des choses, les paysages premiers refont surface. Mais en attendant ce retour en force, l'auteur Adrien Gombeaud, dit au sujet de la Bièvre que : « quand un lieu disparaît, au fond, il ne reste que de la culture »[226]. C'est ce que produisent les photographies d'Ed Ruscha qui deviennent des traces documentaires. Mais c'est aussi ce que produit le *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* de Guy Debord. La cartographie sensible que l'artiste cherche à reformer (et reformuler) doit refaire surgir des sols l'humanité, le vivant, le temps, la fluidité et l'agitation qui façonnent le lieu.

[225] *Ibid.* p.216.

[226] GOMBEAUD, Adrien. *Un été sur la Bièvre*. Éditions WARM, Paris, 2017, p.23.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

B - Quand l'*In Situ* a lieu, interaction critique dans la création littéraire et plastique.

Face à l'accélération, retrouver le temps présent.

On éprouve le besoin de faire ressurgir la ville, comme s'il s'agissait d'opérer un *reset* sur un plan urbain bâclé. Dans un communiqué de presse d'octobre 1995 intitulé *Stalker*, *à travers les territoires actuels*, un groupe de 15 chercheurs se propose de partir effectuer le premier itinéraire au sein de ce qu'ils appellent les « territoires actuels ». Cet itinéraire se déroule entre l'anneau ferroviaire et la périphérie de la ville de Rome, et dure 5 jours sur 60 kilomètres. Pour ce groupe d'artistes-chercheurs, l'œuvre et la démarche résident dans le déplacement : c'est en marchant que l'œuvre se crée, à l'instar du protocole créatif d'artistes comme Richard Long, Stanley Brown et Hamish Fulton qui composent des œuvres « marchées »[227]. Il y a dans leur démarche un déplacement motivé par l'occupation de l'espace car celui-ci a « échappé à l'usage »[228]. Leurs actions rappellent celles des acteurs de la psychogéographie situationniste. C'est une « reprise en main du milieu »[229]. Le groupe ne se laisse pas arrêter par des barrières ou des grillages, ils passent par-dessus ou les forcent. Le groupe des *Stalkers* réalise un ensemble de déambulations dans les zones intermédiaires de la ville. Il y a, dans leur démarche, l'objectif de parvenir à dresser un état des lieux sous la forme d'une topographie, d'une géographie du vague à travers laquelle se laissent appréhender les possibles transformations du territoire urbain, avec pour but de trouver une ville pour un devenir-autre. Cela rappelle la notion de « science nomade »[230] émise par le philosophe Gilles Deleuze dans *Mille plateaux* :

> « Elle est au contraire une façon de construire la topographie d'une ville inconsciente et néanmoins active dans la ville supposée connue, une ville redécouverte assimilable à un territoire acentré, à ostentations et directions multiples. Cette œuvre est la visualisation et l'expérimentation de la cart

[227] ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation.* Flammarion, coll. « Champs Arts », Paris, 2009, p.55.

[228] *Ibid,* p.97.

[229] *Ibid.*

[230] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Éditions de Minuit, Paris, 1980, p.455.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> telle que Deleuze et Guattari la distinguent du calque (pure et simple reproduction à l'identique d'un espace réputé connu) : « Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. […] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toutes natures, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples […]. Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours « au même ». Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence prétendue » (Deleuze, Mille plateaux, p.20) ». »[231]

La carte ne peut exister sans le mouvement du cartographe dans l'espace et le déplacement ne peut pas avoir lieu sans la carte. Il y a un mouvement qui a lieu dans l'opération de la cartographie. La carte est elle-même un territoire à un moment donné, le temps de la vision du cartographe sur cet espace. Mais le regard, comme l'espace, est en perpétuel mouvement et donc, la carte devient une représentation. Les pratiques artistiques créent des liens entre les cartes et les territoires. Comme le rappel Alfred Korzybski : « Une carte n'est pas le territoire »[232].

Une capacité cinétique du mouvement habite les travaux que nous étudions ici. C'est la capacité d'une image ou d'un texte à accompagner un mouvement. En lisant le texte ou en regardant l'image, l'échelle change. C'est une capacité mentale que demande le photographe ou l'auteur à son lecteur ou spectateur : être capable de distordre son imaginaire pour lui faire

[231] DAVILA, Thierry. *Errare humanum est (remarque sur quelques marcheurs de la fin du XXe siècle). In* FRECHURET, Maurice. DAVILA, Thierry [Dir.] *Les figures de la marche*. Seuil, Paris, 2020, p.295.

[232] KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliciens et à la sémantique générale.* Éclat, Paris, 2007.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

traverser un paysage malléable. Ce mouvement que crée Ed Ruscha est un jeu de focale entre un zoom avant et un zoom arrière, des gros plans, des plans larges, un jeu du microscopique au macroscopique. Ruscha est dans la carte. Avec lui, on est au plus près du tracé des routes dans le gros plan qu'il crée avec ce travail. Plus les images des rues viennent à s'assembler entre elles pour se réunir sur cette longue plage de huit mètres, plus le plan s'élargit et devient un plan large dans lequel le détail se perd.

La date du 28 décembre 1895 marque une date révolutionnaire dans cette perception des images. Cette date marque la naissance du cinéma avec la première projection publique et payante des frères Lumière dans le sous-sol du Grand Café à Paris. Les images fixes se mettent en mouvement et le regard du monde à leur égard va changer. Cette mise en animation crée une fiction dans le rapport d'un tiers aux images. Plus largement, cette période est celle d'une mise en spectacle de la modernité. Pour le poète et essayiste Charles Péguy, qui rechigne à accepter l'avènement d'une modernité, le monde a plus changé entre 1880 et 1914 que depuis les Romains. Quand Balzac découvre le train pour la première fois, dont la vitesse remplace le rythme des diligences, il comprend que la perception du paysage qu'il transmet dans ses livres changera. En réponse à ces évolutions, il écrira un texte sur la locomotive[233], partagé entre admiration face aux possibilités qu'offre ce nouveau rapport au temps et à la vitesse, et scepticisme face à son implantation dans le paysage et dans la vie de ses contemporains.

Les interrogations de Balzac ne semblent pas avoir tant changé. Aujourd'hui encore, nous regardons les trains passer en nous interrogeant : le train, en plus de changer notre rapport au territoire, va aussi changer notre regard sur notre manière de traverser le paysage. Il rétrécit le temps et l'espace, avance de plus en plus vite et le paysage défile en accéléré. Le peintre britannique William Turner (1775-1851) est l'un des premiers artistes à s'intéresser à cet effet plastique. Dans la toile *Pluie, Vapeur et Vitesse* (1844), le mouvement des éléments est « brouillé » par la vitesse, le paysage devient alors abstrait. Il y a aussi une corrélation à voir entre ces effets de vitesse sur le champ de la vision mais aussi la place forte qu'occupent les gares qui jaillissent dans les plans des villes. Ces nouveaux édifices deviennent les temples

[233] BALZAC, Honoré. *Un début dans la vie*. Dumont, Paris, 1844.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

de la modernité et les nouveaux épicentres des plans urbains autour desquels se structure le tracé des rues, comme ce fut le cas autrefois pour les cathédrales.

En cela, les artistes ont souvent cherché un équivalent visuel au mouvement de la vitesse créée par la modernité. Ils ne cherchent pas à reconstruire la réalité. Les impressionnistes, les nabis, les symbolistes ne cherchent pas à composer mais à faire face à cette vision nouvelle. C'est une illusion de réalité. Il y a une acceptation dans l'image de l'aléa, du hasard, de ce qui fait irruption. C'est une recherche de l'instantané. C'est aussi le début de la peinture non-narrative, il n'y a rien à raconter, seulement l'expérience de celui qui marche dans la ville. Ne faudrait-il jamais garder en tête l'hypothèse selon laquelle la création plastique et littéraire n'est que de l'illusion du mouvement réel ? La capacité et le savoir-faire de l'artiste se résument à donner l'impression de créer un espace qui n'existe que dans le regard et l'imaginaire de celui qui regarde ou lit.

Représenter la ville et son mouvement équivaudrait alors à représenter ce qui fait accident, car rien n'est prévisible. Cette représentation va à l'encontre des courants artistiques précédents usant de la construction pyramidale comme d'une construction mentale du sujet dans un projet. En cela, la révolution impressionniste délie ou ouvre la toile afin de garantir un imprévu au paysage. L'impressionnisme fait preuve d'inclusion quant à la place qu'occupe le spectateur. Celui-ci devient partie prenante de la toile et un nouveau paradoxe naît entre cette dernière et le regard du spectateur. La ville devient un lieu où les citadins s'arrêtent et regardent autour d'eux - les vitrines, les trains, les parcs. Le balcon, qui caractérise la façade haussmannienne, devient un sujet dans les représentations. Ce lieu privilégié devient une loge de théâtre duquel l'on se penche sur le mouvement tout en restant à l'écart de ce dernier. Des œuvres telles que *Jeune homme à la fenêtre* (1876), *Homme au balcon* (1880), *Homme au balcon, Boulevard Haussmann* (1880) de Gustave Caillebotte (1848-1894) en sont quelques exemples. C'est le début de la vue plongeante en peinture que reprendra son frère, Martial Caillebotte (1853-1910), quelques années après lui, cette fois-ci en photographie. Ce dialogue entre la peinture et la photographie s'étend également au cinéma. La rue devient un espace à regarder. Des innovations technologiques voient le jour, de nouveaux plans urbains sont pensés à grand coup d'hygiénisme et les expositions universelles fleurissent.

La ville s'élève par la construction de tours et de gratte-ciels. L'humain, lui aussi, s'élève pour voir cette nouvelle ville. On prend de la hauteur pour voir la ville s'étendre sous nos pieds, la

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dominer depuis un point de vue. À Paris, la tour Eiffel en est le point culminant. À New-York, c'est *The Tower Building,* au numéro 50 de l'avenue de Broadway, mais est détruit en 1913. Il sera alors suivi par l'édification du *Home Insurance Building* de Chicago en 1884. En 1900, c'est la rue de l'avenir qui réinvente la rue de demain. Celle-ci est conceptualisée à l'origine pour l'Exposition universelle de Chicago en 1883 par les ingénieurs américains Schmidt et Silsbee. Cette rue se définit par un trottoir roulant de 3 kilomètres de long et d'une vitesse de 8 km/h. Ainsi, ces exemples illustrent un changement dans les pratiques liées au transport. La manière de se mouvoir évolue et, avec elle, une nouvelle vision du monde émerge. Cette époque marque aussi le développement des transports ferroviaires. Appliqué au voyage, le train transforme alors notre rapport au paysage.

Ce rapport au temps et à l'espace continue à perdurer dans les représentations. Les impressionnistes, tels que Claude Monet (1840-1926), utilisent la série, le sujet reste le même d'une toile à l'autre et les variations sensibles sont représentées. Les couleurs, les conditions atmosphériques, tout est fait pour faire vibrer la toile. Il y a un effet chronophotographique, c'est-à-dire que l'atmosphère de la toile met en évidence le caractère vivant du milieu dans lequel le sujet évolue. La chronophotographie utilisée par la science évolue en même temps, dans l'objectif de mieux comprendre la nature et sa physique. Leur objectif est de capturer mécaniquement les traces sensibles, invisibles à l'œil nu. Les images sont capturées par les peintres de manière décomposée et, une fois projetées, elles se mettent en mouvement, s'animent. La vie est alors reproduite par le mouvement des images. Pour les peintres, cet instantané devient encore plus précieux. Dans les peintures d'Edgar Degas (1834-1917) par exemple, les gestes des danseuses se figent dans une éternité. Le mouvement et l'immobilité du monde se confrontent pour la première fois. La succession des toiles donne l'illusion du temps qui passe : « Le sujet s'exprime dans le temps »[234], comme dans le tableau de Degas *Ballet* (dit aussi *L'Étoile*) de 1878. Le sujet de l'œuvre devient un prélèvement, un échantillon du reste du monde qui existe hors du cadre de la création.

Les cartes psychogéographiques des situationnistes s'inscrivent dans cette continuité d'une recherche de l'adaptation des regards à la vitesse du temps actuel. Comme nous l'avons lu

[234] CORNIC, Stefan. *L'œil, le pinceau et le cinématographe*. Coproduction par ARTE France, Beall Productions, Musée d'Orsay et de l'Orangerie, 52 minutes, 2021.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ultérieurement : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications »[235]. La carte doit s'adapter à la vitesse de son temps, elle doit être en mouvement en même temps que le monde et seuls les corps des êtres peuvent se courber face à cette ambition. Il faut sortir de la carte pour entrer dans le territoire et passer à l'étape de l'expérience qui commence sur le seuil et par le tracé de la route. Alors pourquoi voir la carte là où elle n'est pas ? C'est pour ranimer les fantômes ! Réveiller les souvenirs ! Raviver les héritages intellectuels et remonter dans les généalogies des idées qui traversent la création et les pratiques artistiques. Aussi, cette cartographie convoque le rapport du mot aux images. Sur la carte, le tracé du paysage et des formes de vie cohabitent avec les noms de lieux, les formes des caractères des rues, la couleur bleue des océans, les mots courbés serpentant entre les chaînes de montagnes. La carte donne forme aux lieux comme l'artiste donne forme aux choses. Une rivalité se met en mouvement, l'artiste veut (souhaite ?) tordre la forme des cartes, les situationnistes font alors le tour de la forme des lieux pour mieux comprendre les choses. La cartographie serait une traversée de lignes que l'on suit. Elle devient une esthétique que la psychogéographie détourne. Les situationnistes sont à la recherche de formes plastiques qui se mêleront à leur démarche politique. Les photographies de Ruscha sont proches de ce détournement de l'espace et du temps. Dans son travail, la ligne, que le photographe suit, reste invisible pour le spectateur (il en va de même avec les photographies de Lise Sarfati ainsi que la majorité des photographies de rues). Les rues du Los Angeles de Ruscha se trouvent dans un espace-temps incertain, mais qui, dans cette étrangeté spatio-temporelle, conduisent le spectateur à chercher une logique dans la succession des séries d'images qu'il réalise. C'est un nouveau rapport au temps et à l'espace qui apparaît.

En cherchant une mention de l'œuvre d'Ed Ruscha dans *Photography. The Whole Story*[236] [237], nous la trouvons dans une section intitulée « Le *Pop Art* et l'art conceptuel ». Jusque-là rien d'anormal, sauf si l'on regarde la section précédente, « Les nouveaux topographes ». Cette

[235] DAVILA, Thierry. *Errare humanum est (remarque sur quelques marcheurs de la fin du XXe siècle). In* FRECHURET, Maurice. DAVILA, Thierry [Dir.] *Les figures de la marche*. Seuil, Paris, 2020, p.295.

[236] HACKING, Juliet. *Photography. The Whole Story.* Tharmes&Hudson, Londres, 2012.

[237] Le livre a été publié en France aux éditions Flammarion en 2012 sous le titre *Tout sur la photo. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre* dans la traduction de Denis-Armand Canal, Marie Ladame-Buschini, Guy Ledoré et Sophie Mantrant. Pour cette étude, nous nous tiendrons à cette édition.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

section fait référence à l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (« Nouvelles topographies : Photographes du Paysage Modifié par l'Homme »), réalisée par William Jenkins et Joe Deal, en 1975 à la George Eastman House de Rochester. Cet événement marque une étape essentielle dans le parcours d'Ed Ruscha. Il a pour objectif de mettre en lumière un tournant que connaît la représentation du paysage dans la photographie documentaire. Les artistes Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr et Bernd et Hilla Becher y sont exposés. La réalisation de William Jenkins s'inspire directement des œuvres d'Ed Ruscha alors âgé seulement de 38 ans, et son nom devient une référence liée à une nouvelle représentation du paysage. Dans son travail, l'artiste américain semble disparaître au profit de la banalité et de la répétition des signes architecturaux qui créent à eux seuls l'esthétique de l'image. Le travail de Ruscha irrigue l'esthétique des photographies exposées et Jenkins écrit à propos de Ruscha :

> « *His books of photographs […] possessed at once the qualities of rigorous purity, deadpan humor and a casual disregard for the importance of the images which even permitted the use of photographs not taken by Ruscha himself. The pictures were stripped of any artistic frills and reduced to an essentially topographic state, conveying substantial amounts of visual information but eschewing entirely the aspects of beauty, emotion and opinion.* »[238]

Dans le titre de l'exposition, le terme « topographie » désigne un moyen de décrire précisément et en détail un endroit donné. Pour le commissaire d'exposition, l'action de décrire est liée à l'acte photographique. La description et la représentation du sujet de la manière la plus précise possible peuvent être considérées comme les principales actions de la photographie. William Jenkins prend en compte la position critique des nouveaux photographes qui documentent la modification du paysage et son projet devient alors une recherche de vérité. Les œuvres exposées ont comme point commun la neutralité dans le

[238] « Ses livres de photographies présentaient tout à la fois une rigueur pure, un humour pince-sans-rire et une telle désinvolture pour le statut des images que Ruscha pouvait utiliser des photographies qu'il n'avait pas prises. Ces images étaient dépouillées de tout artifice artistique et réduites à l'état de simples documents topographiques, riches en informations visuelles mais dépourvues de tout esthétisme, de toute expression d'émotion ou d'opinion. »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

regard, approche qui rappelle les interrogations des artistes des courants conceptuels et minimalistes.

La réception de cette exposition par le public a provoqué un effet de surprise. Elle n'avait en effet, aucune prétention et existait dans un paysage artistique foisonnant des tendances nouvelles de la photographie contemporaine. Les organisateurs et les photographes ont été surpris par l'impact de cet événement, pivot déterminant de l'émergence d'une esthétique photographique du XXe siècle. Ce succès s'expliquerait sûrement par le terreau social dans lequel elle apparaît. En effet, l'année 1962 marque la réédition de l'ouvrage *American Photographs*[239] de Walker Evans (1903-1975) qui renouvelle un intérêt pour le documentaire social.

Le paysage documentaire est aussi mis en valeur en 1968 dans le livre de photographies de Robert Adams The *New West*[240]*.* Il présente un projet sur trois ans des paysages changeants du Colorado. Divisé en cinq parties, le livre nous emmène dans un paysage fait de montagnes rocheuses au milieu desquelles apparaissent les faces blanches de quartiers pavillonnaires. Ce travail présente un échantillon de l'ensemble de la banlieue du sud-ouest de l'Amérique. Les deux premières parties sont significatives de cela. Dans un premier temps, le spectateur est confronté à deux images baignées de la lumière des prairies tentaculaires, où les seuls signes d'intervention humaine sont des pylônes électriques et des poteaux de clôture en bois. La seconde section représente l'étendue croissante des maisons préfabriquées qui composent une ville entière. Les demeures blanches semblent minuscules et quelque peu insignifiantes par rapport aux montagnes imposantes et au ciel omniprésent. Robert Adams représente dans ces images la beauté naturelle perturbée par les constructions humaines. L'utilisation régulière de plans larges fait cohabiter l'architecture et le paysage et permet de montrer la discontinuité du rythme visuel dans le paysage. Adams est fasciné par la richesse de la lumière de ces paysages, dorénavant obstrués par les bâtisses. Comme il l'explique dans l'introduction de son livre :

> « Pourquoi ouvrir les yeux ailleurs que dans des endroits intacts comme les parcs nationaux ? L'une des raisons est, bien sûr, que nous ne vivons pas

[239] EVANS, Walker. *American Photographs*. The Museum of Modern Art (MoMA), New-York, 1938.

[240] ADAMS, Robert. *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. Aperture, New-York, 1968.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> dans des parcs, que nous devons améliorer les choses chez nous et pour cela, nous devons voir les faits… Paradoxalement, nous devons aussi voir la géographie dans son ensemble, naturelle et artificielle, pour ressentir la paix ; toute terre, peu importe ce qui lui est arrivée, a sur elle une grâce, une beauté absolument persistante. »[241].

Même quand Adams veut montrer la présence de l'Homme, elle ne se fera que fantomatique, comme dans la photographie *Colorado Springs* (1968) représentant un pavillon où la silhouette d'une femme se dessine dans l'intérieur domestique. Figée, la femme semble être un mannequin de démonstration installé pour peupler des habitations sans charme. Face à cette nature omniprésente, la banlieue semble impossible.



Colorado Springs, Colorado, Robert Adams, 1968.

En parallèle, l'année 1970 est marquée par la première célébration de la journée de la Terre (*Earth Day*) aux États-Unis. Cet événement montre un intérêt de l'opinion publique pour des sujets d'écologie. Cet intérêt est corroboré en 1971 par la création de Greenpeace,

[241] ADAMS, Robert. *The New West : landscapes along the Colorado Front Range.* Colorado Associated University Press, Boulder, 1974, p.8.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

organisation écologique internationale, à Vancouver[242]. Ces événements interviennent dans un contexte politique et social permettant au monde de prendre en compte l'influence des actions de l'Homme sur la nature et son environnement.

New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape marque la fin des représentations glorieuses de l'industrialisation américaine. C'est une rupture avec les représentations passées des paysages vierges du Yosemite[243] ou de l'immensité du canyon de Chelly[244]. La photographie de Stephen Shore - *2nd Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22,1974* - représente une intersection de route en plein cœur d'une ville. Il ne se passe rien et il n'y a rien à voir ou plutôt, on appréhende la notion d'urbanisme postmoderne, qui pourrait trouver ici la définition que lui donne Michel Collot : «L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor »[245]. L'urbanisation est une forme spéciale de domination absolue du « devenir-monde »[246] (tandis que l'urbanisme étudie le phénomène). L'urbanisme a un rêve et l'urbaniste a un projet : aligner le plan de la ville sur celui de la forme du paysage. Pour le dire autrement et pour emprunter à nouveau les mots de Guy Debord : « [le rôle de] l'urbanisme contemporain est de redonner à la ville une forme et des contours qui permettent de reconstruire un véritable « paysage urbain » »[247]. Ce projet est d'imiter les formes vernaculaires au service d'une politique dans le plan de la *polis* : la ville doit servir la marchandise mais les marchandises doivent être aux services d'un pouvoir. Cette confusion entre les formes naturelles et la forme artificielle a aussi été une quête impossible dans l'architecture. Sans se replonger dans l'imitation des proportions du corps humain dans les volutes de la Renaissance ou des motifs naturels dans les ornements, l'architecture de l'après-

[242] Les années 1970 sont aussi un bouleversement dans notre rapport à la Terre et son imaginaire par la fin des Trente Glorieuses, le choc pétrolier, la guerre du Vietnam, les mouvements sociaux aux USA, le mouvement hippie et le mouvement beatnik.

[243] Ici, nous faisons référence aux photographies de Carleton Watkins, réalisées en 1878 dans la Yosemite Valley.

[244] Ici, nous faisons référence aux photographies de Timothy H. O'Sullivan, réalisées en 1873.

[245] DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Gallimard, coll. Folio essais, 2006, p.165.

[246] DOLLE, Jean-Paul, *Préface*, *in* ANDREOTTI, Libero. *Le grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville.* Éditions de la Villette, coll. Textes fondamentaux modernes, Paris, 2007, p.9.

[247] COLLOT, Michel. *La pensée-paysage*. Actes SUD / ENSP, Paris, 2011, p.70.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

guerre (sans parler tout de suite de l'architecture postmoderne) est l'incarnation de l'Homme dans le paysage et de son ambition de contrôle sur les savoirs technologiques qui fait de la ville une domination du paysage.

Une photographie de Lewis Baltz (1945-2014) illustre bien cette dualité. Elle est intitulée *South Wall, Mazda Motors, 2121 East Main Street, Irvine*[248] (1974) et représente la façade d'une demeure pavillonnaire d'un certain standing. L'immense baie vitrée panoramique de la maison reflète le paysage naturel (au loin des montagnes) altéré par des installations humaines (parcs, routes, pylônes électriques). La façade vitrée crée un écrin dont le but est d'essayer de faire disparaître l'architecture dans le paysage par un effet de miroir, un procédé très utilisé dans les architectures de verre. Ici, le projet de l'architecture est de se fondre dans le paysage : « Le paysage n'est pas seulement un modèle pour les arts et pour la pensée : c'est aussi et d'abord un cadre de vie. La question des « paysages ordinaires », ceux du quotidien, de nos villes et de nos banlieues, est venue récemment au premier plan de la réflexion et de l'action publiques »[249]. Mais dans cette nouvelle approche du paysage que met en lumière l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, les photographies montrent une lutte perpétuelle dans l'interaction de tous les éléments qui composent l'aménagement des paysages urbains, naturels et humains[250]. C'est ce que l'on peut voir, avec un lieu comme le parking, dans les photographies de Robert Adams, *The Center of Denver, Four Miles Distant* (1972) et de Frank Gohlke *Landscape, St. Paul* (1974). Le parking devient le nouveau terrain vague. D'un point de vue plastique, il permet de proposer des vues dégagées sur des *skylines*.

Lewis Baltz parcourt à pied les banlieues et les friches industrielles. Il utilise un 35 mm, un petit appareil photo très simple et un trépied. Il a une pratique de topographe. Cette démarche veut se distinguer d'une simple approche esthétique du paysage. Si le topographe se réfère aux constructeurs (il balise un chantier et dessine des cartes), il devient celui qui observe et qui établit un rapport objectif avec le paysage. Dans l'effet de collection qu'il va

[248] Nous pourrions nous interroger sur l'intitulé même de la photographie. Dans le titre de l'image, tout donne l'impression d'une topographie hyper réaliste, sans connotation particulière, mais en réalité, l'image pourrait montrer l'identité d'une société prise dans son ensemble.

[249] Ibid.

[250] *Ibid.,* p.71.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

réaliser, il va créer un cadastre des formes du paysage. Le topographe travaille avec un niveau remplacé par l'appareil photo : « […] le topographe calcule des angles, des rapports géométriques ; il vise seulement la production d'une mesure précise de chaque terrain, de chaque lieu, de chaque perspective »[251]. Ce qui fait topographie dans la démarche des photographes réunis dans cette exposition est une étude du réel physique ! L'espace devient indépendant du regard de celui qui le regarde. On peut assimiler le travail de topographie que réalise Baltz au travail de Bernd (1931-2007) et Hilla (1934-2015) Becher. Mais ce qui les distingue est que les Becher ont une approche « taxinomique, anthropologique et scientifique »[252] de leurs sujets, les deux photographes ont un travail qui repose sur « le principe de catalogue des sciences naturelles »[253], tandis que Baltz, lui, a une approche « critique et artistique ». Mais pour les trois artistes, il y a une volonté d'« enregistrement systématique des traces, des lieux, des constructions, indépendamment de leur valeur culturelle ou de leurs significations »[254]. Il y a la volonté d'enregistrer les variations et les répétitions du paysage. Cette nouvelle génération de « paysagistes » cherche à exposer un « état des choses », il y a, comme le dit le titre de l'exposition, un nouveau paysage.

L'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape,* est centrale pour notre réflexion sur ce nouveau paysage issu de la modernité américaine, mais aussi de l'urbanisme et des plans suburbains, et de la motorisation d'un monde économique en quête de profit. Les articles de John Brinckerhoff Jackson publiés dans la revue *Landscape* sont aussi une source d'inspiration pour l'esthétique et le propos recherchés dans cette exposition. John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) enseigne la géographie à l'université Harvard et Berkeley et il crée en 1951 la revue *Landscape*[255]. Sa vision du paysage change drastiquement après le

[251] VANCASSEL. Paul. *L'exposition « New Topographics » et Lewis Baltz*. In COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [Dir.] *Paysages en devenir*. Publication de l'université de Saint-Etienne, 2012, p.36.

[252] JENKINS, William. *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*. International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1975.

[253] ROUILLE, André. *La photographie.* Gallimard, Paris, 2005, p.494.

[254] VANCASSEL. Paul. *L'exposition « New Topographics » et Lewis Baltz*. In COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [Dir.] *Paysages en devenir*. Publication de l'université de Saint-Etienne, 2012, p.36.

[255] La revue Landscape publié par l'American Society of Landscape Architects (ASLA). présente des réflexions théoriques et des débats sur l'aménagement paysager et le design des espaces extérieurs aux États-Unis et à l'international. Landscape est reconnue pour son approche multidisciplinaire, couvrant l'écologie urbaine, la planification, la conception de parcs, jardins et infrastructures, mais aussi la représentation visuelle et la méthodologie du paysage contemporain.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

débarquement des forces alliées qu'il a vécu en France. Durant cette expérience, sa vision du territoire passe par le mouvement des troupes dont il est chargé de planifier les mouvements de convois. Le paysage vu en temps de guerre change. Cette nouvelle perception du monde est à l'origine de la revue qu'il fonde. *Landscape* a pour objectif d'approcher le paysage par une interdisciplinarité nourrie d'architecture, de géographie, de sociologie ou encore de biologie. Dans ses enseignements universitaires, il continuera à mettre en évidence ces interactions entre les disciplines. Le cours qu'il anime à Harvard est intitulé « Histoire du paysage culturel américain »[256]. Il n'est pas impossible que ce soit lors de ce cours que son idée majeure au sujet de la modification du paysage américain est née. Pour John Brinckerhoff Jackson : « Le paysage, les paysages sont le point d'interaction entre les hommes »[257], et la traversée du paysage est une expérience commune aux hommes : « Aucun groupe ne décide de créer un paysage, […]. Ce qu'il propose c'est la création d'une communauté […]. »[258]. Le paysage devient la « manifestation visible »[259] de ce qui réunit la communauté qui le traverse.

Il y a dans son travail ce que Luc Baboulet appelle une « généalogie »[260]. John Brinckerhoff Jackson recherche comment un mot a évolué au cours de l'évolution même de la transformation du paysage. Pour lui, ce problème épistémologique montre la force de l'homme à distordre le paysage dans sa forme, mais aussi dans le langage propre. Cette généalogie passe aussi par l'observation de l'évolution des pratiques que l'Homme entretient avec les milieux et ce qu'il transforme dans le tissu naturel. Cette modification a commencé par ce qu'il appelle « l' hodologie » (*hodos*, le « chemin » en grec) : ce terme qu'il crée se réfère à l'étude de l'évolution des formes des chemins, des routes et des tracés dans le paysage qui sont donc la première modification de l'Homme sur son environnement. Le paysage de l'Amérique moderne se détermine justement par la route. La route devient l'introduction du

[256] On trouve le déroulé de ce cours notamment dans « À l'école des paysages » (p.21-44 du recueil *De la nécessité des ruines et autres sujets*).

[257] FRANGNE, Pierre-Henry. LIMIDO, Patricia. LE DU, Laurence. REGNAUID, Hervé. [Dir.] *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline*. PUR, Rennes, 2020, p.22.

[258]BRINCKERHOFF JACKSON, John. *À la découverte du paysage vernaculaire*. Actes Sud, Paris, 2003, p.63.

[259] *Ibid.*

[260] BABOULET, Luc. « Le paysage, la loi et l'habitude », revue *Le Visiteur* no 5, printemps 2000, les Éditions de l'Imprimeur, publiée par la Société française des architectes.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

politique dans le paysage, car elle sert à transmettre, distribuer, communiquer, et faire passer les flux de communication et de marchandises. D'un coup, « Les routes ne conduisent plus seulement à des lieux ; elles sont des lieux »[261].

Savoir trouver les lignes pour traverser de nouvelles topographies.

Dans l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, il y a une photographie qui fait référence à cette généalogie du chemin. La photographie de Richard Long *Ligne de traces de pas* (1967) montre une bande blanche tracée dans l'herbe. Richard Long (né en 1945), est un artiste conceptuel britannique. Dans son travail, il cherche à révéler aussi la présence de l'Homme dans son absence (à travers la trace qu'il laisse). Richard Long photographie des performances qu'il met en scène dans la campagne. Il est très souvent catégorisé comme un artiste du *Land Art*. Il enregistre le paysage physiquement (par la performance où il met en action le processus de la création de la trace qu'il laisse dans le paysage) et photographiquement (l'acte de photographier dépasse la recherche plastique mais devient un document pour témoigner du changement de forme du paysage). Francesco Careri décrit bien ce principe qui détermine le rapport de l'artiste au paysage dans le *Land Art* : « Une action qui n'est pas une transformation physique du territoire, mais qui en est la traversée, et dont la fréquentation n'a pas besoin de laisser de traces permanentes, qui agit seulement de manière superficielle sur le monde, mais qui parvient à des dimensions encore plus grandes que celles des *earthworks* »[262]. Dans le travail de Richard Long, les actes d'être présent dans le paysage et de le photographier sont liés et c'est la performance qui crée une connexion entre le lieu et l'objet photographié. La photographie *Ligne de traces de pas* présente la trace en ligne droite que ses pas ont imprimé dans une prairie. Ce type d'installation éphémère, que seule la photographie pérennise, évoque le poids de l'intervention de l'Homme sur l'environnement :

> « La ligne infinie d'asphalte noir sur laquelle voyageait l'extase de Smith commençait à prendre forme en évitant de se transformer en objet. *A Line Made By Walking* produit une sensation d'infini, c'est un long segment qui s'arrête aux arbres qui clôturent le champ visuel, mais qui pourrait continuer

[261]BRINCKERHOFF JACKSON, John. *A Sense of Place, A Sense of Time*. Yale University Press, Yale, 1994, p. 190.

[262] CARERI, Francesco. *op., cit.*, p.143.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> et parcourir toute la planète. L'image de l'herbe foulée contient en soi la présence de l'absence : absence de l'action, absence du corps, absence de l'objet. Mais, d'autre part, c'est le résultat sans équivoque de l'action d'un corps et c'est un objet, un quelque chose qui se situe entre la sculpture, la performance et l'architecture du paysage. »[263]

L'action du corps devient un « objet » en soi. L'acte du passage dans le paysage laisse une trace, cette trace est l'itinéraire du marcheur. Il laisse derrière lui quelque chose, une trace, une empreinte. La ligne est là !



Ligne de traces de pas, Richard Long, 1967.

Cette ligne est la ligne qui va servir de guide dans une traversée comme la nôtre. C'est aussi cette ligne que l'on suit tant bien que mal sur la carte de Guy Debord *Guide psychogéographique de Paris* et matérialisée par des flèches rouges qui semblent aléatoires, sans le raisonnement auquel on s'attendrait sur une carte. Dans le corpus étudié ici, la ligne devient une piste : « Dans la cosmologie des Aborigènes d'Australie, les péripéties d'êtres mythiques ont laissé des traces, sillons, empreintes, trous, etc. Leurs actions ont façonné le

[263] *Ibid.,* p.148.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

paysage »[264]. C'est ce dont parle Bruce Chatwin dans son essai *Le chant des pistes* paru en 1987. Il y retrace son voyage dans l'*Outback* australien. Dans ces pages, Chatwin met en avant la vie difficile des Australiens autochtones. Il étudie longuement la conception aborigène du langage, du chant, des lieux dans la culture aborigène. Dans leurs cultures, tout l'héritage de leur peuple réside dans leurs chants, et tout aurait commencé par la mise en mouvement du corps dans l'espace, selon Chatwin :

> « La totalité de l'Australie pouvait être lue comme une partition musicale. Il n'y avait pas un rocher, pas une rivière dans le pays qui ne pouvait être ou n'avait pas été chantée. On devrait peut-être se représenter les *songlines* sous la forme d'un plat de spaghetti composé de plusieurs *Iliades* et de plusieurs *Odyssées*, entremêlées en tous sens, dans lequel chaque « épisode » pouvait recevoir une interprétation d'ordre géologique. »[265]

Cette approche de l'espace géographique par le monde vivant est une variation du point de vue suivant les trajets, afin de pouvoir visualiser son « terrain de vie »[266]. Le « terrain de vie » désigne ici le rapport au sol de chaque vivant, sa manière de faire trace dans le paysage par son mouvement ou son être au monde. La ligne est un des éléments qui détermine ce « terrain de vie », elle est ce que l'on laisse après notre passage, la question est de savoir si celle-ci est pérenne.

Dans une image, la ligne est ce trajet imaginaire que notre regard va suivre à travers la composition plastique. Et dans un livre, la ligne est cette suite de mots qui permet, comme une pellicule de film, le déroulé du récit. Les lignes superposées sur une même page deviennent un labyrinthe de mots qui, sous un regard abstrait, pourraient se réduire à une suite de formes. La ligne est ce qui traverse la carte, la ligne devient une ligne narrative. Maylis de Kerangal parle de ce rapport entre la ligne et la narration qui se trace dans le paysage : « La carte est une première fiction de l'espace. C'est une première représentation dont on peut faire varier les points de vue. Et le terme de légende, quand on légende une carte, a une

[264] AIT-TOUATI, Frédérique, ARENES, Alexandra. GRÉGOIRE, Axelle. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Édition B42, Paris, 2023, p.75.

[265] CHATWIN, Bruce. *Le chant des pistes*. Livres de poche, Paris, 1987, p.11.

[266] LATOUR, Bruno. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. La découverte, Paris, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

résonance assez forte »[267]. Dans ce rapport entre la carte et la fiction qu'elle motive : « La fiction a besoin de se donner un sol »[268], un espace réel pour se déployer et laisser la place aux songes. Il y a des cartes que l'on pourrait raconter, à la manière des *songlines* des Aborigènes qui ont une représentation du monde qui passe par la transmission de chants racontant et décrivant la topologie des lieux qu'ils traversent. La carte devient voix, elle devient aussi son qui vient alors donner forme à cette terre. C'est le début du trajet, la ligne le dessine dans le paysage. C'est cette ligne qui va dessiner le trajet du psychogéographe.

Cette ligne que le marcheur va suivre, il va la retranscrire dans son rapport psychogéographique. La ligne de l'écrit devient une traversée de la même manière que les commentateurs du Moyen Âge voyaient dans les lignes des manuscrits un voyage sur cette même ligne. Le lecteur habite « le monde de la page » [269] et la page devient une carte. Ne dit-on pas que l'on cherche à se « repérer dans un texte » ? Comme le texte, le voyage mène à un savoir. La ligne traverse la page qui devient une carte. Mais même la carte devient un piège pour le dériveur. Comme le rappel Tim Ingold, il ne faut pas voir toute représentation de manière linéaire qui ne serait qu'une logique de « la pensée analytique moderne »[270]. C'est notamment avec l'exemple du passage du temps que l'anthropologue britannique vit la linéarité comme une obsession : « Les anthropologues ont pour habitude d'affirmer que les populations des sociétés occidentales modernes se représentent le passage du temps, de l'histoire et des générations de façon essentiellement linéaire.»[271]. Il faut donc arrêter de voir le monde, le temps et les choses de manière linéaire. La ligne dont on parle ici est un rhizome, elle trouve son origine dans un seuil mais il faut la voir non pas comme une unité mais un multiple. Il faut donc repenser le monde de manière linéaire et arpenter la ligne pour

[267] Maylis de Kerangal, dans l'émission La Suite dans les idées sur France Culture, le samedi 28 décembre 2019 (première diffusion le samedi 18 mai 2019). Une émission intitulée « Explorer la Terre (pour ne pas la perdre) », 28'50. Lien URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/explorer-la-terre-pour-ne-pas-la-perdre-2936634

[268] *Ibid.*

[269] INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Zones sensibles, Paris, 2013, p.121.

[270] *Ibid.*, p.8.

[271] *Ibid*., p.9.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

comprendre sa conception. À cette lecture, « le sol se dérobe sous nos pieds »[272], le sol devient incertain[273]. Le temps, comme la carte qui se lit de manière linéaire, doit revoir sa proposition pour exister dans le grand *ici et maintenant* ! Nous sommes face à une crise de la représentation de ce *ici et maintenant* qui semble devenir inaccessible et irreprésentable ! Le *ici* étant partout du fait de la globalisation et le *maintenant* a été remplacé par l'instantané, un temps du spectaculaire et de l'intensité. Cette crise ne viendrait-elle pas de cette impossibilité pour l'Homme à saisir le temps et l'espace (à se l'approprier) ? La seule possibilité pour le psychogéographe est de prendre possession de ce problème et de marcher à la recherche de l'espace et du temps. La ligne devient donc une cordée, une ligne de vie dans le paysage urbain.

Dans la série de photos *On Hollywood*, Lise Sarfati donne au spectateur à voir des portraits de femmes, très resserrés sur le modèle, l'arrière-plan montrant le plus souvent des façades de magasins avec leurs enseignes ou alors des rues restant difficilement identifiables tant elles sont uniformisées et normalisées par le standard visuel qu'elles proposent. La photographie a bien lieu dans un espace réel, mais seul le titre nous dit qu'elle a été réalisée à Hollywood. Pour un non initié, cette photographie aurait pu être réalisée à Detroit ou à Denver. Que ce soit le *Strip* d'Ed Ruscha ou les séries de photographies de Lise Sarfati, la focale reste la même : la route, le trottoir, les façades. Les rues des villes du monde entier ne sont qu'une suite de routes, de trottoirs et de façades. Chez les deux artistes, les façades sont opaques, il n'y a que le reflet du reste de la rue et une obscurité opaque qui les composent, l'intérieur est inaccessible, seuls restent les enseignes et les néons. À la manière d'un *packaging* d'un produit, l'intérieur du magasin est invisible, seul ce qui est écrit dessus devient la prose du dedans. Le piéton est « conditionné » (de la même manière dont on pourrait traduire le terme « packaging »). Il faut entrer dans la boutique pour découvrir le contenu, comme on ouvre un paquet de gâteaux. Ensuite les trottoirs, pour la plupart vides, sont ensoleillés et bétonnés, et la route.

[272] AIT-TOUATI, Frédérique, ARENES, Alexandra. GRÉGOIRE, Axelle. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Édition B42, Paris, 2023, p.25.

[273] Une formule empruntée au livre de Matthieu Duperrex, *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La ligne est celle qui va précéder le franchissement du seuil du dériveur. Le seuil est la prise de décision du dériveur et l'engagement de son corps dans la ville. Il y a le seuil, qui serait sa vie, son œuvre , et il y a le monde qui serait tout le reste, la prise de conscience de ce qui nous entoure, la considération de l'autre qui marches sur le même trottoir. En franchissant le seuil pour s'engager dans la dérive, le psychogéographe laisse derrière lui toute contrainte matérielle et morale pour s'ouvrir dans son entièreté au reste du monde. La ligne serait donc une cordée qui rattacherait le dériveur au paysage qu'il traverse et au reste du monde qui serait ici « la foule », aussi dense soit-elle. L'itinéraire devient la seule ligne de fuite pour le marcheur afin de ne pas s'éparpiller. Cette même ligne, qui traverse le paysage, devient une méthodologie pour décrire le paysage. C'est en suivant cette ligne que le regard du psychogéographe structure ce qu'il voit et ce qu'il narre. Même si le paysage est immuable, ce que l'auteur ou le créateur y laissera, pose la question de ce qu'il restera dans ce « Ici » et pour « toujours » (à l'inverse du « ici et maintenant » de l'*In Situ*).

Laure Murat intitule la seconde partie de son livre « Nulle part et aux antipodes »[274]. Au travers de ce titre, l'autrice trace l'itinéraire entre un nulle part et un nulle part, une manière de dire qu'il s'agit de Los Angeles et qu'elle cherche à situer. Son arrivée dans cette ville est due à sa fuite face à sa famille en France qui la rejette en raison de son homosexualité et à un rejet de sa classe sociale bourgeoise. Ce nulle part est aussi une recherche destinée à se situer quand elle est à Los Angeles. L'itinéraire qu'elle traverse dans *Ceci n'est pas une ville* est une traversée d'un néant ! L'itinéraire sert dans son déplacement à se trouver un endroit où exister dans un lieu impossible. Elle continue dans le chapitre dix « infini »[275], par une spécialisation de l'impossible ! Entre le « nulle part », les « antipodes » et « l'infini », l'expérience de la localisation de Los Angeles dépasse la dimension de la carte. Ou alors cette impossibilité revient à l'impossibilité de décrire ce que l'on ressent dans ce lieu et seule la traversée du paysage devient le moyen d'y être : « [L'horizon] détermine la limite de mon champ de vision, tout en présentant une ouverture sur l'infini » [276]. Le trajet qu'emprunte Laure Murat est celui qui traverse l'horizon, l'horizon devient un lieu : « […] l'horizon un lieu,

[274] MURAT, Laure. . *op., cit.*, p.15.

[275] *Ibid.,* p.147.

[276] FLECHEUX, Céline. *De la skyline au sillon, le rôle de l'horizon. In* FRANGNE, Pierre-Henry. LIMIDO, Patricia. LE DU, Laurence. REGNAUID, Hervé. [Dir.] *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline.* PUR, Rennes, 2020, p.27.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

mais sans réalité topographique »[277]. Elle veut traverser ou s'affranchir de cette ligne insaisissable qu'est l'horizon. Le trajet qu'elle traverse devient infini et par cette détermination de son déplacement, elle dérive à la recherche d'un lieu inaccessible la poussant à avoir un mouvement perpétuel vers ce lointain qu'est l'horizon : « On ne progresse pas dans Los Angeles. On longe le paysage. On parallèle le monde. À l'infini »[278]. La forme du tracé d'un parallèle devient une action, un acte : « On parallèle le monde ». Les parallèles sont des lignes qui ne se rencontrent jamais. Ainsi, on ne peut jamais arriver sur l'horizon.

Réfléchir à la ligne que trace l'itinéraire dans le paysage c'est aussi une réflexion sur la résilience. On pense aux ouvrages d'arts qui parsèment le paysage accidenté pour tracer un dénivelé et faire traverser l'Homme sans lui faire faire de détour. C'est ce que rappellent les textes de la période romantique qui retracent les voyages du Grand Tour dans les montagnes européennes[279]. Mais avec la rationalisation des modèles de construction dans l'architecture et l'urbanisme, les routes trouvent, elles aussi, une performativité. L'Amérique est bien le pays de la ligne, avec sa carte de colons qui dessinent et découpent le territoire à la règle pour en faire une carte, le tracé des routes reprend alors le *Cardo* (l'axe nord-sud) et le *Decumanus* (l'axe est-ouest) des villes romaines. Issus, à l'origine, des tracés des campements romains, les deux axes ont trouvé une pérennité dans le paysage et remplacent les tentes des légionnaires par une construction en dur. Ces routes s'étendent au-delà des camps pour quadriller le paysage et permettent aux troupes romaines de conquérir et d'irriguer un territoire rapidement. Aussi, les plans des villes américaines, basés pour la grande majorité sur un plan hippodamien, organisent la ville avec des rues et des routes qui se croisent en angle droit créant des îlots à la forme quadrangulaire (on en trouve les premières traces dans les plans urbains de la Grèce antique). Le plan du paysage américain est le plan d'une société qui conquiert le paysage et qui compte bien y rester.

Dans *Ceci n'est pas une ville*, Laure Murat confronte son récit à l'impossibilité d'être dans l'immensité du paysage. Les routes traversent un paysage beaucoup trop grand, les voitures le traversent comme des vaisseaux spatiaux :

---

[277] *Ibid.*

[278] MURAT, Laure. *op., cit.,* p.154.

[279] REICHLER, Claude. *La route et le paysage*. p.69-90, *In* FRANGNE, Pierre-Henry. LIMIDO, Patricia. LE DU, Laurence. REGNAUID, Hervé. [Dir.] *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline*. PUR, Rennes, 2020.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Posée entre océan et montagne, Los Angeles a la caractéristique d'être à la fois plate (the flats) et vallonnée (the hills). En se levant tôt, les sportifs peuvent se baigner à la plage le matin et skier l'après-midi sur les hauteurs des San Gabriel Mountains, dont les sommets, recouverts des neiges éternelles, apportent à L.A., mythique paradis des surfeurs, une touche presque surréaliste. Il y a certains points de la ville, à Mar Vista, à l'intersection de Grand View et Palms Boulevard notamment, où les montagnes se découpent devant soi à travers le pare-brise tandis que l'océan se dessine dans le rétroviseur – moments d'équilibre jubilatoire, qui donnent l'impression de pouvoir toucher les extrémités du paysage rien qu'en écartant les bras. »[280]

Ici, ce qu'il reste de la présence du corps de l'autrice, réside dans la voiture qui roule et qui est percutée par l'immensité du paysage à travers le pare-brise. Depuis la ligne de la route, l'autrice semble apercevoir la totalité d'un paysage, alors que seul ce que lui offre la route lui parvient. C'est par la traversée du paysage en voiture que l'autrice peut toucher du doigt l'impossible en imaginant « toucher les extrémités » d'un lieu défini par son immensité. A contrario, Will Self, lui, regarde la ville comme une plateforme de déplacement stratégique :

> « Contrairement à ce qu'on pourrait croire, un plan d'urbanisme quadrillé est plus dirigiste pour le piéton que les artères tortueuses d'une ville de type plus ancien. Étant donné que, pour progresser en diagonale, on peut opter indifféremment pour une horizontale ou sa perpendiculaire, le choix à chaque croisement a de quoi rendre fou. Je décidai, bien obligé, de décrire un grand L, trottinai dans Century, puis pris à gauche dans Cienega, qui longe un ravin creusé par Dieu où passe l'autoroute de San Diego. Au bout de quelques kilomètres, les fanions des marchands de voitures médiévales et les drive-in en forme de donut me prenaient la tête, mec. »[281]

Toutes les formes qu'il voit dans le plan urbain deviennent rationnelles. La ligne qu'il va suivre se détermine par les lignes géométriques qui constituent la ville. C'est une stratégie de survie

[280] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.85-86.

[281] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Point, Paris, 2010, p.201-202.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qu'il établit. Il réalise une enquête dans Los Angeles, il ne doit pas s'éparpiller, il met en place un plan d'attaque, une offensive contre la ville elle-même.

De plus, la ligne semble être la forme toute trouvée pour approcher le paysage américain. Dans son livre *L'image de la cité*, l'urbaniste et architecte américain Kevin Lynch (1918-1984) trouve dans le paysage américain une singularité, et par la multi-sensorialité le marcheur peut ainsi identifier et caractériser des lieux spécifiques :

> « Le don de structurer et d'identifier l'environnement est une faculté commune à tous les animaux mobiles. Sont utilisées pour cela : les sensations visuelles de couleur, de forme, de mouvement ou de polarisation de la lumière, aussi bien que les données des autres sens, odorat, ouïe toucher, kinesthésie, sens de la pesanteur et, peut-être, celui des champs électriques ou magnétiques. »[282]

L'identification du paysage se fait par une addition de ressentis que seul le corps du marcheur est apte à retranscrire. Kevin Lynch remarque, dans ses observations, que le marcheur se repère par des éléments formels qui ont pour forme commune la ligne : « les événements et les traits caractéristiques échelonnés le long du chemin – repères, changements spatiaux, sensations dynamiques – sont organisés comme une ligne mélodique, […] »[283]. Ainsi, les axes de circulation horizontaux (comme les routes, les rues, les trottoirs, les chemins de fers, les lieux d'intersections et de croisements routiers) et les lignes verticales (comme les tours, les arbres et les pylônes) donnent les points de repère du marcheur. Le paysage est reconnaissable par les lignes qui le composent et par la ligne du trajet que le marcheur laisse dans le paysage[284]. La ligne qui compose le paysage américain est une ligne faite pour le déplacement.

Est-ce que Los Angeles serait donc cette terre que le nomade cherche en traversant les plaines du grand Ouest américain ? Pour arriver à Los Angeles, on passe par la terre ou par le ciel. Le protocole est toujours le même, la ville offre au voyageur une vue sur l'immensité de la ville.

---

[282] LYNCH, Kevin. *The Image of the city*. Cambridge, The Technology Press/Harvard University Press, I960, In *L'Urbanisme, utopies et réalités.* Points, Paris, 1965, p.387.

[283] LYNCH. Kevin. *The Image of the city*. *op. cit.,* p. 396.

[284] FRANGNE, Pierre-Henry. LIMIDO, Patricia. LE DU, Laurence. REGNAUID, Hervé. *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline*. PUR, Rennes, 2020, p.16-17.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pénétrer dans une ville relève du protocole à la manière d'une visite d'un chef d'État en déplacement à l'étranger. L'arrivée dans la ville doit faire son effet. Depuis l'Antiquité, la porte de la ville est le monument à franchir, ou encore les portes monumentales artificielles offertes aux souverains dans chaque ville de l'Europe de la Renaissance. À Los Angeles, les portes de la ville sont réduites aux anneaux des axes autoroutiers. À la manière des voyages futuristes dans le film *Artificial Intelligence: A.I.* sorti en 2001, Steven Spielberg met, à l'entrée de la ville de *Rouge City* (avatar d'une version futuriste d'une ville comme Los Angeles ou Las Vegas), des routes qui ressemblent à un système nerveux ou encore des canaux d'irrigation qui pénètrent dans des tunnels (bordés de néons roses qui leurs donnent l'apparence d'une bouche) et ce, avec l'allure d'un circuit de jeu vidéo (comme peut le proposer le jeu vidéo *Mario Kart* sur le circuit de course *La route Arc-en-ciel* par exemple). La ligne de la route donne une nouvelle dimension à la ville qui est construite en fonction des axes routiers. C'est une nouvelle pratique du déplacement individuel. En voiture seul le temps compte, l'espace s'estompe, et l'on souhaite l'effacer. L'individu existe par sa voiture : « La voiture se révèle être un outil de liberté et de nouveaux plaisirs : partir, flâner, s'arrêter, repartir, partout où l'on veut et quand on veut »[285]. Le long de ces itinéraires monofonctionnels, étanches aux territoires traversés, apparaissent des lieux d'un type nouveau : les « aires de repos ». Pour accompagner ces arrêts, des architectures ou des aménagements spécifiques sont inventés (garages et parkings, stations-services, ensembles de péages, motels, cinémas *drive-in*) : « Et tous les espaces où l'on circule vont alors être aménagés pour lui permettre de pénétrer très vite partout »[286]. L'automobile dessine la ville. La vie devient itinérante dans un monde plus vaste. La ville réduit le territoire. Le psychogéographe cherche malgré cela à se perdre pour mieux trouver la ville dissimulée. La route américaine a pour but de se localiser facilement et rapidement, elle a un rôle fonctionnaliste. Alors comment se perdre dans un lieu régi par les repères et la signalisation ? C'est peut-être par l'étiologie[287], avec le mot « détour » qui s'entremêle au mot « erreur », que l'on peut trouver la manière dont on va pénétrer la ville de Los Angeles. Le « détour » semble être le seul terme pour interconnecter le déplacement de la voiture et le besoin de trouver la route qui bifurque. Le mot « erreur » (du

[285] DUTHILLEUL, Jean-Marie. [Dir.] *Circuler. Quand nos mouvements façonnent la ville*. Alternatives, Paris, 2012, p.95.

[286] *Ibid.,* p.96.

[287] L'étiologie est l'étude des causes ou des origines d'un phénomène.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

latin -*error*) signifie « action d'errer, détour », puis « incertitude » et « illusion ». C'est de cette « incertitude » et de cette « illusion » que Laure Murat semble être en prise ! Mais cette impossibilité à saisir la multitude de la ville va créer des situations qui ouvriront à la dérive ! Cette situation se déclenche au franchissement du seuil du récit.



Artificial Intelligence: A.I. , réalisé par Steven Spielberg, 2001.



La route Arc-en-ciel (version N64). Issue du jeu vidéo Mario Kart 8 (sur Wii U), Nintendo, 2014.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour continuer, notre développement devra anticiper une notion qui sera expliquée plus longuement ultérieurement, celle de la « situation ». Si l'on devait définir la notion de situation sous la plume des situationnistes, on obtiendrait : « La situation est une expérience « provisoire et vécue » .C'est un événement fugace créé de toutes parts pour donner de l'intensité à une vie qui manque cruellement d'art, de création et de liberté sur nos choix de vie ! Pour le groupe de l'International lettriste, leur projet était révolutionnaire : « Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté nouvelle sera de situation, c'est-à-dire provisoire et vécue »[288]. Le suivi de cet itinéraire que trace la ligne que nous suivons passe par l'acte (ici la dérive) qui ne peut se mettre en action que par le déplacement du corps dans l'espace (la marche). Cette mise en mouvement dépasse la simple définition de la psychogéographie pour s'entremêler avec celle de la situation. La psychogéographie est une action du « maintenant ». Seul ce que le psychogéographe a éprouvé durant sa traversée est le résultat d'une action individuelle. La situation se vit seule. C'est un acte de libération et d'indépendance pour l'individu : « Nous avons déjà signalé le besoin de construire des situations comme un des désirs de base sur lesquels serait fondée la prochaine civilisation. Ce besoin de création absolue a toujours été étroitement mêlé au besoin de jouer avec l'architecture, le temps et l'espace »[289]. La situation est prédéterminée par un lieu, elle ne peut que se produire dans un « ici » et un « maintenant ». Cette réalisation n'est pas sans rappeler dans l'histoire des pratiques artistiques ce que l'on nomme l'*In Situ*. La notion d'art *In Situ* renvoie à l'idée d'un rapport direct entre un objet d'art et un lieu spécifique. Les œuvres *In Situ* sont créées pour être intégrées dans leur environnement, plutôt que d'être exposées dans une galerie ou un musée. Cette approche permet aux artistes de jouer avec les caractéristiques physiques et historiques du site, créant ainsi une expérience unique pour le spectateur. La pratique de la psychogéographie est en tout cas *In Situ* !

***Genius loci*, se laisser saisir par les lieux.**

Dans la fin des années 1960 se développe aux États-Unis le mouvement du *Land Art* qui propose une intervention directe des artistes dans le paysage (héritage de la sortie des ateliers de l'école de Barbizon et des impressionnistes) : « […] les œuvres intègrent des éléments

[288] INTERNATIONALE LETTRISTE. *Réponse à une enquête du groupe surréaliste Belge*. In POTLATCH, Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste, n° 5, 20 juillet 1954.

[289] IVAIN, Gilles. Formulaire pour un urbanisme nouveau. *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p.18.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

étrangers à l'environnement »[290]. Une œuvre *In Situ* est une œuvre qui provient d'une alchimie entre l'œuvre, le lieu et les habitants du lieu. Pour que l'*In Situ* ait lieu, il faut que le fond (le message) qui compose l'œuvre renferme l'*aura* du lieu où elle se trouve, elle doit superposer le passé, le présent et le futur de l'espace. L'*In Situ* se veut un concept de pensées élaboré pour une œuvre plastique mais il serait opportun de soulever la notion d'*In Situ* pour une œuvre littéraire. L'auteur écrit dans un « ici » mais une fois les mots partis avec l'auteur, le texte demeure-t-il *In Situ* ?

L'action de la création *In Situ* est unique du fait de son caractère géographique, c'est ce qui nourrit le *genius loci* (l'esprit du lieu) ! Nous pourrions définir cette approche du lieu comme l'esprit ou l'essence unique d'un endroit, façonné par une combinaison de facteurs physiques, biologiques, sociaux et historiques. Le *genius loci* trouve son origine dans la mythologie romaine où, d'après les croyances, chaque lieu aurait été habité par un esprit (un génie) qui protégerait le lieu et ses pouvoirs de génie caractériseraient cet espace (par une *aura* magique et surnaturelle). Cette *aura* caractérise l'atmosphère du lieu : cette atmosphère résulte d'une interaction entre les éléments matériels (comme le paysage, les bâtiments, et les objets) et les éléments immatériels (tels que les mémoires, les rituels et les récits) qui lui confèrent sa singularité.

L'acte de dérive est éminemment un acte créateur *In Situ*, il ne peut avoir lieu que *ici et maintenant* et celui-ci cherche à révéler le *genius loci* de l'espace traversé. Il y a *In Situ* car la dérive peut avoir lieu *partout et tout le temps*, mais si elle a lieu *ici et maintenant* c'est que les éléments recherchés par le psychogéographe y sont réunis. Pour Laure Murat, le déplacement ne peut avoir lieu ailleurs car seule Los Angeles représente l'immensité dans laquelle elle peut se perdre : « Los Angeles représente l'endroit où personne ne viendra me chercher »[291]. C'est aussi :

> « Une ville qu'on traverse, qu'on n'en finit pas de traverser. L'habiter, c'est la sillonner et la parcourir sans cesse, dans tous les sens, selon le maillage des grands axes, sa seule véritable structure. Axe : ligne réelle ou fictive passant par le centre de quelque chose, dit le dictionnaire. Or chaque axe,

[290] BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Minerve, Paris, 2014, p.113.

[291] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.51.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> emprunté de bout en bout, consacre Los Angeles comme la cité du travelling, ou du « panorama Lumière », ce beau nom dont l'avait d'abord baptisée le fondateur du cinéma. »[292]

La dérive de Laure Murat devient un « *travelling* » et aucune autre ville n'aurait pu permettre de faire cette allégorie. Le *genius loci* se trouve révélé par l'*aura* de la ville. Il en est de même pour Will Self, dans une conversation retranscrite dans *Le piéton de Hollywood*, il montre que venir à Hollywood n'est que lié au cinéma : « Vous allez à Los Angeles pour faire un film, Pete ?»[293], car on ne peut aller à Hollywood que pour faire un film. La ville n'est vouée qu'à être un film. Mais leurs dérives cherchent à montrer qu'à Los Angeles la vie bouillonne et que celle-ci n'est pas filmée en technicolor. Will Self file l'image de la ville-cinéma pour mieux la pénétrer et pouvoir la détourner par la suite. Il pénètre la ville avec sa « caméra mentale »[294], à la manière de Dziga Vertov et de son *Homme à la caméra* (1929) qui cherche à capturer le rythme de la ville en plaçant la caméra dans des axes peu académiques et en créant une esthétique complexe qui révèle les lieux. Avec Self, la recherche de l'assassin qui aurait tué le cinéma ne peut que se trouver dans la ville car c'est la ville qui l'a tué. C'est le modèle social actuel qui ne permet plus à la ville de produire et d'engendrer un imaginaire :

> « Si je veux découvrir qui, ou ce qui filme, je serai plus à l'aise à pied. La marche est beaucoup plus lente qu'un film, surtout les films contemporains de Hollywood, avec leur grammaire bégayante de plans courts… et puis, il n'y a pas de cadrage, quand vous marchez, vous avez une vision sphérique du monde. Il ne peut pas y avoir de postproduction, pas d'ellipses, pas de coupes, pas de fondus, pas d'écrans multiples… et, surtout, pas d'effets spéciaux, pas de simulacres informatiques de la réalité. Vous comprenez, en allant à Hollywood à pied, je contournerai le périmètre du filmique, tel un rebelle viêt-cong se faufilant dans la jungle, et ils ne me verront pas venir ! »[295]

[292] *Ibid.,* p.149.

[293] SELF, Will. *op., cit.*, p.190.

[294] *Ibid.,* p.138.

[295] *Ibid.,* p.144.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Par le trajet emprunté par Will Self et par cet effet de déplacement peu conventionnel, lui aussi cherche à se décentrer de la ville en tant que telle pour lui définir une nouvelle forme. Il y a deux forces en mouvement qui entrent en collision : celle de l'architecte qui crée une ville en fonction du génie des lieux[296] et celle du dériveur qui, en détournant ce modèle, engendre une déchirure dans le paysage qui révèle ce que l'architecte y cache. Et le psychogéographe se donne pour objectif de remuer les sols pour retrouver les « esprits » :

> « [...] l'histoire [du sol de la ville] est un tissu polyphonique complexe dans lequel des courants et des époques sont reconnaissables et où, sous des formes différentes, perdure « le même ». Cette continuité indique que le lieu garde son identité, son *genius loci*, à travers tous les changements, et que le temps et le lieu de la vie sont mutuellement dépendants. »[297]

C'est donc par le trajet que suit le dériveur qu'il y a une création *In Situ*, celle-ci a lieu par la révélation du *genius loci*. Mais il faut déterminer une zone du processus créatif qui se trouve entre la recherche du *genius loci* et la création artistique, cette zone est celle de la démarche et de la méthodologie, ce temps correspond à ce que Paul Ardenne nomme une pratique contextuelle. Il définit un art contextuel comme : « un art de l'action, de la présence et de l'affirmation immédiates, qui se marie à une réalité concrète, à laquelle l'artiste se « noue » à sa mesure et à sa guise. Entre tous les espaces de la réalité auxquels il a le désir de se « nouer », la ville est l'un de ceux qu'il affectionne particulièrement »[298]. Cette idée relève plus de la démarche que va mettre en place l'artiste pour développer un processus créatif. Il va devoir se défaire du reste du monde pour recevoir le lieu. Dominique Berthet parle de l'emprise qu'un lieu possède sur les sensations en ces termes : « Certains lieux nous habitent même lorsque nous nous trouvons hors d'eux. Nous les portons en nous, dans la profondeur de notre

[296] « [L'architecte] crée un événement, c'est-à-dire une forme qui surgit une seule et une fois pour toutes, parce qu'il répond aux situations spatiales les plus diversifiées dans une rare maîtrise formelle. Il invente toujours un nouveau *genius loci*, il aménage le lieu en manière de génie. » NEGRE, Fabien. DE PORTZAMPARC, *Le génie du lieu. Mouvement et gravité : pour une architecture du calme*. In : Raison présente, n°126, 2e trimestre 1998. Démocratie, débats et mensonges. pp.103-116.

[297] NORBERG-SCHULZ, Christian. *L'art du lieu - architecture et paysage, permanence et mutations*. Le Moniteur, Paris, 2000, p.82.

[298] ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Champs arts, Flammarion, Paris, 2002, p.87.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

mémoire et de nos émotions »[299]. Il y a là un détachement qui est effectué entre le lieu et ce que l'on y ressent. Cela soulève la question du dépassement de la géographie. Les arts montrent qu'il y a besoin de repenser cet espace rationalisé pour le laisser vivre à travers les expériences humaines.

Mais nous voici ici au croisement d'un chemin. À force de suivre cette ligne qui nous intrigue depuis plus plusieurs pages, il serait bon de savoir où elle nous mène. Cette mise en mouvement du corps du dériveur le long de cette ligne permet de pénétrer le décor urbain, il pénètre ainsi l'atmosphère et l'ambiance. Le corps du rêveur cosmique se met en mouvement dans la marche, mais aussi dans sa capacité de réception émotionnelle, comme le décrit le poète Jules Supervielle :

> « Quand je me promène dans la campagne, celle-ci me devient presque tout de suite intérieur grâce à je ne sais quel glissement du dedans vers le dehors à quoi ne participe pas seulement l'esprit, mais aussi les yeux, le nez, la bouche. J'ai l'impression d'avancer dans le paysage comme dans mon propre monde mental. Je rêve beaucoup les yeux ouverts. Et rêver n'est-ce pas oublier son corps ? Et confondre le monde extérieur et le nôtre ? Le poète cosmique n'a peut-être pas d'autre origine. »[300]

Il met en jeu l'intégralité de l'être. C'est la réception du paysage par le corps, il devient incarné dans celui qui le traverse, l'ambiance comme l'atmosphère résonne dans le corps du marcheur. Cette approche du monde marque la fin de l'écrivain du merveilleux qui sera remplacé par l'écrivain de l'émerveillement. Il y a donc un « glissement » qui opère entre « le dedans et le dehors ». Il y a ici une plasticité des sens qui entre en jeu. Et puis, il y a ce « poète cosmique », une notion qui aurait fait fantasmer plus d'un surréaliste. Dans cette traversée de l'atmosphère, il y a une invasion de l'image dans le langage. Ce sont les signes du paysage

[299] BERTHET, Dominique. *Avant-Propos*. In BERTHET, Dominique. [Dir.] *L'art dans sa relation au lieu*. L'harmattan, coll Série esthétique, culture philosophique, Paris, 2012, p.8.

[300] Le poète Jules Supervielle parle du rêve éveillé, archive Ina de 1949, diffusée dans l'émission La Conversation littéraire : *Les Nymphéas de Monet, du choc esthétique à l'enquête*, *entretien avec le romancier Grégoire Bouillier*, du 14 septembre 2024, produit par Mathias Énard, réalisée par Laure-Hélène Planchet et Rafik Zénine, 41 minutes. [en ligne] Consulté le 16/10/2024, lien URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-conversation-litteraire/du-sentiment-d-emerveillement-a-l-enquete-entretien-avec-le-romancier-gregoire-bouillier-4193177

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui vont façonner le discours que tiendra le langage sur ce que le dériveur va traverser. Dans la description, il n'y a plus de récit, mais un envahissement total de l'image du paysage. Les images et le langage ont trop longtemps été opposés et ce sont les avant-gardes littéraires, et en première ligne les surréalistes, qui ont réuni les deux. Les images ont du pouvoir, elles ont des effets sur notre esprit, des perceptions vitales qui affectent nos corps. Le langage situe notre expérience dans un rapport au théorique sans passer par la pratique, alors que l'image est la trace de la pratique de cette expérience. De l'image, il y a donc l'imaginaire et l'imagination de nos corps qui traversent le paysage. L'image de la comparaison « la terre est bleue comme une orange »[301] [302], le « comme » nous permet, à nous simples mortels, de pénétrer la psyché du poète qui, par ce « comme », matérialise ce qu'il voit dans son esprit au moment d'invoquer ces mots dans le poème. Et par le « comme », l'image a lieu : la terre que Paul Éluard voit est rendue « comme une orange », car il n'y a plus de ressources du langage possibles pour expliquer la forme de cet objet qui plane dans l'esprit créateur du poète. Le langage moderne des surréalistes et celui, post-moderne utilisé par les situationnistes, ne peuvent plus être divisés, comme le théorise Gaston Bachelard[303], entre un langage scientifique et le langage poétique. À présent, toutes les formes de langage cohabitent pour tenter de faire exister les images d'un monde complexe que même le langage ne semble pouvoir décrire. Le psychogéographe utilise ses images pour rendre compte des ambiances et des atmosphères qu'il traverse.

Délimiter les ambiances et les atmosphères est l'objectif des dériveurs. Mais cherchons plutôt une réponse viable à cette approche de formes intangibles dissimulées dans la ville. Pourquoi voir des « formes » (ici nous parlons des unités d'ambiance et d'atmosphère) là où l'œil du cartésien n'y voit qu'un ensemble urbain ? Cette question revient à s'interroger sur la manière dont nous voyons des formes dans les nuages. Il est important de comprendre les notions d'atmosphère et d'ambiance dans la critique du paysage comme étant le résultat et la

[301] ÉLUARD, Paul. *L'Amour la poésie*. Au sans pareil, Paris, 1929, p. 24.

[302] Ce vers apparaît dans un poème qui manifeste la volonté d'Éluard de dévoiler le réel à travers la force poétique des images, renouant avec une vision affirmative et créatrice du monde malgré les chaos. Il s'inscrit dans une poétique réaliste et une réflexion sur la puissance des mots comme révélateurs de vérité poétique. Ce vers survient de manière abrupte, mais exprime l'idée qu'à travers la poésie, la perception habituelle du monde peut être transfigurée, donnant à voir autrement la réalité.

[303] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

symbiose entre l'œuvre *In Situ* et la scénographie de l'espace : « […] avons-nous affaire, avec l'endroit et le lien, à des synonymes ? »[304]

Les nuances subtiles qui différencient l'ambiance de l'atmosphère sont souvent utilisées de manière interchangeable pour décrire un environnement ou un cadre. L'atmosphère fait référence à des éléments émotionnels et sensoriels, immédiats et facilement repérables, tandis que l'ambiance fait référence à un sentiment plus général et abstrait qui peut être perçu à travers toutes les impressions ressenties dans un environnement. Son contenu comprend l'atmosphère, mais également des éléments plus subtils et profonds, tels que la tension ou l'énergie qui se dégage d'un lieu. Pour saisir cette distinction de manière plus claire, il faut se pencher sur les travaux de Jean-Paul Thibaud[305] [306] et de Bruce Bégout[307]. Ce dernier écrit : « L'ambiance forme le dôme invisible sous lequel se déroulent toutes nos expériences »[308]. L'approche par les ambiances privilégie l'observation et l'attention au milieu environnant, à la manière dont un lieu est perçu et vécu par celles et ceux qui en ont la pratique. C'est seulement le corps, les sens et la capacité du marcheur à recevoir les émotions qui permettent de lire les ambiances et les atmosphères. Le fondement des environnements est l'articulation entre de nombreux facteurs visibles et invisibles qui imprègnent ce lieu et définissent son identité, influençant le comportement des personnes qui y vivent et le parcourent : « […] l'ambiance est composée d'aspects physiques, culturels et sociaux d'usage et de temporalité qui caractérisent un lieu, dont une grande partie opère de manière inconsciente »[309]. Que ce soit une ambiance ou une atmosphère, ces espaces sont constitués d'une force invisible qui

[304] SALABERT, Pere. *Labyrinthes de l'espace vécu*. In BERTHET, Dominique. [Dir.] *L'art dans sa relation au lieu*. L'harmattan, coll. « Série esthétique, culture philosophique », Paris, 2012, p.177.

[305] THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2015.

[306] THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013.

[307] BÉGOUT, Bruce. *Le concept d'ambiance*. Seuil, Paris, 2020.

[308] *Ibid.*,2020, p.7.

[309] AZAMBUJA ELALI, Gleice. *Relations entre comportement humain et environnement : Une réflexion sur la psychologie environnementale. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013, p.63.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

empêche sa description, comme s'il y avait une impossibilité à parler de ces expériences vécues.

Le philosophe Thierry Paquot parle, lui, de ses ressentis « personnels » au moment de traverser une ambiance ou une atmosphère :

> « Le climat « personnel » d'un individu varie aussi en fonction du climat de ce qui l'environne, un paysage, une œuvre d'art, d'autres individus… Il n'existe pas en français de terme pour désigner ce qui ressort, à la fois, du dehors et du dedans, comme l'exprime bien le terme allemand, la *Stimmung*. Ce mot est un déverbal de *stimmen*, qui signifie « exprimer à voix haute », « accorder » (pour un instrument de musique), d'où les notions « d'accord », « d'ambiance », « d' humeur », « d'atmosphère », « de tonalité », par lesquelles souvent on le traduit en français. Heidegger dans sa conférence de Cerisy, « Qu'est-ce que la philosophie ? », associe l'allemand *Stimmung*, au grec *pathos* et au français « disposition ». »[310]

Le Stimmung est donc ce qui se passe quand on éprouve une émotion lors d'une rencontre avec une ambiance ou une atmosphère. L'épreuve qui se joue ici est de faire remonter le sensible à la surface, le passage par l'ambiance permet de mettre les : « […] cultures ordinaires à l'épreuve du sensible et relire les enjeux du social à l'aune de la question esthétique »[311] et de réfléchir à la manière dont on peut rendre compte de cet événement, mettre en mots, en images ou en espaces le *Stimmung*. Cette « expression à voix haute » des émotions est ce qui permet au dériveur de faire valoir son expérience. Ce rapport à l'environnement et aux expériences se caractérise par : « […] la multiplicité des éléments qui impliquent la connaissance de l'expérience vécue par les personnes dans les multiples lieux où elles sont un obstacle pour l'avancée de la recherche dans ce domaine »[312]. On entre dans les

[310] PAQUOT, Thierry. *Un philosophe en ville*. Infolio, coll. « Archigraphy Poche », Paris, 2011, p.115.

[311] THIBAUD, Jean-Paul. *L'énigme des ambiances en partage. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013, p.9.

[312] AZAMBUJA ELALI, Gleice. *Relations entre comportement humain et environnement : Une réflexion sur la psychologie environnementale. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013, p.63.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

photographies d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati par le *Stimmung*. Cette notion instaure une distance entre le lieu et le sujet. Il y a une opacité de l'espace qui devient aseptisée, lisse, sans cavité dans laquelle nos sensations et nos émotions vont venir se loger, l'exercice du psychogéographe devient alors complexe. Dans la série *Los Angeles* de Lise Sarfati, la photographie *phg17_08* (2013) montre un homme dans une position statique, les vitrines qui sont derrière lui sont vides (pour celles à gauche) ou alors le rideau de fer est baissé (pour celles à droite). Le soleil vient de la gauche et projette l'ombre de l'homme sur le trottoir et le rideau de fer. L'homme est seul sur l'image. Il ne bouge pas. Le *Stimmung* surgit. La connexion avec l'ambiance a lieu car, si l'ambiance est bel et bien ce que l'on pourrait « circonscrire dans l'espace et dans le temps »[313], l'espace est dans le mouvement de l'homme, dans la ligne de son trajet à travers ce qui fait décor. Le temps, quant à lui, est dans des effets atmosphériques qui concentrent une énergie dans l'image, le soleil en est l'acteur principal, il donne les couleurs et une teinte étrangère à la rue : le *Stimmung* est à l'œuvre. L'atmosphère, quant à elle, est là car, comme le dit Jean-Paul Thibaud, au sujet de l'immersion dans une œuvre et de la conception de la création *In Situ* :

> « […] l'ambiance procède fondamentalement d'un rapport d'immersion au sein du monde environnant et thématise l'expérience en termes d'ambiance conduit à expliciter ce que c'est que d'être plongé dans un milieu et nécessite de lire sous un jour nouveau la question de l'*In Situ*. Comment penser l'expérience située en termes d'ambiance ? Quel rapport y a-t-il entre une ambiance et une situation ? Quelle place occupe le sensible eu égard au caractère contextuel de l'expérience commune ? […]. De manière très schématique, on peut distinguer trois pistes de réflexion relevant des enjeux de l'*In Situ* : l'incarnation des expériences situées, la porosité des menaces sensibles et l'efficacité des dispositifs matériels. »[314]

La dérive est une « expérience située », ce qui rejoint la démarche de la création *In Situ*, elle cherche alors à capter les atmosphères et les ambiances qui ne peuvent se produire qu'à un

[313] LABUSSIÈRE, Olivier. *Ambiance et atmosphère, un dialogue haut en couleur. In* TALLAGRAND, Didier. THIBAUD, Jean-Paul. TIXIER, Nicolas. [Dir.] *L'usage des ambiances. Une épreuve des situations*. Hermann, Paris, 2021, p.207.

[314] THIBAUD, Jean-Paul. *L'énigme des ambiances en partage. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013, pp.16-17.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

temps et un lieu donnés. Comme l'œuvre d'art *In Situ*, les atmosphères et les ambiances traversées sont en adéquation avec les caractéristiques, l'histoire, la morphologie et la sociologie de l'espace où l'œuvre a lieu. Dans *Oh Man*, une autre de ses séries photographiques, la photographie *phg5_2013* (2013) montre là aussi un homme qui, cette fois, est en marche sur un trottoir le long d'un grillage qui enclave une cour arrière d'un bâtiment délabré : un camion tagué et un pick-up y sont garés. Nous n'y étions pas, mais par son œuvre, l'artiste nous introduit dans le récit de son itinéraire. Nous, spectateurs, approchons cette traversée par un échantillon qui reproduit la sensation de l'artiste dans sa dérive. C'est à la fois ce qui fait la qualité plastique de l'image et sa compatibilité avec la psychogéographie : saisir l'instant, le ressentir, capter l'émotion, transmettre une sensation. Cette « chasse » aux ambiances et aux atmosphères est donc un exercice plastique où l'œil du dériveur cherche à délimiter des extraits du décor urbain dans lesquels résident l'authenticité du paysage. Comme le dit Jean-Paul Thibaud : « [L'] ambiance constitue la base continue du monde sensible, la toile de fond à partir de laquelle s'actualisent nos perceptions et nos sensations »[315]. L'image de cette arrière-cour proposée par Lise Sarfati n'a rien de « beau », ni « d' extraordinaire », mais par le récit qu'en fait l'artiste et par sa mise en relation avec le reste de la série, l'image devient forte en propositions de récits. Il n'y a rien de « romanesque » dans cette traversée de la ville, c'est même le banal qui nous est raconté ici : une traversée du rien. Si cette photographie était celle d'un plateau de tournage, nous serions dans les coulisses, dans les bas-fonds de l'imaginaire. Mais ce lieu existe et elle le montre, c'est peut-être ça le grand tour de force que fait le récit psychogéographique, à la fois montrer le banal, le rien, l'absence d'événement mais aussi montrer les lieux qui ne servent pas l'image de la ville, ici c'est un lieu fonctionnel sans esthétique. Alors où est Hollywood Boulevard ? Où sont Ryan Gosling et Emma Stone ? Avec ce récit d'un « autre genre » (pour éviter de dire d'un « nouveau genre »), la gamme stylistique est celle de l'envers du décor, où l'on montre les trucages et les câbles qui alimentent les lumières qui font briller les étoiles.

[315] THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d'ambiance. Éprouver la ville en passant*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2015, p.13.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



phg17_08, Lise Sarfati, 2013.



phg5_2013, Lise Sarfati, 2013.

On retrouve cet effet plastique dans le travail d'Ed Ruscha : montrer l'envers du décor, les piscines bleues (entourées de grillages), les temples de la consommation (et leurs parkings), les majestueux palmiers à jupon du Mexique des bords de routes (dans des paysages arides et sans fin). Et dans cette révélation du réel, il y a quelque chose qui vient accentuer le *Stimmung* dont il était question ultérieurement comme si, en entrant de plein fouet dans le réel, nous nous confrontions à une réalité dont le manque de familiarité nous désarçonnait et nous entraînerait dans une rencontre avec l'irréel. Avec les photographies d'Ed Ruscha, on entre dans le *Stimmung* par le vide, l'absence. Que l'on prenne la première photographie de la série *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* ou celle de la série *Thirty-four Parking Lots*, il n'y a personne alors que les parkings, comme les piscines, sont faits pour être utilisés. Il y a un abandon même de l'utilité. Ce qu'il y a d'étrange dans les représentations de Los Angeles d'Ed Ruscha et qui est semblable aux cités imaginaires de Chirico, c'est que les villes sont faites pour être habitées alors que seuls le vide et le silence peuplent ces cités. L'émotion du paysage de Chirico réside dans cette approche, le *Stimmung* désigne une atmosphère et une tonalité affective qui colorent à la fois le paysage et l'état d'âme : « Pour un Allemand, note Spitzer, le *Stimmung* est intimement mêlé au paysage, qui de son côté est animé par le sentiment humain – c'est une unité indissoluble dans laquelle l'homme et la nature sont intégrés »[316]. Et le sentiment de cette solidarité entre l'Homme et le cosmos est resté vivace, bien au-delà du romantisme, comme en témoigne par exemple l'importance que le philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900) accorde à cette relation intime avec

[316] SPITZER, Léo. *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*. José Corti, Paris, 2005, p.53.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

le paysage : « Dans bien des sites naturels nous nous redécouvrons nous-mêmes avec un agréable frisson : c'est le plus beau cas de double qui soit »[317]. L'étrange, qu'établit De Chirico (et qui influencera toute une génération d'artistes), est cette prise au dépourvu, cet « agréable frisson ». Le plein devient vide, le bruit devient silence et pourtant certaines traces de présence sont là et deviennent alors irrationnelles, des silhouettes de badauds aux ombres étirées par le soleil, un train qui passe (mais qui vient d'où ? Et pour aller où ?), des statues qui seront les seules traces d'un passé dans ces villes.

Avec l'étude des ambiances et des atmosphères, l'approche d'un espace par l'étude de son architecture, de sa géographie humaine, ou encore de son histoire semble impénétrable sans y incorporer une expérience dans la ville : il y a un caractère charnel de l'expérience avec les lieux. Cette pensée se construit sur la base d'une critique de l'espace abstrait et objectif. La psychogéographie ne perçoit pas la ville comme un espace homogène mais conçoit cette création humaine comme un assemblage de signes qui se déterminent par une accumulation de signes, qui produit alors des stimulis que seul notre corps peut ressentir : « […] s'il n'y a pas de lieu sans corps et si le corps est d'emblée en prise avec le lieu, ce dernier ne peut pas être réduit à un pur contenant formel ni à un simple système de coordonnées géométriques »[318]. C'est seul face à un paysage que ces effets se manifestent. En 1939, le géographe Georges Hardy publie *La géographie psychologique* dans laquelle il suggère d'étudier le « paysage psychologique »[319] ayant « pour objet de déterminer la localisation des phénomènes de

[317] NIETZSCHE, Friedrich. *Humain trop humain*. T. II, « *Le voyageur et son ombre* », texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, Paris, 1968, pp.404-405.

[318] THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d'ambiance. Éprouver la ville en passant*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2015, p.46.

[319] Pour comprendre ce concept, il faut se référer aux huit points dégagés par Gleice Azambuja Elali qui met en lumière les objectifs de la discipline :

« […] la psychologie environnementale, l'une des premières tentatives pour systématiser la discipline, a été menée par Ittelson, Proshansky, Rivlin et Winkel (1974) qui, partant d'une analyse minutieuse des recherches réalisées jusqu'alors, avancent huit présupposés la caractérisant :

1- « L'environnement est vécu comme un champ unitaire » - autrement dit, bien qu'il soit composé de plusieurs facteurs, il est généralement perçu comme étant unique, compte tenu de la difficulté, voire de l'impossibilité, d'isoler tous les éléments y interagissant ;

2- « La personne a des propriétés environnementales aussi diversifiées qu'il existe de caractéristiques psychologiques individuelles » - ce qui signifie que les usagers font partie intégrante de l'environnement et ont des caractéristiques personnelles et sociales (de la taille au poids en passant par la personnalité et le mode de

Licence CC BY-NC-ND 4.0

psychologie collective à la surface de la planète et, le cas échéant, la part de ces phénomènes dans le rapport de l'homme et de la nature »[320] [321]. Il est écrit ici qu'il existe bien deux paysages qui se superposent, le visible du spectateur et l'invisible du dériveur. C'est alors au corps de s'introduire dans l'espace pour devenir un capteur. C'est ce que Fabiana Dultra Britto et Paola Berenstein-Jacques appellent la « corpographie »[322] qui a pour objectif de rendre la conception urbanistique plus corporelle :

---

contact social préféré) qui ne doivent pas être oubliées pour la compréhension / l'étude des relations humano-environnementales ;

3- « Il n'existe pas d'environnement physique qui ne soit pas entouré d'un système social auquel il est relié de manière inséparable » - il est impossible de séparer milieu physique et milieu socioculturel, de sorte que l'environnement est, par définition, le milieu socio-physique ;

4- « L'influence de l'environnement physique sur le comportement varie selon la conduite en question » - les conduites très complexes tendent à être moins influençables par l'environnement que les conduites plus simples ;

5- « L'environnement opère en dessous du niveau de la conscience » - les personnes n'ont pas conscience de la plupart des aspects environnementaux les entourant, et ne pourraient l'avoir, compte tenu du grand nombre de facteurs impliqués et de la limite relative de l'apparence physico-cognitive de l'être humain ;

6- « L'environnement observé n'est pas nécessairement l'environnement réel » - chacun perçoit l'environnement de manière différente, sélectionnant des aspects qui retiennent le plus son attention ; par ailleurs, des sentiments particuliers sont associés à l'environnement, qui lui donnent une connotation affective ;

7- « L'environnement est organisé cognitivement en un ensemble d'images mentales » - la perception environnementale rend possible l'identification d'éléments-clés susceptibles de synthétiser et de représenter l'ensemble expérimenté par les personnes, et ceux-ci sont utilisés pour faciliter la communication entre les individus ;

8- « L'environnement possède une valeur symbolique » - les personnes tendent à associer les aspects objectifs de l'environnement à des symboles sociaux et culturels qui peuvent modifier sa compréhension. »

AZAMBUJA ELALI, Gleice. *Relations entre comportement humain et environnement : Une réflexion sur la psychologie environnementale. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013, pp.65-66.

[320] HARDY, Georges. *La géographie psychologique*. Géographie humaine, Paris, 1939, p.14.

[321] Georges Hardy fut critiqué pour cette approche de la géographie notamment par le géographe Albert Demangeon qui écrit que ce que Hardy décrit dans son texte a bien évidemment été remarqué depuis bien longtemps par tout bon géographe. Mais ce qui est important de voir ici c'est que Hardy est l'un des premiers à l'écrire, à le démontrer et à y consacrer un ouvrage. Pour se pencher sur la critique d'Albert Demangeon, se référer à l'article de Julien Aldhuy, *Les divergences Hardy – Demangeon autour de la Géographie psychologique.* L'idéel et le matériel, 2002, Avignon, pp.81-84. En ligne sur HAL. Lien URL : https://shs.hal.science/file/index/docid/375085/filename/ALDHUY_geopoint_2002.pdf

[322] Le terme *corpographie* désignant une modalité d'inscription de la ville dans le corps de ses habitants, a été initialement suggéré par l'architecte urbaniste Alain Guez, à partir de la lecture de l'article « Éloge des errants,

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « La ville est perçue par le corps comme un ensemble de conditions interactives, et le corps exprime la synthèse de cette interaction en figurant une « corpographie urbaine » : une sorte de cartographie corporelle où l'on ne distingue pas l'objet cartographié de sa représentation, compte tenu du caractère continu et réciproque de la dynamique qui les crée. Une idée qui repose sur l'hypothèse que l'expérience urbaine s'inscrit, selon divers degrés de stabilité, dans le corps même de celui qui l'éprouve, mais elle prend forme aussi simultanément dans sa corporalité, même involontairement. »[323]

Les *corpographies* découlent de l'expérience spatio-temporelle que le corps éprouve en relation avec tout ce qui fait partie de son environnement d'existence : d'autres corps, objets, idées, lieux et situations. La ville peut être considérée comme un ensemble de conditions indispensables à cette dynamique : « L'environnement (y compris urbain) n'est pas pour le corps qu'un simple espace physique vacant, susceptible d'être occupé, mais il est un champ de processus qui, activé par l'interaction de ses composantes, produit des configurations de corporalité et des ambiances »[324]. Inspiré directement par la pensée situationniste, ce concept cherche à déterminer précisément le rapport d'échange entre le corps et les lieux, mais aussi par le rapport « moi-l'autre ». C'est une expérience de la ville biologique : « Les corpographies urbaines, que seraient ces cartographies dynamiques de la vie urbaine incorporée par l'habitant […] en rapport direct avec l'expérience corporelle et sensible et qui se manifeste dans des ambiances »[325]. Ce sont des micro-pratiques quotidiennes qui se rapprochent des dérives. La *corpographie* d'un lieu passe par la « captation » d'une « qualité » plastique d'une ambiance.

---

l'art d'habiller la ville », présenté par Paola Berenstein-Jacques au colloque de Cerisy-la-Salle en septembre 2006. Depuis 2007, l'idée a gagné en profondeur grâce à une perspective systémique des études des processus d'interaction entre le corps et l'environnement, développée dans le cadre d'un partenariat entre Paola Berenstein-Jacques et Fabiana Dultra Britto, dont la recherche porte sur la danse.

[323] DULTRA BRITTO, Fabiana. BERENSTEIN-JACQUES, Paola. *Corpographies urbaines : pour un urbanisme plus corporé. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE, Cristiane Rose. [Dir.] *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MétisPresses, coll. « Vues d'ensemble Essais », Paris, 2013, p.217.

[324] *Ibid.*

[325] *Ibid.,* p.219.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La délimitation des « unités d'ambiance » ne peut se faire sans l'implication du corps dans l'espace pour capter ce qui fait la qualité d'un lieu. Ce que nous venons de nommer « qualité » d'un lieu pourrait (par cette conception plastique que nous lui donnons) être remplacé (ou juxtaposé) à la notion « d' *aura* » comme l'emploie Walter Benjamin en 1936 dans son ouvrage *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* D'après le philosophe allemand, l'*aura* est un concept complexe qui caractérise l'œuvre d'art comme étant originale et authentique. Elle se définit comme le « ici-et-maintenant de l'œuvre d'art »[326], qui détermine l'authenticité de l'original. L'*aura* se définit par son unicité, sa dimension spatio-temporelle et son aspect inatteignable. Elle implique un « singulier entrelacs d'espace et de temps »[327], se rapprochant ainsi de la notion de l'*In Situ*. Et elle crée une distance, même lorsque l'objet est physiquement proche. Ce rapport aux choses se retrouve dans la relation que le dériveur tisse avec les lieux et ce qui compose les ambiances et les atmosphères car l'*aura* influence profondément la façon dont nous percevons et expérimentons l'art, comme la dérive influence notre façon de percevoir le lieu. L'*aura*, comme la dérive, permet une expérience sensible aux choses, elle propose une expérience « auratique » décrite comme un acte solitaire, presque magique[328].

Maintenant transposons l'*aura* dans un environnement (ici l'*aura* quitte le champ de l'image pour être transposée dans un lieu), cet environnement deviendrait alors cette « œuvre d'art » totale. *L'aura* prend ici une signification qui pourrait bien déterminer ce que nous cherchons à qualifier dans les unités d'ambiance et d'atmosphère psychogéographiques. Cette *aura* tient d'une qualité plastique qui quitte le cadre de l'œuvre pour s'appliquer, dans notre démarche, aux compositions des rues (et qui résident dans les signes dont elles sont composées). L'*aura*, apposée à l'esthétique des villes, confère une qualité mystique ou spirituelle qui crée une expérience esthétique particulière chez le dériveur qui traverse les différentes ambiances qui la composent. L'*aura* d'un élément ne peut qu'exister dans sa présence originale dans un lieu spécifique. Cette place qu'elle occupe dans le monde lui donne une authenticité qui lui confère une dimension irremplaçable. Elle engage le spectateur dans une contemplation profonde,

[326] BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, 2013, p.22.

[327] *Ibid.*

[328] Benjamin observe un déclin de l'*aura* à l'époque moderne, principalement dû à *La reproductibilité technique des œuvres d'art* et à la diffusion massive des reproductions, qui modifient notre rapport à l'art.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

rappelant la notion de « sublime » dans l'esthétique classique. L'*aura* établit une distance entre le signe et le dériveur, elle devient insaisissable. Elle crée une tension esthétique entre la proximité physique de l'œuvre et son inaccessibilité perçue. Benjamin écrit que « c'est elle qui s'empare de nous »[329], soulignant le pouvoir captivant de l'œuvre « auratique ». Il y a donc le besoin de cerner la qualité esthétique qui résulte des rapports de dérive pour parvenir à qualifier les signes qui composent les paysages urbains.

[329] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C – La situation comme potentiel narratif et vecteur de nouvelles formes de créations.

Faire arriver la situation, amorce de la démarche créative.

Une dérive est le compte-rendu de ce que le corps va vivre dans un espace. C'est une corpographie éprouvée par le dériveur. Céline Bonicco-Donato met en lumière, dans l'article intitulé *De l'aura à l'atmosphère. Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin*[330], les liens entre la théorie de l'*aura* de Walter Benjamin et la notion d'atmosphère développée en particulier par un autre philosophe allemand Gernot Böhme (1937-2022), en analysant leurs portées politiques dans le contexte des paysages urbains contemporains. Böhme se réclame explicitement des travaux de Benjamin, notamment de son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, pour théoriser la consistance d'une atmosphère. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Benjamin définit l'*aura* comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », cette notion est liée à l'expérience esthétique originale et authentique, caractérisée par une distance et une présence sensible. L'*aura* est perdue avec la reproductibilité technique des œuvres d'art, ce qui transforme profondément notre rapport à l'art et à l'espace. De son côté, Gernot Böhme développe la notion d'atmosphère comme une entité esthétique qui enveloppe et influence les individus qui traversent un espace. L'atmosphère est définie comme une qualité sensible de l'espace qui affecte les perceptions et les comportements des personnes. Bonicco-Donato souligne que les atmosphères urbaines ne sont pas neutres mais créées pour servir des intérêts spécifiques, tels que la pacification, l'apaisement ou la discipline des comportements. Cette « mise en ambiance » des espaces publics peut être vue comme une forme de contrôle social, influençant les corps et les comportements des usagers. Elle met en avant la tendance actuelle à « l'hyper-esthétisation » des aménagements urbains, souvent liée aux logiques néolibérales dans les plans urbains. Cette notion « d'hyper-esthétisation » a pour but de créer des atmosphères attractives et sécurisées. Mais elle a aussi pour objectif de servir à masquer les inégalités sociales et à discipliner les comportements des citadins. Dans son article, elle veut montrer le besoin d'une critique politique envers cette « hyper-esthétisation » des villes

[330] BONICCO-DONATO, Céline. *De l'aura à l'atmosphère. Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin*. Les Cahiers philosophiques de Strasbourg, 2019. [En ligne] Consulté le 27/10/2023, lien URL : http://journals.openedition.org/cps/3251.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui passe par une esthétique fantasmagorique[331] pour révéler leurs implications sur les corps et les comportements des usagers. Elle ajoute : « l'atmosphère surgit dans l'intervalle entre le monde des choses et celui des hommes »[332].

Il y a donc un espace (la ville) dans lequel le corps existe (et expérimente la dérive) et qui a pour objectif de trouver autre chose que le simple quotidien. Cet « autre chose » est ce que les situationnistes appellent « situation ». Les situations construites par les situationnistes sont une critique radicale de la société de consommation et de la « société du spectacle » décrite par Guy Debord. Ils visent à dépasser les formes artistiques traditionnelles et à engager une révolution culturelle et sociale. Le terme de « situation » apparaît déjà dans le groupe lettriste avant d'être plus largement réfléchi et exploité par le groupe des situationnistes. Les lettristes puis, par la suite les situationnistes, ont pour objectif de transformer la vie quotidienne en créant des situations nouvelles. Cette approche a souvent été critiquée comme étant une perception de la vie en tant qu'utopie hédoniste et libertaire, visant à « vivre sans temps mort, jouir sans entrave »[333] [334]. Une situation est : « un moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements »[335] selon la définition proposée dans le n° 1 du bulletin de l'IS (juin 1958). Cela signifie que les situationnistes visent à créer des expériences de vie intentionnelles et collectives, qui transcendent les routines et les conventions de la vie quotidienne. Ils refusent la séparation entre l'art, les loisirs et la vie de tous les jours, cherchant à réunifier

[331] La notion de « fantasmagorie » est utilisée par Benjamin pour analyser les paysages urbains du XIXe siècle, en particulier les passages de Paris. La fantasmagorie est un système esthétique qui crée l'illusion employée par les nouvelles formes de « spectacle » et de consommation. Cette notion de « fantasmagorie » permet de comprendre la dimension sensible des relations aux choses qu'entretient le piéton dans les espaces urbains. Les atmosphères créées peuvent renforcer ou contester les dynamiques de pouvoir existantes, ici le pouvoir de possession sur les marchandises.

[332] *Ibid.*

[333] KHAYATI, Mustapha. *De la misère en milieu étudiant*. Édition de UNEF-Strasbourg, Strasbourg, 1966, p.30.

[334] Mustapha Khayati intègre l'Internationale situationniste en 1965 et quitte le groupe en octobre 1969 pour aller combattre en Jordanie. Principalement connu pour ses activités d'historien et de philosophe, originaire de Tunisie, il a joué un rôle actif dans le mouvement de mai 68 en France. À la suite de son arrivée dans l'UNEF de Strasbourg, il rédige avec Guy Debord *De la misère en milieu étudiant*, qui deviendra un texte fondateur du mouvement révolutionnaire des étudiants. Au cours des mouvements de mai 68, il anime à la Sorbonne le Conseil pour le maintien des occupations. À la suite de la publication, qui a demandé la majorité du financement à l'UNEF-Strasbourg, le syndicat étudiant entame une action judiciaire contre les situationnistes.

[335] *Revue de l'Internationale situationniste. Définition*. Bulletin de l'Internationale situationniste, n°1, juin 1958, p.13.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

toutes les activités humaines sous une forme poétique et créative. La dérive, comme le détournement (la recontextualisation et la subversion de matériaux culturels existants), sont des méthodes inventées par les membres du groupe pour parvenir à créer ces situations. Ces méthodes visent à perturber les habitudes et les perceptions, et à ouvrir de nouvelles possibilités d'expérience et de signification. Pour les situationnistes, les atmosphères et les ambiances traversées dans une dérive sont donc productrices de situations.

Alors, pour dire la situation, le rapport psychogéographique doit être capable de mettre en relation la traversée des ambiances et des atmosphères mais aussi, de suggérer les moyens convoqués pour faire arriver les situations. Ces situations doivent être décrites dans leur cohérence interne et leur impact émotionnel. Éprouver une situation vient d'une libération personnelle qui s'effectue et s'accélère à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, une évolution que des penseurs comme Michel Foucault, qui étudiera ce progrès tout au long de sa carrière, évoque en ces termes :

> « Il y a eu un véritable processus de libération au début des années 1970. Ce processus fut très bénéfique, tant en ce qui concerne la situation qu'en ce qui concerne les mentalités, mais la situation ne s'est pas définitivement stabilisée. […] Et je crois que l'un des facteurs de cette stabilisation sera la création de nouvelles formes de vie, de rapports, d'amitiés, dans la société, l'art, la culture, de nouvelles formes qui s'instaureront à travers nos choix sexuels, éthiques et politiques. »[336]

Il y a un ébranlement de l'être, c'est une prise de conscience de la liberté qui conduit à un vertige face à la liberté[337]. Une nouvelle question vient d'entrer dans notre interrogation : comment dire la situation ? Celle qui va faire entrer le dériveur dans un autre état de vie, lui faire quitter le quotidien pour pénétrer un *extra-ordinaire* que va créer la situation.

En 1958, le situationniste britannique Ralph Rumney[338] réalise *Psychogeographic maps of Venice* qui retrace des dérives qu'il mène dès le printemps 1957 dans Venise, s'étant

[336] FOUCAULT, Michel. *Entretien avec Michel Foucault*. The Advocate, n°400, 7 août 1984, pp. 26-30 et 58.

[337] Le vertige de la liberté est un concept largement développé par Sören Kierkegaard dans *Le concept d'angoisse* en 1977.

[338] Ralph Rumney intègre le groupe des situationnistes en 1957 et participe à la fondation de l'Internationale situationniste à Cosio di Arroscia, en Italie, aux côtés de personnages comme Guy Debord, Asger Jorn, et Giuseppe Pinot-Gallizio. Avant la fondation de l'IS, Rumney avait créé le Comité Psychogéographique de

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ultérieurement fixé pour but l'exploration systématique de la ville. Le projet de cette traversée de Venise est annoncé dans le numéro 29 (novembre 1957) de *Potlatch* (le dernier numéro de la revue créée en 1954 comme Bulletin d'information de la Section française de l'Internationale lettriste). Mais Rumney informe la rédaction qu'il s'était « complètement arrêté » après avoir lutté contre « d'innombrables difficultés, devenant de plus en plus attaché par le terrain qu'il avait tenté de traverser ». Le texte intitulé *Venise a vaincu Ralph Rumney* paraît dans le n°1 de la revue de l'IS datant de juin 1958. Dans ce texte, la rédaction de la revue fait part de l'abandon du projet initial dû à des complications qui résident dans la topographie même du lieu[339]. Dans les années 1990, Rumney expliquera de manière plus détaillée son projet dans une conversation avec Gérard Berréby, son intention étant de créer « une esquisse qui montrerait les zones où personne n'est allé, loin du Grand Canal »[340], avec pour objectif de « dé-spectaculariser » Venise en suggérant des itinéraires inconnus à « travers elle »[341]. Son travail intitulé *La tour penchée de Venise* sera cependant publié en 2002 aux éditions *Silverbridge*, son titre faisant référence au clocher penché de l'église de Santo Stefano

Londres, dont il était le seul membre. Rumney sera exclu du groupe huit mois plus tard, en 1958, pour ne pas avoir rédigé le rapport psychogéographique sur Venise comme il s'y était engagé.

[339] Voici la reproduction du texte de Ralph Rumney, *Venise a vaincu Ralph Rumney* dans le premier numéro de la revue de l'Internationale Situationniste (juin 1958) :

« Le situationniste britannique Ralph Rumney, qui avait mené dès le printemps de 1957 quelques reconnaissances psychogéographiques dans Venise, s'était ultérieurement fixé pour but l'exploration systématique de cette agglomération, et espérait pouvoir en présenter un compte-rendu exhaustif autour de juin 1958 (cf. une annonce du n° 29 de Potlatch). L'entreprise se développa d'abord favorablement. Rumney, qui était parvenu à établir les premiers éléments d'un plan de Venise dont la technique de notation surpassait nettement toute la cartographie psychogéographique antérieure, faisait part à ses camarades de ses découvertes, de ses premières conclusions, de ses espoirs. Vers le mois de janvier 1958, les nouvelles devinrent mauvaises. Rumney, aux prises avec des difficultés sans nombre, de plus en plus attaché par le milieu qu'il avait essayé de traverser, devait abandonner l'une après l'autre ses lignes de recherches et, pour finir, comme il nous le communiquait par son émouvant message du 20 mars, se voyait ramener à une position purement statique.

Les anciens explorateurs ont connu un pourcentage élevé de pertes au prix duquel on est parvenu à la connaissance d'une géographie objective. Il fallait s'attendre à voir des victimes parmi les nouveaux chercheurs, explorateurs de l'espace social et de ses modes d'emploi. Les embûches sont d'un autre genre, comme l'enjeu est d'une autre nature : il s'agit de parvenir à un usage passionnant de la vie. On se heurte naturellement à toutes les défenses d'un monde de l'ennui. Rumney vient donc de disparaître, et son père n'est pas encore parti à sa recherche. Voilà que la jungle vénitienne a été la plus forte, et qu'elle se referme sur un jeune homme, plein de vie et de promesses, qui se perd, qui se dissout parmi nos multiples souvenirs. »

[340] RUMNEY, Ralph. *Le Consul. Conversations avec Gérard Berréby*. City Lights Books, San Francisco, 2002, p.47.

[341] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

représentée sur la couverture de l'ouvrage. L'ouvrage qui paraît est composé de la manière suivante :

- Une couverture bleu marine avec le nom de l'auteur, le titre *The Leaning Tower of Venice*, la maison d'éditions : *Silverbridge*, et la photo de la tour penchée ;

- Une introduction composée du texte *The Leaning Tower of Venice* (*La tour penchée de Venise*) de 1957 ;

- Le roman-photo *Psychogeographic maps of Venice* présenté en 6 documents ;

- Une postface intitulée *La Stampa Non È L'impronta* datant de 2002, et accompagnée d'une impression de la main de l'auteur dans une encre dorée ;

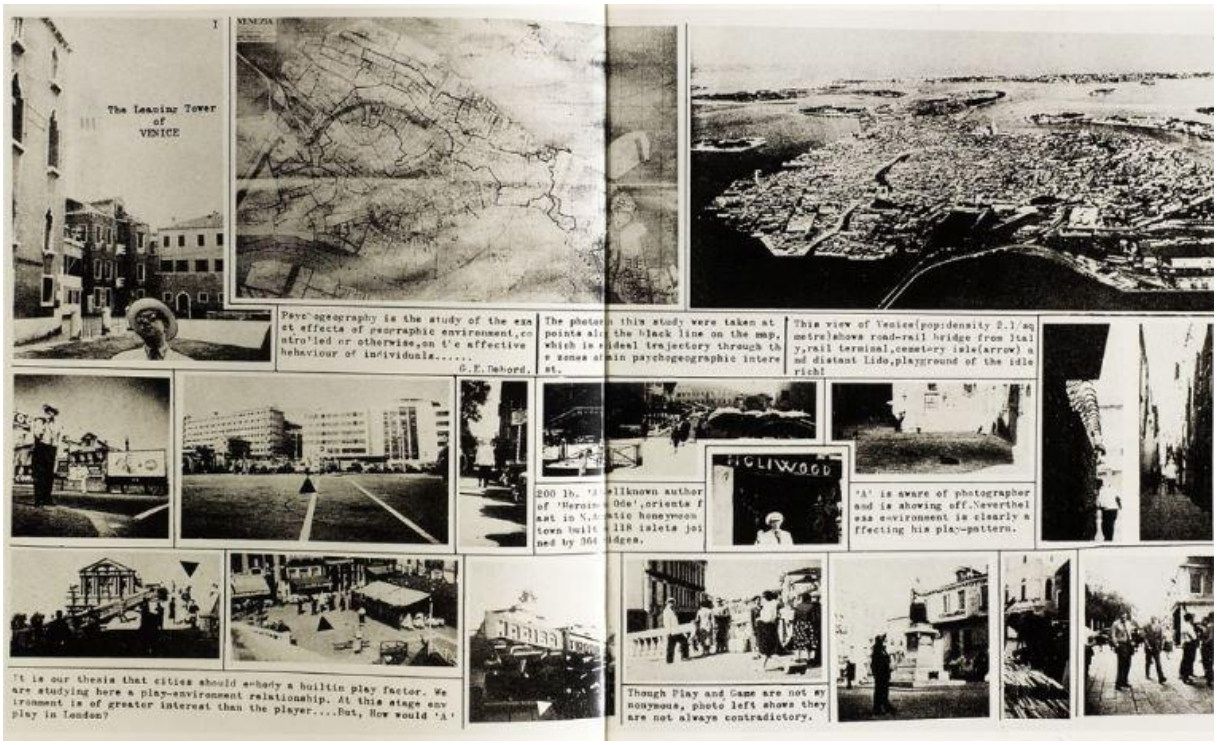
- La publication se termine par un *post-scriptum*.

Influencé par la revue de reportages photos *Fotoromanzo*, populaire en Italie, Rumney décide de détourner ce mode de représentation pour rendre compte de sa traversée de Venise. Illustré par 127 photographies[342] en noir et blanc qu'il a lui-même prises avec son Rolleiflex, le roman-photo (ou plutôt un détournement du roman-photo ici), intitulé *Psychogeographic maps of Venice,* est composé de 6 documents, sur une double-page chacun :

- Le premier document est composé de 15 vignettes photographiques, d'un plan de Venise et d'une photo aérienne de la ville, disposés sur 3 *strips*, et de 7 vignettes textuelles.

[342] La création de Ralph Rumney est composée de 129 illustrations : en plus des 127 photographies, il y a une carte de Venise et une photo aérienne de la ville qu'il n'a pas réalisé lui-même.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



L'itinéraire : *Piazzale Roma*, *Ponte degli Scalzi*, *Strada Nuova*, *Campo Santi Apostoli*.

Le texte :

> « *The Leaning Tower of Venice* »
>
> « *Psychogeography is the study of the exact effects of geographic environment, controlled or otherwise, on the affective behaviour of individuals..... G. E. Debord* »
>
> « *The photos in this study were taken at points along the black line on the map, which is an ideal trajectory through the zones of main psychogeographic interest.* »
>
> « *This View of Venice shows road-rail bridge from Italy, rail terminal, cemetery isle (arrow) and distant Lido, playground of the idle rich!* »
>
> « *200 lb. 'A' – wellknown author of 'Heroin – an Ode', orients fast in N. Adriatic honeymoon town built on 118 islets joined by 364 bridges.* »
>
> « *'A' is aware of photographer and is showing off. Nevertheless environment is clearly affecting his play-patterns.* »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« *It is our thesis that cities should embody a builtin play factor. We are studying here a play-environment relationship. At this stage environment is of greater interest than the player.... But, How would 'A' play in London?* »

« *Though Play and Game are not synonymous, photo left shows they are not always contradictory.* »

- Le deuxième document est composé de 23 vignettes photographiques disposées sur 4 *strip*s et de 2 vignettes textuelles.



L'itinéraire : *Campo Santi Apostoli*, *Campo Santa Maria Formosa*, *Campo Bandiera e Moro*, *Riva Ca' di Dio.*

Le texte :

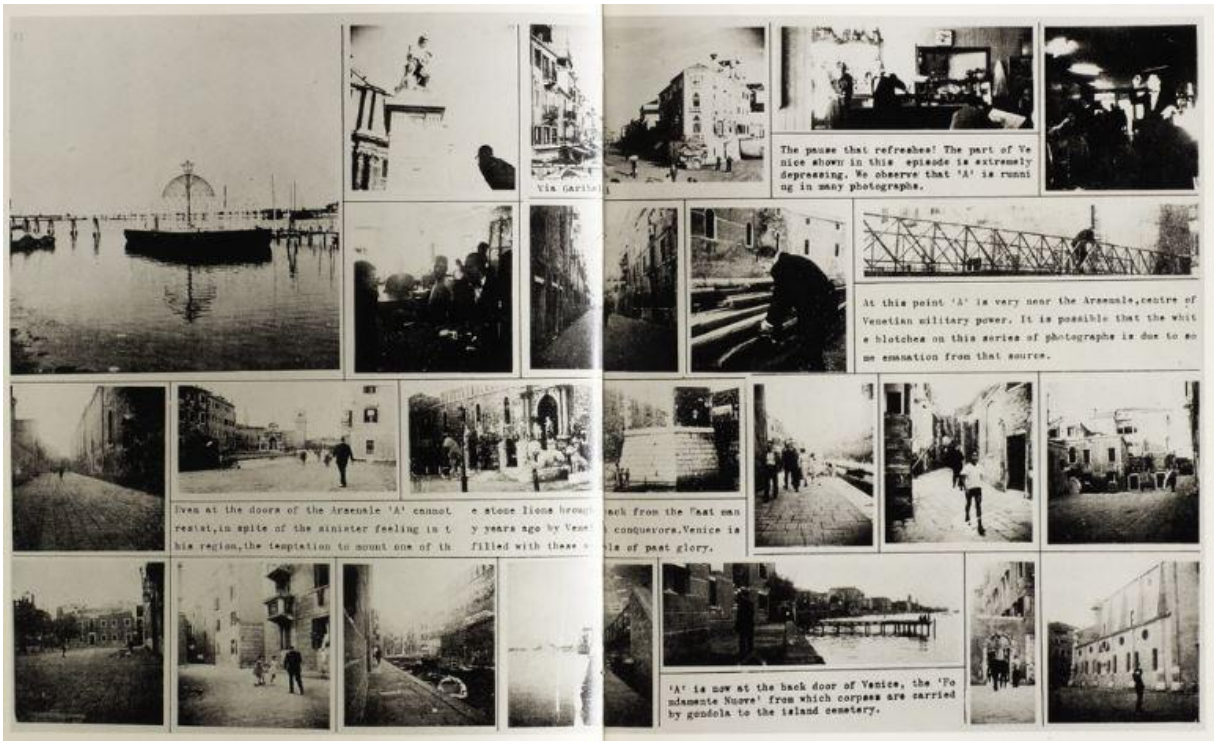
« *Ghetto Vecchio* »

« *The Ghetto has the most beautiful 'ambiance' in Venice and would reward exhaustive study by one more competent than the author.* »

« *'A' now recrosses the Canal Grande by gondola and enters an extremely sinister zone frequented by cats and men with Tommy guns (see next photo). Even some of the canals in this sector are dry.* »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Le troisième document est composé de 23 vignettes photographiques disposées sur 4 *strips*, et de 4 vignettes textuelles.



L'itinéraire : *Riva Ca' di Dio*, *Via Garibaldi*, *Arsenale*, *Celestia*, *Campo San Francesco della Vigna*.

Le texte :

> « *Via Garibaldi* »
>
> « *The pause that refreshes! The part of Venice shown in this episode is extremely depressing. We observe that 'A' is running in many photographs.* »
>
> « *At this point [photo below, left] 'A' is very near the Arsenale, centre of Venetian military power. It is possible that the white blotches on this series of photographs are due to some emanation from the source.* »
>
> « *Even at the doors of the Arsenale 'A' cannot resist, in spite of the sinister feeling in this region, the temptation to mount one of the stone lions brought back from the East many years ago by Venetian conquerors. Venice is filled with these symbols of past glory.* »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« *‘A’ is now at the back door of Venice, the ‘Fondamente Nuove’ from which corpses are carried by gondola to the island cemetery.* »

- Le quatrième document est composé de 25 vignettes photographiques disposées sur 4 *strips*, et de 5 vignettes textuelles.



L’itinéraire : *Campo San Francesco della Vigna*, *Campo San Giovanni e Paolo*, *Campo Abazia*, *Ponte de Gheto Novo.*

Le texte :

« *San Francesco della Vigna* »

« *A chance meeting with a friend from New York dispels the gloom and ‘A’ is seen indulging in a series of games.* »

« *This zone is much frequented by children and a series of happy shots give us glimpses of ‘A’ playing amongst them with gay abandon or, watched by them, playing at games which the moment inspires.* »

« *THE LITTLE KNOWN ‘ZEN’ MACHINE [photo below, right]* »

« *More children……* »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« *Abruptly there are no more children, but their influence is still present in 'A's play patterns.* »

- Le cinquième document est composé de 21 vignettes photographiques disposées sur 4 *strips*, et de 3 vignettes textuelles.



L'itinéraire : *Ghetto*, *San Giacomo dell'Orio*, *Ponte delle Tette*.

Le texte :

« *Santa Maria Formosa* »

« When there is sufficient documentation of psg phenomena we shall derive information for the creation of Situationnist cities. See maps and plans of Paris published by Situationnist International. »

« Venice-type play pattern is crystallizing. Note 'A's interest and participation in children's games [photo below, left], also his hostility to cats and pigeons. »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« Photos left [photo below, centre] show pronounced microclimate of Ruga Giuffa (damp and fog). The exact cause of these phenomena is not yet known. »

« Another fogpatch on a sunny day is noticeable (right) [photo below, right] near S. Martino. We suspect that in special cases weather is modified by environment. ¿MANCHESTER? »

- Le sixième et dernier document est composé de 20 vignettes photographiques disposées sur 4 *strips*, et de 2 vignettes textuelles.



L'itinéraire : *Ponte delle Tette*, *Campo San Paolo*, *Rialto*.

Le texte :

« As our study draws to its close 'A' hastens to *Rialto* while a light rain falls in the sombre streets. »

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « This final sinister episode is unexplained[,] it interrupted this study at a crucial stage and disgusted the author forever with psychogeography. 'A' is seen for the last time with arms outspread on Rialto Bridge [photo below, left]. Descending the other side we discover Dover Street playboy [photo below, right] L+wr+n c + +ll+w+y. »

Il est probable que, du groupe des situationnistes, Ralph Rumney est celui qui a le plus exploré l'esthétique du compte-rendu de la dérive. Dans son travail, il y a, à la fois, une minutie dans le procédé d'observation et un hasard total dans le système métrique du déplacement. Ce que Rumney fait ici dans *Psychogeographic maps of Venice* est un anti-guide touristique de Venise. Par la narration, il nous rend compte de sa dérive personnelle dans une ville universellement connue, vue, traversée et retraversée en long et en large. Venise devient le terrain d'une aventure, il joue avec les codes mythologiques de cette ville. Il y a une mise en récit de la dérive, on poursuit quelque chose sans trop savoir qui est le suspect ni l'objet du crime, mais nous avançons d'images en images. Ce qui fait l'épicentre de la mise en narration du rapport psychogéographique, c'est la création de situations. Cet apogée de la marche par un instant, un événement, une rencontre tient le rôle d'un élément perturbateur dans le quotidien et entraîne le dériveur dans un « autre chose » qui échappe à la vie. C'est sans doute l'architecte français Paul Virilio (1932-2018) qui parle le mieux de cette bifurcation de l'ordinaire, de « créer un événement »[343]. Cette approche est pour Paul Virilio la synthèse de ce que font les sociétés modernes sur les événements qui les traversent. C'est la société spectacle, le monde du sensationnel :

> « Aujourd'hui, « créer un événement », c'est avant tout rompre le mimétisme, la modélisation publicitaire, cette propagande bientôt cybernétique qui est, sans doute, la plus importante des pollutions ; une pollution non plus écologique mais ÉTHOLOGIQUE et mentale qui accompagne la mondialisation des comportements sociaux. »[344]

[343] VIRILIO, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*. Galilée, Paris, 2004, p.35.

[344] *Ibid.,* p. 41.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Les situationnistes, eux, veulent se dissocier de cette société pour proposer des situations avec un véritable caractère d'authenticité dont on est nous-même l'acteur, et non le spectateur, comme le propose le spectacle. Dans le texte *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*[345], Guy Debord donne la place au citadin-citoyen, c'est lui le seul acteur de cette nouvelle forme de résistance-résilience :

> « La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du public sinon passif du moins seulement figurant doit y diminuer toujours tandis qu'augmente la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs »[346].

Dans *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, Gilles Ivain reprend à son tour le concept de situation et poursuit la construction de la notion de situation en stipulant que : « [Au sujet du besoin de construire des situations] Ce besoin de création absolue a toujours été étroitement mêlé au besoin de jouer avec l'architecture, le temps et l'espace »[347], cette démarche serait alors « le désir de base » pour créer une nouvelle civilisation. Pour les situationnistes, la situation est un concept spatial et temporel permettant la location relative d'un espace par rapport à son environnement, elle serait à considérer comme un « moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements » qui renvoie à la notion de chronotope[348] et de ville intermittente[349] [350]. Il y a toute une galaxie de penseurs autour de cette recherche d'un autre temps et d'un autre rapport au quotidien comme le spécialiste des sciences de l'information et de la communication Abraham Moles qui n'emploie pas lui-même le terme de « situation ». Il lui

---

[345] DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Cosio di Arroscia, juillet 1957.

[346] *Ibid,* p.39.

[347] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Internationale situationniste, n°1, juin 1958, p.18.

[348] GWIAZDZINSKI, Luc. *Chronotopies. L'événementiel et l'éphémère dans la ville des 24 heures*. Elya Éditions, Grenoble, 2017.

[349] GWIAZDZINSKI, Luc. « La métropole intermittente. Des temps de la fête à un urbanisme des temps ». *In Cidades, Revista cientifica*, vol. 8, n°13, 2012, p.318-335.

[350] GWIAZDZINSKI, Luc. *Nouvelles explorations urbaines. Entre protocoles géographiques et néo-Situationnisme. In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. *Nouvelles psychogéographies*. Éditions Mimésis, coll. « l'œil et l'esprit», Sesto S. Giovanni, 2017, p.183.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

préfère celui de « micro-événement »[351] [352], mais c'est bien par la création de situations qu'il entend remplacer les anciennes formes artistiques spécialisées. Dans ce rapport à la notion de situation, il faut aussi ouvrir (ou plutôt rouvrir) le débat sur la fondation de la racine théorique de cette situation qui se joue entre Jean-Paul Sartre et Guy Debord. Mais ce qui est sûr, c'est que pour les deux penseurs, pour qu'une situation ait lieu, il y a la nécessité de mettre en place un protocole qui tienne compte du « projet », comme le fait remarquer le chercheur Philippe Sabot. Ses « aventures » sont « ouvertes sur de l'inconnu »[353], et il faut accueillir tout ce que cette situation propose à la personne. C'est ce que fait remarquer Jean-Paul Sartre par la voie de ses protagonistes dans *La Nausée* qui, dans un échange entre Anny et Antoine Roquentin, établit la manière dont une situation va apparaître à celui qui la cherche :

> « - Il y a d'abord des signes annonciateurs. Puis la situation privilégiée, lentement, majestueusement, entre dans la vie des gens. Alors la question se pose de savoir si on veut en faire un moment parfait.
>
> - Oui, dis-je, j'ai compris. Dans chacunes des situations privilégiées, il y a certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire – et d'autres attitudes, d'autres paroles sont strictement défendues. Est-ce que c'est cela ?
>
> - Si tu veux…
>
> - En somme, la situation c'est de la matière : cela demande à être traité.
>
> - C'est cela, dit-elle : il fallait d'abord être plongé dans quelque chose d'exceptionnel et sentir qu'on y mettait de l'ordre. Si toutes ces conditions avaient été réalisées, le moment aurait été parfait.
>
> - En somme, c'est une sorte d'œuvre d'art.

[351] BUFFET, Laurent. *Abraham Moles, une récupération de la psychogéographie. In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. *Nouvelles psychogéographies*. Editions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017, p.38.

[352] MOLES, Abraham. *Notes pour une typologie des événements. In* Communications, n°18, 1972, p.90-96.

[353] SABOT, Philippe. *Situation(s) : entre Sartre et Debord. In* COUADOU, François. SABOT, Philippe. [Dir.] *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord.* Art Book Magazine, Paris, 2017, p.27.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Tu m'as déjà dit ça, dit-elle avec agacement. Mais non : c'était… un devoir. Il fallait transformer les situations privilégiées en moments parfaits. C'était une question de morale. »[354]

Ce n'est pas sans rappeler le concept d'ambiance. Dans la partie précédente, nous avons parlé de l'*aura* et des signes qui, dans les ambiances et les atmosphères, deviennent dans le récit une douce sensation qui intrigue les protagonistes. Dans ce passage, Anny évoque la « situation privilégiée » qui devient courante pour lui donner une dimension extraordinaire et qui pourrait rendre un instant de l'existence « parfait ». Sartre désigne ces circonstances comme des « actes », qui seraient totalement élaborés à l'image d'un *happening* artistique, où la situation constitue « une sorte d'œuvre d'art ». Les situationnistes réutilisent cette forme d'action pour pervertir les habitudes de la vie quotidienne en offrant à l'existence des « situations privilégiées ».

La philosophe et romancière Iris Murdoch s'intéresse elle aussi à la question de la situation et plus particulièrement, à la recherche de la liberté que propose Sartre. Dans *La Nausée*, l'auteur montre au travers du protagoniste Antoine Roquentin, la découverte de l'existence des choses et de sa propre existence, mais aussi la question du langage de cette liberté. Le langage peut dire le monde mais au-delà du langage qui dit la liberté il y a un mystère : le langage ne peut pas dire notre manière de rendre compte de la globalité du monde, et ce que l'on ne peut pas dire rester dans le silence. Et ce que cherche à faire Murdoch, comme Sartre, c'est de dire cette impossibilité ressentie par la liberté ou même de dire ce qui se trouve au-delà de la description des faits. Comme le dit Soren Kierkegaard, il y a dans la liberté un vertige[355] et ce vertige est sans doute cette chose qui est indescriptible. Mais l'existence est un fait ! Pour Sartre, les mots ne peuvent dire grand-chose de cette existence ; quand il dit « L'existence précède l'essence », il dit que ce sont des absolus, il n'y a rien à chercher derrière. On est ici à un aboutissement. La liberté est un fait brut qui n'a pas de sens au-delà du fait. Albert Camus appelle cela l'absurde, l'existence est donnée mais elle n'a pas de sens, c'est l'absurde de la vie. L'homme est dans une demande de sens et d'explication mais l'existence

[354] SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Gallimard, Paris, 1938, p.210.

[355] KIERKEGAARD, Sören. *Le concept d'angoisse*. Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1977.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

n'en a pas et l'homme doit donc accepter l'absurdité[356]. Pour Iris Murdoch, il y a un roman existentiel[357] qui serait celui du roman moderne qui retracerait la quête de la liberté comme une aventure. La situation est cette liberté que les situationnistes cherchent dans l'existence.

Dans texte *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* présenté par Debord et créé en 1957 [358], les passions, le jeu et la créativité s'expriment, c'est un projet social. Debord affirme la nécessité de changer le monde de la manière la plus libératrice possible. Le texte analyse la crise de la culture moderne et la nécessité de dépasser les mouvements artistiques d'avant-gardes précédents. Debord souligne le retard de l'action politique révolutionnaire par rapport au développement des forces productives modernes. Les situations envisagées par les situationnistes sont les clés d'entrée dans une nouvelle dimension de la vie quotidienne. Dans ce qui est leur grand projet pour abolir « l'art bourgeois », un aspect de l'art que les situationnistes caractérisent par une séparation artificielle entre l'art et la vie quotidienne, ils estiment que cette séparation rend l'art inutile et éloigné des préoccupations et des expériences réelles des individus. La situation sera donc le trait d'union entre l'art (qui sera destitué de la possession bourgeoise et rendu au peuple) et la vie, se sera la fin d'un art commercialisé par la bourgeoisie, une marchandise qui perd alors sa capacité à transformer et à critiquer la société. Le comportement que le situationniste aura lors de sa traversée d'une situation vise à abolir le conformisme imposé par les classes dirigeantes dans la société. Ils voient dans ce rapport vie-art une apologie de l'inconscient et de l'irrationnel, comme dans le surréalisme et la décomposition idéologique et culturelle proposés par le mouvement du réalisme-socialiste. Cela implique une poésie de la vie quotidienne, sans poème, qui devient le noyau central de leur critique. En se référant à la métaphore de la salle de cinéma qui illustre la notion de société du spectacle, nous pourrons de nouveau nous référer au cinéma pour illustrer la situation qui invite à « devenir le héros de sa propre vie ». L'utilisateur devient son

[356] WORMS, Frédéric. Dans *Et Murdoch découvrit "La Nausée"*. De la série *« Iris Murdoch, philosophe des drames ordinaires »*, épisode 1, France Culture, produit par Géraldine Mosna-Savoye, 30/12/2024. [En ligne] Consulté le 30/12/2024, lien URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/et-murdoch-decouvrit-la-nausee-8529036 .

[357] MURDOCH, Iris. *Sartre : un rationaliste romantique*. Payot, coll. Manuels Payot, Paris, 2015.

[358] Le texte fut présenté lors de la réunion de présentation du grand projet de l'organisation de l'Internationale Situationniste.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

propre metteur en scène, considérant sa vie comme une fiction potentielle dans laquelle il peut agir. En 2001, l'artiste plasticien français Philippe Ramette travaille sur un objet pour le moins étonnant, *L'objet à devenir le héros de sa propre vie*. Ce sont divers objets portatifs que l'individu transporte sur son corps avec un harnais en cuir, sur lequel sont disposés une enceinte et un lecteur CD qui diffuseraient la bande-son de son aventure, créant ainsi des atmosphères sonores qui seraient vouées à créer des situations. Il propose une bande-son qui devient un élément d'engagement dans une autre dimension de la vie qui se rapproche du film.



L'objet à devenir le héros de sa propre vie, Philippe Ramette, 2008.

Jean-Paul Thibaud fait remarquer, au sujet des unités d'ambiance des situationnistes, que la situation comme l'unité d'ambiance, « […] vise à un dépassement de l'art qui abolirait les frontières entre l'art et la vie. » Il se réfère à la pensée d'Henri Lefebvre et à ce qui l'a inspiré dans cette perception de ce court instant des situationnistes. Jean-Paul Thibaud souligne l'importance de Lefebvre dans la notion de « moment » et du lien inexorable entre l'instant de la situation et la vie quotidienne (nous noterons dans cette citation la référence à Henri

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Lefebvre, il n'a jamais fait partie officiellement des situationnistes ni de l'IS, bien qu'il ait entretenu des liens intellectuels et personnels avec eux, notamment dans les années 1950 et 1960. Il sera plus largement question de la figure d'Henri Lefebvre dans une partie ultérieure [359]). La théorie des moments s'inscrit au sein de la vie quotidienne. Elle opère une critique de la réification de l'expérience et doit permettre « d' intensifier le rendement vital de la quotidienneté. »[360]

La situation, révélatrice d'atmosphères en crise.

La situation est un anti-spectacle[361], elle veut nous confronter aux potentiels du monde. Il y a dans la situation un double positionnement pour celui qui la vivra. Dans la démarche de la construction de « petite situation sans avenir », les situationnistes y placent l'espoir d'y mêler une démarche poétique et politique. Dans cette démarche « poétique », il faut voir une romance quasi-mystique, dans laquelle il y a une dualité entre le bien et le mal, l'amour et la haine, le beau et le laid. C'est cette même mystique que l'on retrouve chez Ludwig Wittgenstein voit au-delà de la science [362]. Pour lui, il était impossible d'en dire quoi que ce soit par pudeur. Mais ici, dans notre recherche, se joue un *cliffhanger* : si c'est dans ce mysticisme que se joue notre vie, dans la situation, il faut mettre en place des moyens pour pouvoir raconter ce sensible qui nous fait basculer dans une autre dimension de l'être. Comment continuer à parler pour ne pas réduire les choses à de pures idées ? C'est là que se joue la démarche esthétique et l'engagement politique de la psychogéographie : mettre en

[359] Henri Lefebvre partageait avec les situationnistes une vision critique de la société capitaliste et de l'aliénation de la vie quotidienne, ce qui a mené à une certaine proximité de pensées et de projets. Cependant, il n'a pas intégré le mouvement, ni pris part aux activités officielles de l'IS.

Lefebvre a effectivement collaboré avec des membres de l'Internationale Situationniste, en particulier avec Guy Debord. Leurs échanges étaient enrichissants, car Lefebvre apportait une réflexion sociologique et philosophique qui inspirait les situationnistes, notamment sur l'urbanisme et la critique de la vie quotidienne. Toutefois, des tensions se sont rapidement installées. Debord et d'autres situationnistes reprochaient à Lefebvre d'avoir intégré certaines de leurs idées dans ses travaux sans leur en attribuer clairement la paternité. En particulier, ils l'ont accusé d'avoir repris des éléments situationnistes dans son ouvrage *La Proclamation de la Commune* (1965), ce qui a entraîné une rupture brutale et des critiques virulentes de la part de Debord.

[360] THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d'ambiance. Éprouver la ville en passant*. Métis Presses, coll. Vues d'ensemble Essais, Paris, 2015, p.36.

[361] COCHARD, Bertrand. *Guy Debord et la philosophie*. Hermann, Paris, 2021, p.121-149. [En ligne] consulté le 27/03/2024, lien URL : shs.cairn.info/guy-debord-et-la-philosophie—9791037008961-page-121?lang=fr .

[362] WITTGENSTEIN, Ludwig. *Carnets secrets, 1914-1916*. Farrago, Paris, 2001.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

place un engagement politique qui entre en résonance avec la sensibilité de l'être ; imaginer une politique centrée sur le dévalement de l'individu et la connexion à ses émotions. De cet « invisible » mystique aux sentiments, la situation cherche à traverser une couche du monde insaisissable et qui demeure dans l'imaginaire des philosophes et des artistes depuis toujours. Les situationnistes reviennent sur la grande question : comment dépasser la servitude et reprendre le pouvoir sur nos libertés de pensées, nos choix sur notre vie ?

Le sous-titre du *Guide psychogéographique de Paris* est *Discours sur les passions de l'amour*. Aucun texte n'est ajouté au plan pour mentionner ce que sont ces *Discours sur les passions de l'amour*, ils résident dans le plan lui-même. Dans les fiches de lecture de Debord, l'aspect de l'amour dans l'œuvre de Hegel est largement présent. Chez Hegel, Debord ne va pas seulement puiser une méthode, un style ou une grammaire. Il découvre chez le philosophe allemand, en particulier dans ses *Écrits théologiques de jeunesse* (commentés par Jean Hyppolite[363]), le rapport de toutes choses à la vie (et la question de la place de la vie par rapport à toutes autres activités) qu'il va utiliser pour alimenter sa critique de la société du spectacle. Hegel écrira : « penser la vie : voilà la tâche », cette parole pourrait être le slogan des situationnistes au moment de la conception des situations ! Ce rapport à l'amour dans l'œuvre de Hegel a marqué Debord au point de revenir régulièrement sur cet aspect dans ses fiches de lecture. Dans la fiche de lecture qu'il consacre aux *Écrits théologiques de jeunesse*, Debord garde de sa lecture la note suivante :

> « Puisque chaque sentiment particulier n'est que la vie partielle, et non la vie tout entière, la vie brûle de se répandre à travers la diversité des sentiments, et ainsi de se retrouver dans cette somme de la diversité.
> Dans l'amour, le séparé existe encore, mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant. »[364] [365]

[363] HYPPOLITE, Jean. *Hegel et la pensée moderne : Séminaire sur Hegel dirigé par Jean Hyppolite au Collège de France (1967–1968).* Édité par Jacques d'Hondt, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

[364] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *L'amour. Œuvre de jeunesse du philosophe*. Texte écrit en 1797. Jamais publié [du fait de son état fragmentaire ?]

Premiers écrits (Francfort 1797-1800). L'esprit du christianisme et autres textes. Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1997.

[365] Cette citation ouvre le prologue du film *La société du spectacle* réalisé par Guy Debord en 1973.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Debord et Hegel partagent la même approche sur l'amour comme sentiment de nature dialectique, qui fait contrepoint à toutes les formes de pseudo-unité que propose la société spectaculaire-marchande, et que Debord épingle dans une formule lapidaire de la thèse 29 : contrairement à l'amour tel qu'il est théorisé par le jeune Hegel, le spectacle réunit le séparé. L'unité intersubjective que l'on trouve dans l'amour (ou l'amitié) est une unité qui, à la fois dépasse et conserve la séparation, et l'a rendue possible. Pour Hegel, l'amour est un lien supérieur et constitutif de la vie totale qui se voit élever, par le philosophe lui-même, au rang d'absolu[366] ! Cette idée fait écho à la vision mystique d'une réalité ultime au-delà des dualités. Pour Hegel, l'amour se situe au-delà des règles morales abstraites, tout comme l'expérience mystique. Ce qui a dû convaincre Debord dans ses idées, à savoir le dépassement du rationnel que lui-même convoque dans ses théories (tant sur le concept de situation que sur celui de la psychogéographie). A ce moment-là, nous pouvons dire d'une œuvre qu'elle ne peut pas être qu'une fable métaphysique, au contraire elle doit être un manuel d'exemples d'expériences à vivre pour combler la liberté de l'individu. C'est l'absurde de la chose unique[367], l'absurdité de la vie que mettra aussi en scène Camus dans son parcours artistique. Dans le livre *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, l'auteur Greil Marcus fait remarquer au sujet de l'amour que « choisir l'amour c'était échapper à la prison du soi aliéné »[368] [369], et au sujet de Gilles Ivain et de son *Formulaire pour un urbanisme nouveau* dans lequel le philosophe s'inquiète d'une « maladie mentale » qui aurait envahi la Terre : cette « maladie mentale » pousse la jeunesse, qui a la possibilité de choisir entre « l'amour et le vide-ordure », à choisir le vide-ordure (la société du spectacle) et à devenir soi-même vide-ordure. Mais le choix de l'amour nous ouvrirait justement à ce canal émotionnel qui nous permettrait de lire les atmosphères, de voir les situations arriver et de trouver notre chemin dans une dérive.

[366] Cette conception rappelle l'expérience mystique de fusion avec le divin ou l'absolu dans l'œuvre de Hegel.

[367] MURDOCH, Iris. *Sartre : un rationaliste romantique*. Payot, coll. « Manuels Payot », Paris, 2015.

[368] MARCUS, Greil. *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*. Allia, Paris, 2008, p.201.

[369] Greil Marcus fait référence au livre *La chambre dérobée* de Paul Auster. Il cite cet extrait : « En appartenant à Sophie, j'ai commencé à avoir le sentiment d'appartenir aussi à tous les autres. Il s'est avéré que ma véritable place dans le monde se trouvait quelque part au-delà de moi, et si cette place m'était intérieure elle était également impossible à situer. C'était le trou minuscule entre le moi et le non-moi, et pour la première fois de ma vie je percevais ce nulle part comme le centre exact du monde. » Dans cette relation amoureuse décrite par le narrateur, il y a un « nulle part » qui, comme il est dit dans cet extrait, ne peut exister que dans un espace autre. Greil Marcus poursuit : « C'est de l'utopie, et utopie veut dire « nulle part », […]. » C'est dans ce « nulle part » utopique que veulent vivre les situationnistes.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le moment décisif de la vie du situationniste et du dériveur est la découverte de la situation. Le sentiment de celui qui la cherche est premier dans cette rencontre avec cet élément qui défie le quotidien. Il faut souligner qu'encore une fois, nous revenons à ce « sentiment », cette chose qui nous fait « ressentir » ce qu'il se passe. La situation est donc vouée au hasard et à l'incertitude. La ville intensifie cette impossibilité par son immensité. Il est une scène remarquable dans *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, d'après un scénario de Jacques Prévert, sorti en mars 1945. La scène intervient à XX minutes. Cette scène représente bien ce caractère hasardeux de la situation où le personnage de Frédérick Lemaître (interprété par Pierre Brasseur) est sous le charme du personnage de Claire (joué par Arletty). Dans les rues mouvementées de Paris, Boulevard du Crime, surnom donné au boulevard du Temple, les deux personnages se croisent :

> « - Frédérick Lemaître : Ah ! Vous avez souri ! Ne dites pas non, vous avez souri. Ah ! C'est merveilleux, la vie est belle, et vous êtes comme elle, si belle. Vous êtes si belle vous aussi.
>
> - Claire : *(elle continue de marcher)* C'est drôle, on dirait que vous avez couru.
>
> - Frédérick Lemaître : Oui, après vous !
>
> *Claire s'arrête et se retourne vers Frédérick Lemaître.*
>
> - Claire : Après moi ? Mais vous venez à ma rencontre.
>
> - Frédérick Lemaître : Mais justement, je vous ai vu tout à l'heure. Alors vous comprenez, le choc, l'émotion, le temps de me décider mais vous étiez déjà loin alors...
>
> […]
>
> *Frédérick et Claire se remettent à marcher.*
>
> - Claire : Vraiment ?
>
> - Frédérick Lemaître : Oui vraiment ! D'abord, je vous dirai mon nom. Je m'appelle Frédérick. Vous, vous me direz le vôtre.
>
> - Claire : On m'appelle Garance !
>
> - Frédérick Lemaître : Garance ! Oh c'est joli.
>
> - Claire : C'est le nom d'une fleur !
>
> - Frédérick Lemaître : D'une fleur rouge ? Comme vos lèvres ?
>
> *Claire rit.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Frédérick Lemaître : Alors ?

- Claire : Alors … Au revoir Frédérick !

- Frédérick Lemaître : […] Dites-moi au moins quand je vous reverrai !

- Claire : Bientôt peut-être, sait-on jamais avec le hasard.

- Frédérick Lemaître : Oh ! Paris est grand vous savez !

- Claire : Paris est tout petit pour ceux qui s'aiment comme nous d'un aussi grand amour.

Claire s'en va, laissant Frédérick sur le Boulevard du Crime. »[370]

C'est l'amour qui guide Frédérick Lemaître. Il crée une situation, celle de rencontrer Claire, et Claire s'en remet au hasard de la rencontre pour savoir si les deux individus sont vraiment faits pour se rencontrer. En plus du hasard de la rencontre des deux personnages, il y a les sentiments qui guident les personnages et qui façonnent le caractère du moment ; Frédérick veut, Claire ne veut pas, elle le repousse, elle met Frédérick au défi de la retrouver dans l'immensité de la ville : « Paris est tout petit pour ceux qui s'aiment comme nous d'un aussi grand amour. » Et puis, il y a cette tirade lancée par Claire : « Bientôt peut-être, sait-on jamais avec le hasard. » Le hasard[371] est dans la ville. Le hasard joue un rôle complexe et nuancé dans la marche urbaine selon les théories des situationnistes. Le hasard est initialement utilisé pour briser les habitudes et les routines quotidiennes, permettant ainsi de découvrir de nouvelles ambiances et de ressentir les effets psychogéographiques de l'environnement urbain. Seul le hasard guide le dériveur. Le hasard joue un rôle dans cette émancipation en permettant aux participants de découvrir de nouvelles expériences de vie. Cette liberté n'est pas une absence totale de direction, mais plutôt une ouverture aux sollicitations émotionnelles et sensorielles du milieu. Mais le rapport au hasard dans l'approche des actions situationnistes est vivement critiqué. En suivant le « relief psychogéographique » des villes, cela inclut des courants constants propres à chaque individu. Ce relief guide les pas des dériveurs de manière qu'ils ne soient pas entièrement soumis au hasard, mais plutôt influencés par les sollicitations du

[370] CARNE, Marcel. *Les enfants du paradis*. Production Pathé Cinéma, 1945, durée : 1ere époque : 95 min, 2nde époque : 87 min.

[371] De l'amour au hasard il y un lien indescriptible qui habite la pensée situationniste peuplée par l'esprit romantique. L'amour et le hasard entretiennent une relation complexe, comme le montre le titre de la pièce de Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard*. L'amour et le hasard est un thème classique en philosophie, les coïncidences et les synchronicités sont souvent interprétées comme des signes du destin en amour, qui se trouvent être bien observés dans la pensée surréaliste comme dans *Nadja* d'André Breton.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

terrain et des rencontres. On peut se référer aux démarches de l'artiste Paulien Oltheten qui pratique la marche à New York lors d'une résidence d'artiste à la recherche d'individus pratiquant une marche lente dans une foule qui marche vite. Son objectif est de connaître qui sont ces individus qui cherchent à s'extraire du rythme urbain et ce qui les poussent à être décalés par rapport au reste du monde. Elle repère un homme qui est dans « une méditation marchée, extrêmement contrôlée et ralentie », ce qui la pousse à le suivre ; elle retrouve cet homme plusieurs fois de suite sur le même itinéraire. Après l'avoir filmé, elle établit le contact :

> « Il se révéla être avocat d'affaires, spécialiste des entreprises en faillite ! Complice ou résistant ? Cette méditation marchée est-elle la simple soupape d'une activité frénétique, voire mortifère ? Ira-t-elle jusqu'à remettre en cause une activité professionnelle tout en urgence et compétition ? Quoi qu'il en soit, la marche en pleine conscience et la maîtrise d'un tempo propre sont ici en rupture radicale avec l'agitation du milieu. L'artiste n'a ni marché ni demandé à qui que ce soit de le faire : elle a capté un mouvement singulier, un rythme de résistance au sein d'une ville suractive. Son seul regard, mis en forme par cette captation vidéo, transforme la marche en école du détachement. »[372]

Par le lieu et la construction de situation, Paulien Oltheten donne un visage à un espace. La vie devient un jeu intégral passionnant[373], mais il faut quand même souligner les consignes déconcertantes voire énigmatiques laissées par Guy Debord pour parvenir à cet état. C'est à relier avec un héritage du roman existentialiste, celui de la liberté et de l'aventure (qui serait sans doute un des chemins du roman depuis l'*Odyssée* d'Homère[374] et les aventures des chevaliers de la Table Ronde de Chrétien de Troyes[375]) à la rencontre du monde et des autres comme mystère. C'est d'ailleurs l'image d'un chevalier qui porte comme étendard l'invitation

[372] MONSAINGEON, Guillaume. « *La marche est-elle un sport de combat ? », In* Les carnets Paysage, La marche, n°39, Actes Sud, École Nationale Supérieure de Paysage, automne 2011, p.14-15.

[373] DEBORD, Guy. *Introduction à une critique de la géographie urbaine.* Les Lèvres nues, n°6, septembre 1955.

[374] Guy Debord accorde une fiche de lecture à Homère et son *Odyssée* (Librairie Hachette et Cie., 1876, Trad. Pierre Giguet). Il note dans le chant 1 : « Muse, chante ce héros plein d'artifices qui longtemps sera, lorsqu'il eut renversé la sainte Dion », p.365.

[375] Debord consacrera une fiche de lecture au sujet du livre *Les Romans de la Table Ronde* de Jacques Boulenger.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

à construire « une petite situation sans avenir » que l'on retrouve sur un papillon imprimer par les lettristes.



Construisez vous-même une petite situation sans avenir, Internationale Lettriste, mai 1955.

Quant à l'approche de la « situation » comme un acte « politique », ce concept propose de reprendre position dans l'espace public. Dans la relation qu'aura le lecteur qui est en train de lire un rapport de situation, il y a la question de la métalepse qui consiste à savoir si nous sommes projetés dans une œuvre, ou si on contraire, nous restons simple spectateur de cette œuvre et dont les contours qui la cantonnent resteront visibles. C'est la question qui d'un point de vue narratif interroge sur la capacité de l'œuvre à nous emmener à l'intérieur d'elle, sauter le seuil du récit pour en être l'acteur. La situation devient un jeu de guerre que l'on retrouve dans l'esthétique des cartes situationnistes. Nous avons vu en première partie les similitudes de la carte de stratégie et du *Guide psychogéographique de Paris*. Il y a, dans l'acte du psychogéographe et de la recherche de situation, la mise en place d'un acte d'être ici, d'exister et de faire exister l'autre. De la poésie dans la situation, il faudra retenir le sentiment de celui qui marche, et de la politique, il faudra retenir l'art de la guerre par la position. Cette position est la même qu'une pièce sur un échiquier. Il y a dans le corpus que nous étudions deux camps ; d'un côté nous aurions les observateurs, et de l'autre les acteurs. Les observateurs seraient incarnés par Laure Murat et Ed Ruscha. Quant aux acteurs, nous verrons ce rôle tenu par Lise Sarfati et Will Self. Il y a une enquête cartographique qui est mise en

Licence CC BY-NC-ND 4.0

place, de la carte de guerre au roman policier[376], et c'est ce dans quoi nous sommes entraînés. Dans *Oh Man ph8_07* (2012), Lise Sarfati pose le décor dans lequel se créé une situation : un homme passe, comme dans toute la série *Oh Man*. Mais ici le décor est complexe ; les signes s'emboîtent les uns dans les autres, nous sommes face à un rébus à déchiffrer… C'est là qu'entre en jeu le spectateur et son expérience face à l'image. Sur la gauche de l'image, on peut lire sur l'enseigne jaune, « 500 S. L.A. St. ».En entrant cette adresse dans *Google Maps*, nous arrivons sur une carte. Nous sommes dans le quartier de *Skid Row*[377], un quartier défavorisé de Los Angeles.

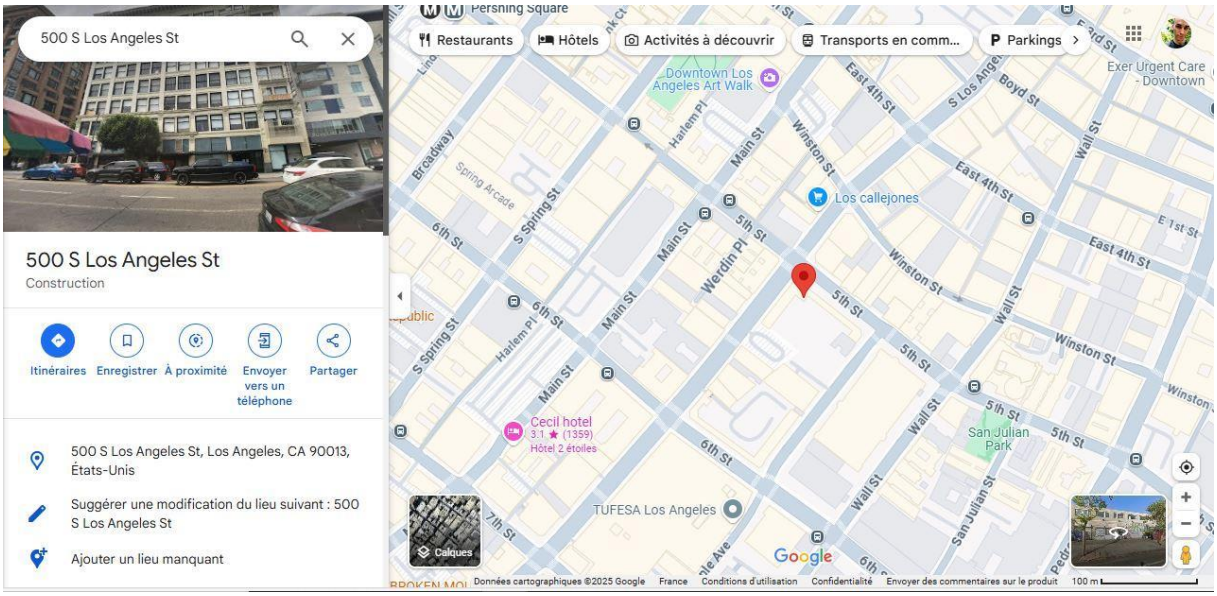


Oh Man ph8_07, Lise Sarfati, 2012.

[376] Comme dans le roman policier où l'assassin revient sur les lieux du crime, le photographe de rue doit se rendre plusieurs fois sur le même lieu pour connaître et maîtriser l'environnement où les facteurs météorologiques changent l'atmosphère du lieu. En visitant régulièrement un endroit, le photographe apprend à connaître les subtilités de la lumière, les flux de personnes et les éléments uniques qui caractérisent ce lieu. Cette familiarité permet de mieux anticiper les moments intéressants et de composer des images plus fortes. Mais c'est aussi pour arriver à saisir des moments uniques (« l'instant T »). La répétition des visites augmente les chances de capturer des instants exceptionnels ou des coïncidences visuelles intéressantes pour créer l'esthétique de l'image.

[377] C'est dans ce quartier qu'a été tourné le documentaire *Lost Angels : Skid Row Is My Home* d'Agi Orsi qui suit la vie de sans-abris du quartier. Mais c'est aussi là que Alina Skrzeszewska tourna son film *Game Girls*.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



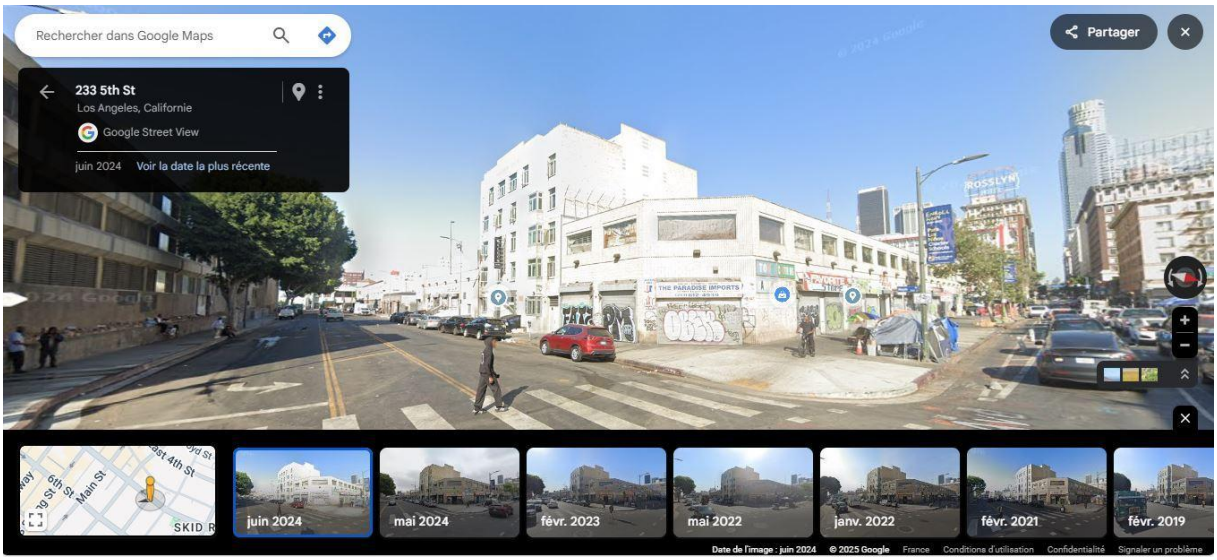
Et alors, commence pour celui qui dépasse le cadre de l'image imposée par la photographe, une dérive dans la carte. En activant le mode *Street view* de *Google maps*, on pénètre l'ambiance de la rue à la recherche de l'endroit précis où la photo a été prise. Nous nous trouvons sur la *E 5th Street*. Nous laissons le curseur, qui nous permet de descendre la rue, nous guider.

Nous glissons le long des façades des hangars commerciaux. Et déjà nous pouvons voir les activités du quartier, les habitants de celui-ci, percevoir leur condition sociale et les services qui leurs sont proposés dans cette zone de la ville.

Et là, à l'angle de la *E 5th Street* et de *Maple Avenue*, nous retrouvons la façade apparaissant sur la photographie de Lise Sarfati, identifiable par le slogan « Toys – Clothing – Handbag – C(o)smectics ». La boutique se nomme *The Paradise Imports*, tout une vie apparaît autour de la façade au grè du mouvement de la caméra *Street view*.

Le temps passe : avec la fonctionnalité « Voir plus de dates », l'utilisateur peut faire bouger le temps et vivre une situation (numérique) sans importance. Le temps bouge et les ambiances et atmosphères du lieu changent. Les corps bougent, les situations sont en mutation : les toiles de tentes des SDF se déplacent, le store métallique du magasin s'ouvre et se ferme, des tags apparaissent, une chaise de bureau à roulettes se déplace d'un trottoir à un autre.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Vue réalisée en juin 2024.

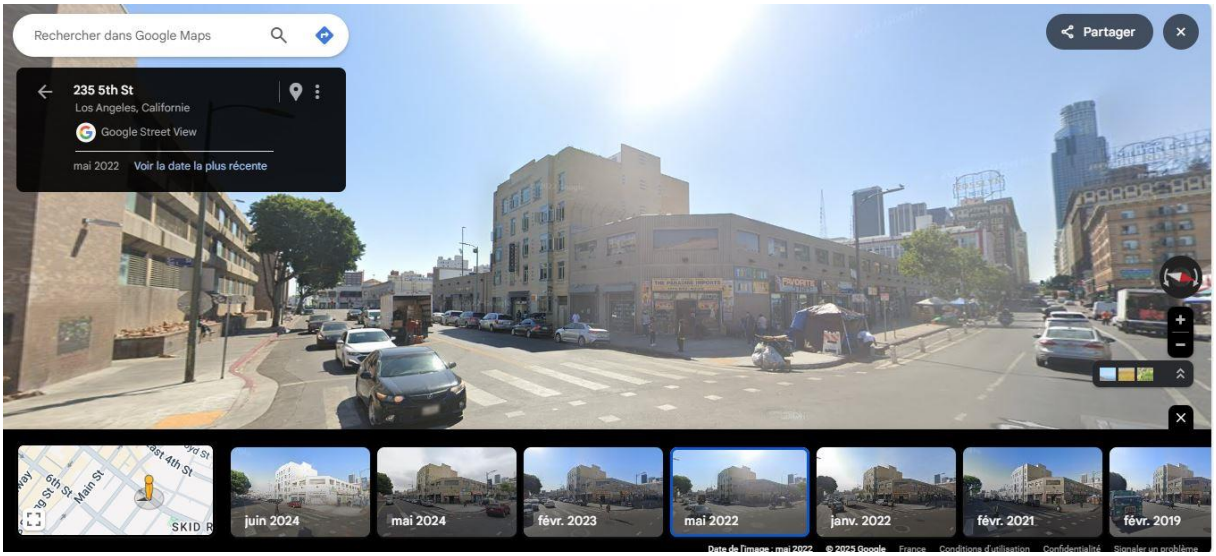


Vue réalisée en mai 2024.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

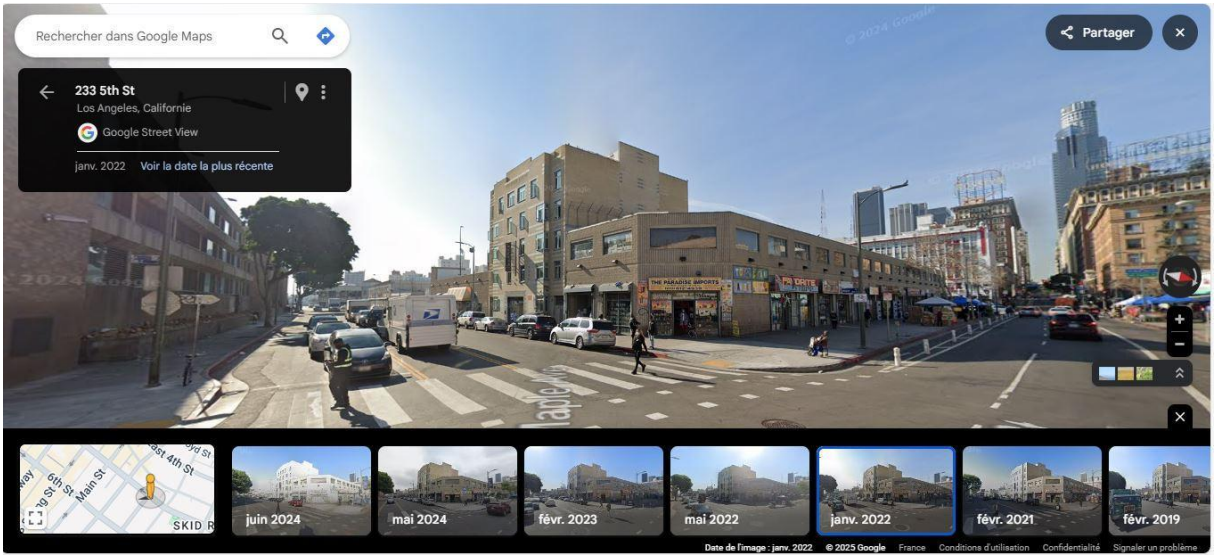


Vue réalisée en février 2023.

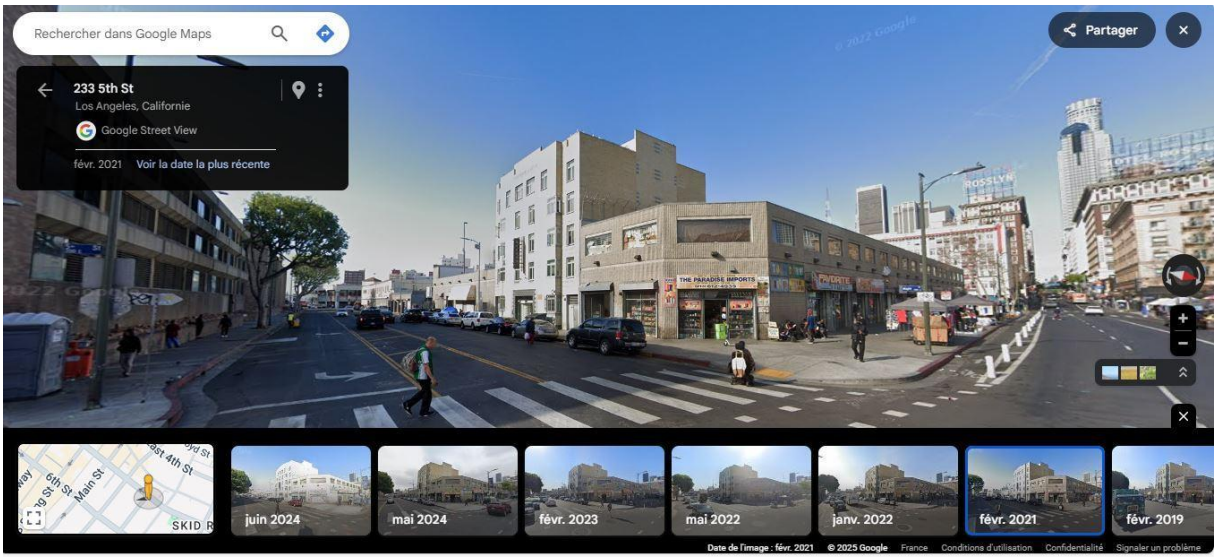


Vue réalisée en mai 2022.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Vue réalisée en janvier 2022.



Vue réalisée en février 2021.

Nous sommes arrivés à nous déplacer au sein même de l'image de Lise Sarfati. La photographe semble nous inviter à déplacer le cadre de ses images et à se situer ou, au contraire, à se décentrer du lieu pour mieux l'appréhender par son contour. Il y a quelque chose d'invisible qui se produit chez le spectateur qui devient acteur de cette situation. Il y a un effet de traversée d'une ou de plusieurs séquences d'images qui permet au lecteur ou au spectateur (par un effet de multitude (accentué par des œuvres hybrides ou multi-dimensionnelles)) de vivre lui aussi sa dérive et il vit une situation. La situation est communicative et transmissible. C'est la dynamique du déplacement dans l'image ou dans le texte. C'est ce que décrit Thierry Davila avec le concept de « cinéplastie » qu'il développe dans son livre *Marcher, créer.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Déplacement, flânerie, dérive dans l'art de la fin du XXe siècle[378]. La cinéplastie caractérise certaines pratiques et méthodes artistiques qui explorent les possibilités créatives du mouvement et du déplacement (en particulier dans le contexte urbain). Ces modes de représentation brouillent les frontières entre l'art, la performance et la vie quotidienne. La cinéplastie serait donc une approche artistique qui fait du déplacement un élément central dans la création. Comme ce que nous venons de faire à partir de la proposition de Lise Sarfati, le mouvement transcende l'image même, c'est une proposition de translation spatiale ; l'image qui reste le plus souvent témoin de ce mouvement invite à devenir un moyen d'expression du déplacement dont le spectateur serait le relais. C'est plus le processus de création et l'acte du mouvement qui font œuvres plutôt que le résultat final, considérant le réel comme un processus en constante évolution. La création « cinéplastique » fait entrer l'artiste et le spectateur dans des situations multi-dimensionnelles et multi-sensorielles, le déplacement n'est pas seulement physique, mais peut également être psychique, servant d'outil de fiction ou de moyen de production artistique.

Il se produit le même effet de poursuite dans le travail d'Ed Ruscha. Quand Ruscha photographie en 1966 quatre kilomètres du *Strip* de Los Angeles, entre Doheny et Crescent Heights, il s'impose une contrainte de travail rigoureuse : « Ruscha s'était assigné pour but de photographier chaque immeuble des deux côtés du *Sunset Strip*, et de le présenter en donnant le sentiment d'un ensemble continu. »[379] Cette contrainte devient son protocole de travail, il « fixa un appareil 35 mm sur une voiture, y adapta un mécanisme d'entraînement motorisé (permettant de faire avancer le film automatiquement et d'opérer un « mitraillage ») et exposa une bande de pellicule de cinéma noir et blanc contenant environ 250 images. »[380] Il inscrivit ensuite le nom des *buildings*, les numéros du boulevard et le nom de certaines rues perpendiculaires. Régine Robin cite Margaret Rowel qui voit, dans la technique même du photographe, une évocation directe au lieu : « Margaret Rowel précise que son boîtier argenté évoquait « le glamour de pacotille de Hollywood », appelée aussi « Tinseltown » (ville à

[378] DAVILA, Thierry. *Marcher, créer. Déplacement, flânerie, dérive dans l'art de la fin du XXe siècle*. Regard, Paris, 2002.

[379] ROBIN, Régine. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Stock, coll. « Un ordre d'idées », Paris, 2009, p.214.

[380] ROWEL, Margaret. [Cite Sylvia Wolf *In] Edward Ruscha photographe*. Steidl, Whitney Museum of Art, Jeu de Paume, Göttingen et Paris, 2006, p.24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

paillettes). »[381] [382] Alors qu'une fois éditées, les images de Los Angeles n'ont rien de « Tinseltown ». Vues hors de leur contexte, les images du *Strip* n'auraient rien de remarquable ou alors on y verrait un panorama, elles seraient tout au plus un objet documentaire. Régine Robin poursuit justement en faisant acte d'une expérience personnelle : « Étrangement, dans les années 2000, quarante ans après, le long du boulevard, presque tout est à sa place et, pourtant, on dirait que tout a changé. »[383] Elle se rend sur les lieux et expérimente la ville en suivant le même trajet que celui proposé par Ruscha. Nous voilà revenu au pays de l'étrange (comme il était question précédemment au sujet de Giorgio De Chirico), où tout semble être familier mais rien ne l'est. Mais le « panorama » que fait Ed Ruscha trace un récit. Pour revenir aux mots de Régine Robin, « Ruscha, lui, avait eu recours à la voiture pour photographier le *Strip*. Il fallait être mobile pour s'accorder au tempo de la ville : la mobilité avant la monumentalité, […]. »[384] La contrainte, le protocole, la méthode même de travail s'articulent avec ce qu'est la ville : Los Angeles est une ville avec un « tempo » dont le psychogéographe doit rendre compte. Les situations vécues dans la ville doivent être en concordance avec cette dynamique (ou alors la prendre à contre-pied comme le font Will Self et Lise Sarfati). Le travail d'Ed Ruscha précède celui de Robert Venturi et de Denise Scott Brown au sujet de l'architecture de Las Vegas : il est le précurseur de ce regard documentaire sur l'architecture vernaculaire de ce temps de la « post-modernité ». C'est une architecture plate et ordinaire qui n'est pas faite pour être regardée, c'est une architecture utilitaire… Mais le fait qu'on la montre et qu'on la regarde créer directement un rapport de critique. Le photographe crée une situation, celle de la confrontation. La situation a lieu, le spectateur est face à un objet, l'émotion arrive, le corps fait le reste, la réflexion devient critique. Le dispositif scénique de la mise en forme des images est lui aussi essentiel dans la création de situation ; ce livre de 8 mètres 20, que l'on déplie sur du « rien », va à l'encontre de l'attente et de la promesse de l'objet livre. Un livre doit nous raconter une histoire dans le but de nous apprendre quelque chose. Mais ici il n'y a qu'un réel froid et inutile. C'est une situation décevante que nous fait vivre Ruscha. Au même titre que le tempo, la banalité des lieux rend compte de l'identité de

[381] *Ibid.*

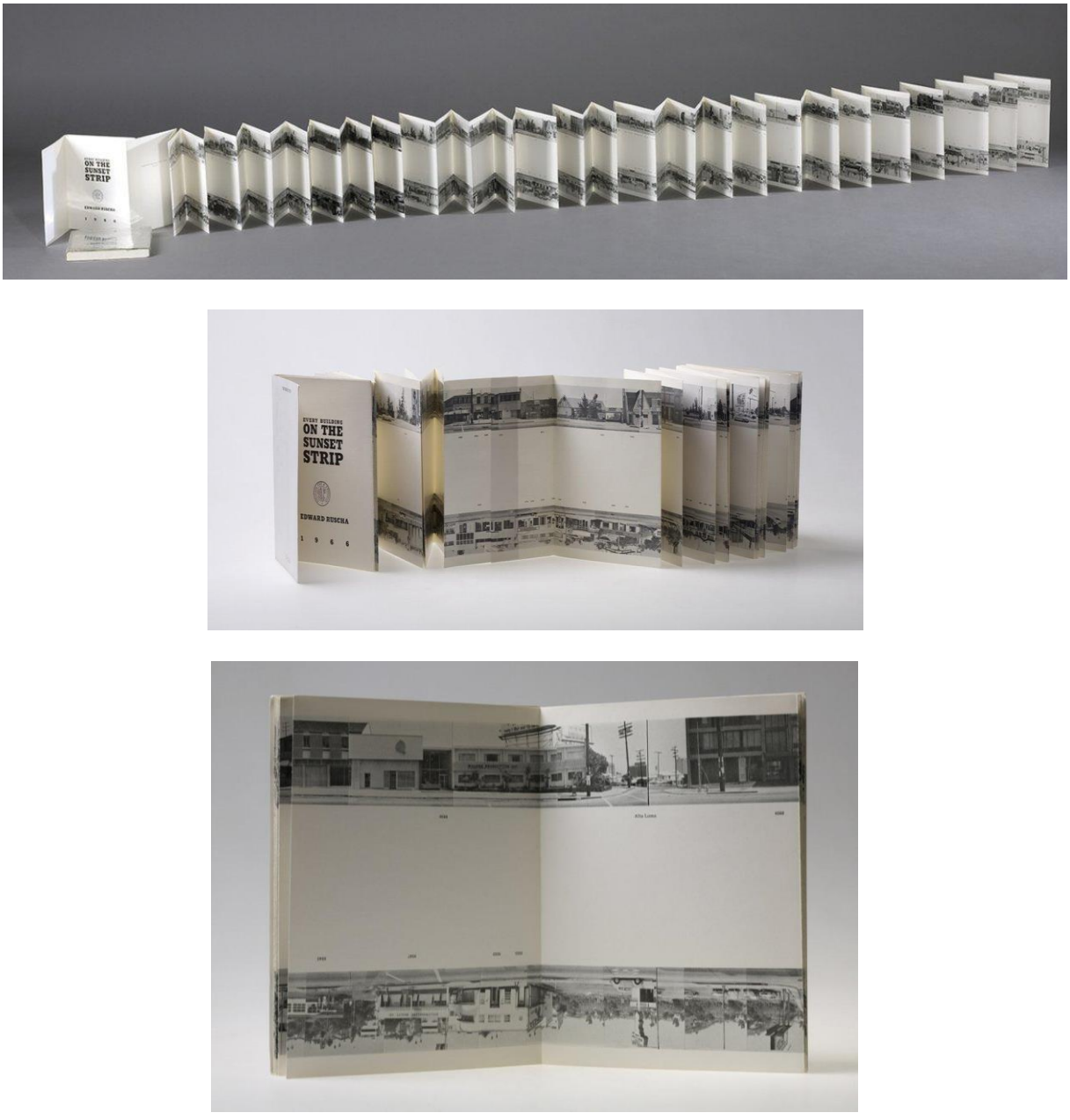
[382] ROBIN, Régine. *op., cit.,* p.214.

[383] *Ibid.,* p.214.

[384] *Ibid.,* p.214-215.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la ville, l'identité de Los Angeles est là : « [Ed Ruscha] avait su capter la personnalité de Los Angeles, dans ses banales stations-services, ses parkings aux quatre coins de la ville, ses immeubles à vendre, ses piscines. Ses photographies et les dispositifs qu'il a trouvés pour les présenter transcendent l'aspect documentaire et anthropologique de la ville qu'on dit communément sans personnalité propre. »[385]



Every Building on the Sunset Strip, Ed Russcha, 1966.

[385] *Ibid.,* p.215.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Dans la version de 1966, le *Strip* commence à la hauteur de Sunset Plaza Drive. En fait, Hollywood Boulevard ne commence vraiment que vers l'ouest, au Laurel Canyon et va vers Test jusqu'à Hillhurst Avenue, là où Hollywood Boulevard se termine et croise Sunset Boulevard, soit douze miles (près de vingt kilomètres) de façades à photographier, côté nord et côté sud[386]. Trente-huit ans après sa première création, Ruscha parcourt de nouveau le *Strip* de Los Angeles : « Cette fois, le travelling se fait d'est en ouest, depuis le croisement de Hollywood Boulevard et de Sunset à l'est, jusqu'à Sunset Plaza Drive à l'ouest. […] L'extrême ouest est toujours un espace de palissades, de demeures luxueuses, un lieu où la nature est presque sauvage ; l'extrême est a vu des boutiques d'immigrants devenir des églises abritant les sectes les plus folles qui pullulent à Los Angeles. »[387] Entre les deux versions, Régine Robin remarque « des métamorphoses », C'est la dimension stratigraphique d'une ville. Quelques cinémas et théâtres ont fermé. Une partie du boulevard a été rénovée. C'est particulièrement marquant entre Vine et Sycomore. Ruscha est ainsi le témoin des transformations d'une ville qu'il aime et dont il n'a cessé de dresser l'inventaire. »[388] Il faut savoir que Ed Ruscha a été devancé dans sa création par une édition japonaise de 1954 utilisant un procédé similaire sur une longue artère de Tokyo, réalisé par Yoshikazu Suzuki et Kimura Shohachi, intitulé *Ginza Kaiwai, Ginza Haccho, Tokyo*. Les prises de vues des rues de Tokyo créent elles aussi un effet panoramique. Régine Robin note qu'en regardant le travail de Ruscha, « On a l'impression de marcher le long du boulevard au rythme de ses transformations. »[389].

Du panoptique au panorama, méthode de relevé immersif.

Le mot « panorama » a été mentionné quelques lignes plus haut. En 2015 s'est tenue au musée Rath de Genève l'exposition *J'aime les diaporamas. S'approprier le monde*[390]. *Every Building on the Sunset Strip* fait partie du corpus des œuvres étudiées. Le titre de l'exposition est inspiré de la citation « C'est somptueux. J'aime les panoramas ! Celui-ci est magnifique », extraite du film *OSS 117 : Le Caire, nid d'espions* de Michel Hazanavicius sorti en 2006.

[386] *Ibid.,* p.215.

[387] *Ibid.,* p.216.

[388] *Ibid*., p.216.

[389] *Ibid.,* p.216.

[390] L'exposition *J'aime les diaporamas. S'approprier le monde* a eu lieu au musée Rath de Genève du 12 juin au 27 septembre 2015 et présentée par les musées d'art et d'histoire de Genève.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Christian Dotremont souligne qu'au moment où cette réplique apparaît dans le film, le protagoniste est face à un point de vue panoramique : « Il incarne la banalité de la futilité, du caractère superficiel de la contemplation d'un panorama. »[391] Ici, le panorama n'a pas vocation à émouvoir ou à provoquer une épiphanie, le panorama donne alors quelque chose de kitsch. L'histoire du terme « panorama » commence en Grande-Bretagne autour de 1790, « pour désigner les constructions circulaires où les spectateurs découvrent un succédané de réalité à 360 degrés, il devient en effet très rapidement l'expression d'un large paysage, d'une vue étendue que l'on peut contempler de tous côtés. »[392] On peut définir le panorama par « […] sa spécificité d'un dispositif fondé sur la position centrale du spectateur qui observe le monde, le paysage, la scène non pas frontalement mais depuis son beau milieu. »[393] Ce besoin de capter la totalité d'un espace n'est pas sans rappeler l'idée du panoptique[394], avoir un point de vue dominant et qui permet de surveiller (et punir). Le panoptique est au centre de toute chose (on peut penser au Panoptique de l'intérieur d'un bloc cellulaire de la prison de l'État de l'Illinois à Stateville, conçu par Jeremy Bentham) ; c'est ce qui s'établit également avec la place choisie pour un point de vue. Ce rapport à la surveillance, à travers la vue panoramique, fait écho au travail de Renaud Auguste-Dormeuil et sa série *Hôtel des transmissions. Jusqu'à un certain point* qui regroupe dix panoramas de dix capitales. Il a notamment représenté les villes d'Athènes, Bruxelles, Dublin, Helsinki… (travail qu'il réalise entre 2003 et 2006). Les photographies de la série sont toutes des panoramas des villes reprenant le vocabulaire graphique des tables d'orientation. Mais plutôt que des informations touristiques, les images montrent les lieux de pouvoir, les bâtiments officiels, les infrastructures militaires et industrielles qui pourraient être la cible de bombardements en cas de guerre. Il fait de son

[391] DOTREMONT, Christian. « *Est-ce qu'il faut rajeunir le monde ou le regard ? » In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015, p.8.

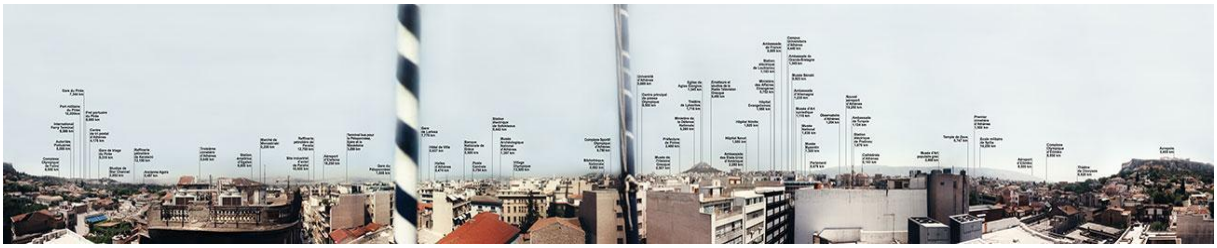
[392] *Ibid.,* p.9.

[393] COMMENT, Bernard. « *Panoramas, l'histoire d'un siècle*. » *In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015, p.19.

[394] Le panoptique est un élément d'une architecture (le plus souvent lié à l'architecture carcérale) conçu par le philosophe Jeremy Bentham à la fin du XVIIIe siècle. Il s'agit d'un bâtiment circulaire avec une tour centrale de surveillance entourée de cellules disposées en cercle autour de lui. Cela permet à un seul gardien d'observer tous les détenus sans que ceux-ci puissent savoir s'ils sont effectivement surveillés. L'effet principal du panoptique est d'induire chez les détenus un état de conscience permanent d'être potentiellement observés. Michel Foucault a utilisé le panoptique comme métaphore d'une société moderne axée sur le contrôle social et la discipline. A partir du concept du panoptique, il forge l'idée de « panoptisme ». Le « panoptisme » est un type de pouvoir qui fonctionne avec l'intériorisation de la surveillance par les individus. Un mode de surveillance qui s'étend au-delà des institutions carcérales.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

point de vue un poste d'observation. Il y a là une démarche relative au vocabulaire situationniste et à celui du plan de guerre, du sabotage par l'intérieur, mais une guerre pour qui et par qui, le mystère plane, il y a juste la présence du risque, de la même manière que l'iconographie de l'attaque nucléaire habite les représentations des productions graphiques des situationnistes.



Hôtel des transmissions. Jusqu'à un certain point, Athènes, Renaud Auguste-Dormeuil, 2007.

Du panorama au panoptique, en passant par la situation, la question qui semble être posée est la vocation de l'homme à se mettre au centre du monde, plus précisément au centre de son monde, car nous sommes acteur de notre vie ; la situation stimule notre environnement personnel. Cette idée se retrouve dans les installations artistiques de T. J. Wilcox, *In the Air* (2013) et de Jeffrey Shaw, *The Legible City* (1989). Dans *In the Air* T. J. Wilcox invite le spectateur à pénétrer dans un écran à 360 degrés. Une fois à l'intérieur, une vidéo recouvre les parois, nous sommes dans les rues de New York (enfin plutôt au-dessus des rues), son travail se caractérise par une fascination pour le récit personnel. Dans cette installation, on retrouve cette mise en récit et une importance particulière apportée à la manière dont l'histoire est toujours en construction : c'est un assemblage de faits, de mythes, de souvenirs, d'associations et du bombardement d'informations que nous recevons tous à chaque instant. Comme l'a dit Wilcox : « J'aime que mon travail cinématographique et vidéo apparaisse comme le témoignage visible de mon propre voyage à travers notre époque saturée de médias, mettant en évidence les choses qui ont retenu mon attention et capturé mon imagination. Tout comme notre perception du présent est un hybride de mémoire personnelle, de registre historique, de traditions familiales, d'histoires et de mythologies politiques, sociales, nationales et artistiques, le film et la vidéo fournissent la page sur laquelle

Licence CC BY-NC-ND 4.0

je fais un collage des idées qui me sont les plus chères. »[395] [396] Le panorama de Wilcox nous entraîne dans la ville mais à travers son histoire individuelle, les lieux communs deviennent source d'une histoire individuelle, des lieux (sans importance) apparaissent dans le brouillage de signes que sont les rues de Manhattan.



In the Air, T. J. Wilcox, 2013. (Vue de l'installation au Whitney Museum of American Art (New York) en 2014).

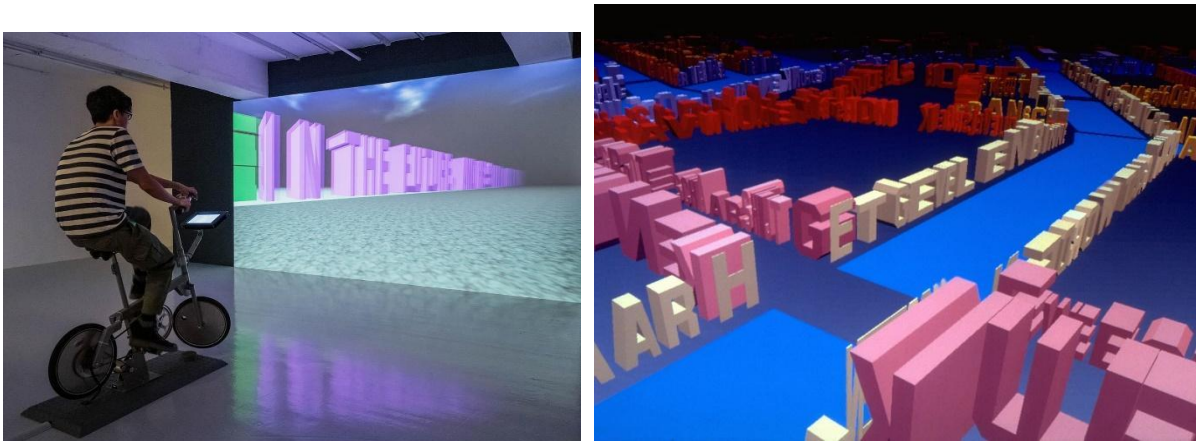
Quant à l'installation de Jeffrey Shaw, *The Legible City* (1989), le dispositif est tout autre. Elle est composée d'un vélo disposé devant un écran et en pédalant, le spectateur va activer la vidéo interactive. Dans la vidéo, la ville est construite à partir de logos et d'enseignes de taille surdimensionnée, Shaw remplace l'architecture réelle par des lettres et des mots en 3D, il transforme la ville en un paysage textuel qui fait la narration de la vidéo. Les textes que nous traversons dans la ville virtuelle ont été écrits par Dirk Groeneveld ; les cyclistes virtuels construisent leur propre récit en choisissant leur parcours, le récit devient non-linéaire et la ville, un assemblage de mots aléatoires. Les installations de T. J. Wilcox et de Jeffrey Shaw, par leurs dispositifs panoramiques, font entrer le spectateur dans une autre dimension de

[395] T. J. Wilcox, *In the Air*, au Whitney Museum of American Art de New York. L'exposition a eu lieu du 19 septembre 2013 au 09 février 2014. [En ligne] Consulté le 03/09/2024, lien URL : https://whitney.org/exhibitions/tj-wilcox .

[396] Traduction de l'auteur.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'œuvre. Par leur capacité immersive et par leur activation par le corps même du visiteur, les modes de lecture se font non-linéaires, les villes sont parcourues par l'envie d'être « lues » dans leur intégralité mais le visiteur ne peut que saisir des bribes qui, mises bout à bout, deviendront son récit personnel de l'espace traversé. Ces travaux, par leur activation, reflètent les préoccupations post-modernes sur l'engagement du public (dans une œuvre d'art mais aussi dans un environnement), dans le but de le sortir de son activité léthargique. La situation, tout comme les deux installations qui viennent d'être citées, nous invite à quitter la place du spectateur pour pénétrer l'œuvre et entrer littéralement dedans. Il y a une conscience qu'il est possible de « faire autre chose », de sortir[397] du « sommeil », comme aurait pu le dire les membres du groupe surréaliste et dont les situationnistes se sont largement inspirés pour créer leur dialectique sur le monde et le « réel ».

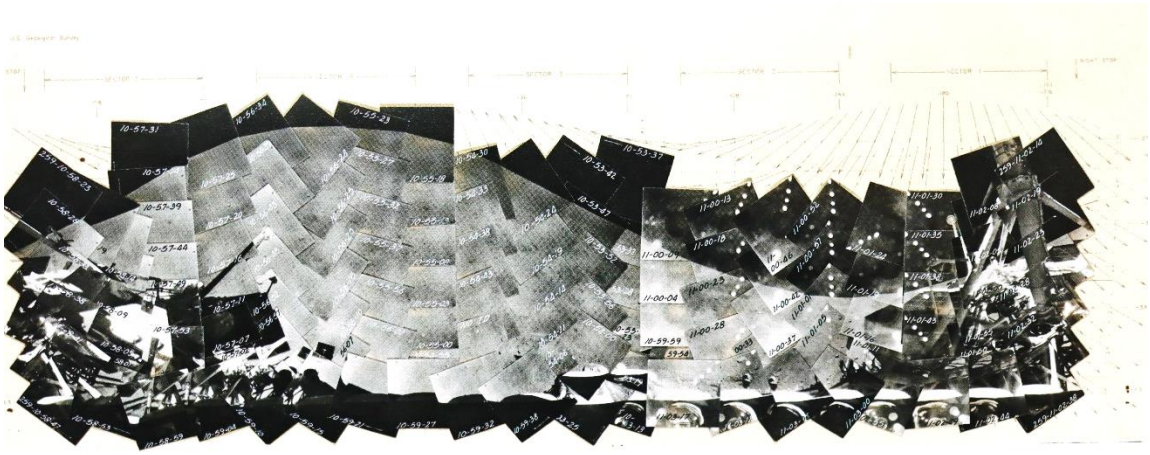


Legible City, Jeffrey Shaw, 1989.

[397] Il y a ici un paradoxe, le spectateur est invité à « sortir » de son statut tout en « entrant » dans le panorama qui se réfère à un espace enfermé (tandis que les images qui y sont projetées nous donnent l'illusion d'un espace sans limite).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Mais dans l'histoire de l'évolution du terme du panorama, apparaît le néologisme « Sehsucht »[398], qui exprime « le besoin extrême de voir, au point d'aboutir à la dépendance. »[399] Avec cette notion, il a un besoin de voir tout de manière plus large, de trouver un point de vue omniscient. C'est exactement ce qui se passe avec le *Strip* de Ruscha : par l'assemblage, il cherche à être au plus proche de la réalité de l'espace, précurseur de *Google maps* dans sa représentation des rues. Il y a un « assemblage » d'images proche de celui d'Ed Ruscha qui est particulièrement significatif de ce besoin de « tout voir » et « en plus grand » : il s'agit d'une vue (ou plutôt l'assemblage de plusieurs vues) de la lune lors de la mission *Surveyor* de la NASA réalisée entre 1966 et 1968, une réalisation contemporaine à la vie d'Ed Ruscha et au contexte (de production d'images) dans lequel évolue l'artiste.



Vue de la lune lors de la mission Surveyor de la NASA, 1966 – 1968.

Le panorama devient un « relevé »[400] méthodique et la contrainte que s'impose l'artiste. Le monde se compose alors comme un puzzle. Cela peut faire penser à *La Vie mode d'emploi*, sous-titré *Romans*, de Georges Perec dont la description d'un immeuble parisien de 6 étages (et son rez-de-chaussée, sa cave et ses deux niveaux de chambres sous les combles) est composée de 100 cases (une vue de l'immeuble dont l'absence de façade peu rappeler celle

[398] Il s'agit d'un jeu de mot avec Sehnsucht, sehn (voir) et sucht (le désir), littéralement la dépendance de se languir de l'autre.

VAN PLESSEN, Marie-Louise. HULTON, Pontus. *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19.* Jahrunderts, Bale, Strzmfelf, Francfort-sur-le-Main, Roter Stern, 1993.

[399] DOTREMONT, Christian. « *Est-ce qu'il faut rajeunir le monde ou le regard ? » In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015, p.8.

[400] BESSE, Jean-Marc. « *Le panorama comme relevé*. » *In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015, p.57.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

de panoptique). Au commencement du livre, le lecteur se trouve au côté du narrateur qui, lui, se trouve face à cette coupe de l'immeuble (à la manière des façades transparentes de *Playtime,* film réalisé par Jacques Tati en 1967). Et le narrateur a un point de vue omniscient, il se déplacera sur le quadrillage à la manière du cavalier aux échecs sans repasser sur la même case (c'est le problème du cavalier en mathématiques). Le lecteur passe d'un appartement à un autre. Disposé à la manière d'un échiquier, le récit se compose (et se décompose) dans un puzzle qui assemble les vies des habitants les unes contre les autres. Nous voilà entraînés dans le projet infini d'un richissime habitant de l'immeuble, Bartlebooth et dans les puzzles de son associé Gaspard Winckler, fabricant de jouets. L'associé reçoit les aquarelles de Bartlebooth pour les transformer en pièces de puzzles. Dans la structure du livre, tout a été construit par la contrainte. Il y a une érudition dans la structure même qui devient une œuvre à part entière du récit. C'est un livre que l'on ne lit pas dans l'ordre et que l'on peut lire dans plusieurs sens, de la même manière que les installations de T. J. Wilcox et de Jeffrey Shaw, mais aussi dans les photographies d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati ; nous pourrions affirmer la même chose pour *Le piéton de Hollywood* de Will Self et *Ceci n'est pas une ville* de Laure Murat, mais leurs constructions initiales ne le proposent pas, tandis que l'expérience de lecteur le permet aisément. C'est une œuvre « univers »[401], ce genre d'œuvre plastique ou littéraire infinie que l'on pourrait lire ou regarder plusieurs fois et qui possède plusieurs sens de lecture possible tout en proposant des narrations multiples. Pour Bartlebooth, ce qui compte dans un puzzle c'est « la possibilité de relier une pièce à une autre pièce ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens. »[402] C'est ce qu'il se passe dans cet assemblage que nous faisons pour réaliser un panorama, le simple acte d'assemblage et de relevés devient une création de situation visant à rendre « une partie du monde » pénétrable. C'est le procédé et la méthode de création qui produisent, dans l'acte créateur, une situation. Il faut classer, répertorier et recenser pour rendre ce monde, cette parcelle, cet extrait du monde le plus tenable possible, même si celui-ci devient surréaliste dans une lecture non linéaire. On peut aussi penser à ces séries de photographies d'Ed Ruscha, *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Thirtyfour Parking Lots* (1967), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*

[401] DEPOTTE, Jean-Philippe. *« La Vie mode d'emploi », de Georges Perec (Alchimie d'un roman n°58).* YouTube, « Alchimie d'un roman », mis en ligne le 23 mars 2018. [En ligne] Consulté le 28/09/2024, lien URL : https://www.youtube.com/watch?v=XTxzFVTcke8&t=749s .

[402] PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, volume II, Paris, 2017, p.6-7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

(1968), où le « relevé » tient toujours à cet aspect de « voir tout », de pénétrer l'infime, le minime, et même le privé, caché derrière les murs des propriétés, en s'approchant des piscines privées. Par ces assemblages, les artistes cherchent « la construction du point de vue. »[403]

En ouverture du livre *Ceci n'est pas une ville*, Laure Murat a choisi comme épigraphe une citation extraite de *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux :

> « C'est l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture.
>
> Déjà le souvenir de ce que j'ai écrit s'efface. Je ne sais pas ce qu'est ce texte. »[404] [405]

Cette citation reflète bien cet effet d'instantané de vie qu'il y a dans le vécu de Laure Murat à Los Angeles : vivre sans se rendre compte de ce que l'on vit car nous sommes pris dans les événements ; ce qui est proche de la situation, sauf qu'au moment où l'on vit cette sensation décrite dans la citation, et comme le dit Antoine Roquentin dans *La Nausée*, la situation doit être perçue dans son moment justement pour pouvoir délimiter cet instant dans la vie et en profiter pour capter sa qualité d'« œuvre d'art ». Cette situation montre aussi les « multiples » possibles qu'offrent ces événements dans l'écriture d'une vie et qui, par leur assemblage, créent un panorama qui révèle ce qui ferait situation. Annie Ernaux écrit que, pour ne pas oublier, il faut tout écrire, comme le dériveur et les situationnistes écrivent leurs situations vécues pour ne pas les oublier, pour les répertorier et trouver le potentiel narratif de leurs vies. Ce qu'a sans doute retenu Laure Murat dans cette approche, c'est le besoin de saisir l'instant, « l'instant T » que considérait le photographe Henri Cartier-Bresson dans sa philosophie de l'instant décisif de cette manière : c'est saisir une fraction de seconde où tous les éléments d'une scène s'alignent parfaitement pour créer une image puissante. Pour Cartier-Bresson, « la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de

[403] BLANC, Jan. « *La construction du point de vue. » In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015, p.105.

[404] ERNAUX, Annie. *Mémoire de fille*. Gallimard, Paris, 2016.

[405] MURAT, Laure. *op., cit.,* p.7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. »[406]

A son arrivée à Los Angeles, l'autrice dit ne pas être tombée dans le piège de la fascination touristique mais qu'au contraire elle a réussi à saisir la ville pour ce qu'elle est : « Pas un instant, je n'ai été fascinée par Los Angeles. Notre relation a tout de suite été libre et consentie, débarrassée de l'arsenal un peu pénible et dégradant de la séduction. Je n'ai jamais fantasmé de la posséder, je n'ai jamais frémi à l'idée qu'elle me prenne. »[407] Dans cet extrait, Los Angeles devient un personnage. En personnifiant la ville, Laure Murat se joue du fantasme quasi hollywoodien qu'ont de nombreux visiteurs en y venant. Pour bon nombre d'entre eux, l'objectif est de venir séduire la ville pour parvenir à s'y faire une place. La situation proposée ici par Laure Murat est la rencontre avec une ville qu'on ne peut séduire mais qui nous éblouie :

> « Cette immédiateté de la rencontre, comme une évidence qu'on ne questionne même pas, je la mets sur le compte de l'espace, cet espace ouvert à l'infini où le corps n'est jamais empêché ou bridé, toujours convié, et de lumière, dont la douceur vous enveloppe en permanence. Regardez *Model Shop,* le film de Jacques Demy. La lumière de L.A., c'est ça, exactement. Une clarté ouatée, diffuse, qui occupe tout l'écran, qui attendrit tout ce qu'elle touche, qui enrobe et veloute chaque détail. C'est là-bas que j'ai compris l'expression « baigné de lumière ». Une lumière qui déleste le corps lui-même, soudain plus léger, plus svelte, débarrasse l'esprit de ses fumées et l'autorise à vagabonder. »[408]

C'est par la morphologie du lieu que la rencontre a lieu et que la situation se met en place, c'est la préparation du terrain par sa découverte et sa conquête. Il est impossible de séduire Los Angeles car c'est Los Angeles qui séduit. Comme la scène d'un film qui débute, Laure Murat pose le décor et le sculpte par la lumière : « La lumière de L.A., c'est ça, exactement. » Les éléments du paysage influencent et agissent sur les comportements du corps, « une lumière

[406] CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Édition Verve, Paris, 1952.

[407] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.30.

[408] *Ibid.,* p.30-31.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui déleste le corps lui-même, soudain plus léger, plus svelte, débarrasse l'esprit de ses fumées et l'autorise à vagabonder. » Ici, la lumière de L.A. libère les corps. L'atmosphère du lieu influe sur les comportements. En ouverture du livre, elle raconte justement comment les lieux ont influencé sa manière d'être et de se montrer en arrivant à UCLA (l'université de Californie à Los Angeles), c'est la situation de base de la narration. Le contexte duquel elle part, sa rupture familiale, « à cette époque, j'avais déjà, et de longue date, rompu avec toute ma famille. Mais je laissais à Paris mes amis, et une vie dans l'ensemble très satisfaisante. Je ne partais pas par dépit ni par nécessité. Cet exil était joyeux. »[409] Ce départ pour un « exil joyeux » vient du fait de sa prise de fonction à l'Université de Los Angeles dans le département de littérature française. Cette rupture avec sa famille est symbolisée par ce déplacement « à l'autre bout du monde », où elle trouve cette joie dans le lieu même de sa nouvelle vie :

> « Aujourd'hui, je ne parviens plus à distinguer mon coup de foudre pour la ville de celui ressenti, immédiatement, pour ce campus éblouissant – qui a certainement décidé, pour partie, de mon enthousiasme à venir m'installer « à l'autre bout du monde » pour exercer le métier de professeure dans le département d'études françaises et francophones. C'était en 2006. »[410]

Elle marque le franchissement du « seuil » de transition entre son ancienne vie et sa nouvelle vie américaine. Et cette arrivée en terre inconnue marque aussi l'apprivoisement des us et coutumes de cette nouvelle terre :

> « J'ai dû, au début, contrôler un peu ma démarche et mes airs de maîtresse de maison, qui risquaient de laisser croire à mes collègues que je les assimilais à des hôtes de passage, dont je tolérais la présence par grandeur d'âme. Je me sentais comme ces reines des asiles, habillées de robes aux traînes extravagantes et coiffées de couronnes de paille, qui reçoivent le médecin-directeur avec une grâce condescendante, en le priant de s'asseoir pour causer un peu. »[411]

[409] *Ibid.,* p.38.

[410] *Ibid.,* p.38.

[411] *Ibid.,* p.41.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Elle doit se faire à la « démarche » de ses contemporains sur le campus. Du point de vue de notre étude, il y a situation dans le sens où elle remarque et souligne cette entrée dans un temps délimité de sa vie : l'adaptation. Elle revêt ainsi une autre identité qui n'est pas la sienne en contrôlant ses attitudes pour ressembler à l'autre et s'acclimater à son milieu.

Ce moment précis de l'arrivée dans la situation et du franchissement du « seuil » est aussi présent dans *Le piéton de Hollywood* où Will Self a pour objectif de pénétrer dans un espace « autre ». Sa volonté semble lui apparaître comme une épiphanie : « Début mai 2008, mon traitement avec le Dr Shiva Mukti étant arrivé à son terme, pensions-nous l'un et l'autre, avec un certain succès, je décidais de faire une randonnée pédestre à Los Angeles. »[412]. L'idée de traverser Los Angeles apparaît dès l'ouverture du texte sans raison apparente, la décision paraît même absurde, il faudra attendre une justification qui apparaîtra bien plus tard dans le texte. Il attaque Los Angeles de biais, alors que la ville existe pour la voiture, il veut la franchir par la randonnée pédestre. Par ce protocole, Self rejoint ce que dit Rebecca Solnit dans son livre *L'art de marcher* : « Marcher, c'est être dehors, dans l'espace public, un lieu aussi à l'abandon dans les vieux centres urbains, délaissé, éclipsé par des technologies et des services qui rendent superflu de quitter la maison, trop souvent hanté par la peur. Les lieux inconnus étant toujours plus inquiétants que les lieux familiers, moins on s'aventure dans la ville et plus elle paraît menaçante, moins les promeneurs y sont nombreux et plus ils s'y sentent seuls et courent de vrais dangers. »[413] Il y a une prise de position qui tient de l'observation et qui est plus favorable au relevé.

L'argument qui viendra justifier l'agacement du protagoniste dans une situation est le suivant : « Je veux découvrir qui a tué le cinéma, car le cinéma est complètement mort, renversé de son trône en tant que médium narratif prééminent de l'époque. Je ne sais pas si c'est un assassinat, mais… Je soupçonne qu'il y a là-bas un tueur ! »[414]. Le protocole semble être ici posé : trouver qui a tué le cinéma, ce qui se rapproche encore plus du langage psychogéographique qui empreinte au langage du roman noir. Le protocole, comme la contrainte, donne un système de narration, il est le « mode d'emploi » de la fiction ou du

[412] SELF, Will. *op., cit.*, p.127.

[413] SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Actes Sud, Paris, 2002, p.21.

[414] SELF, Will. *op., cit.*, p.142.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

documentaire qui va se réaliser et donner l'œuvre. La narration d'une œuvre doit être une idée neuve apportée par l'artiste qui, par le protocole, explore les possibilités des formes techniques. Car le protocole est le moteur technique de l'œuvre, c'est lui qui va faire avancer de manière logique la mécanique de l'œuvre : « Le terme de « protocole » vient du grec « *prôtocollon* », au sens propre « ce qui est collé en premier ». […] le protocole est constitué de règles précises qui régissent et déterminent l'exercice de la prise de vue ; mais, une de ses particularités étant d'être affiché comme tel, sa nature guide aussi l'observation et la compréhension du travail par le récepteur. »[415] S'il y a protocole, cela signifie que l'œuvre doit suivre un certain type de règles, fixées par le langage, par le type de narrations employées, par la structure de l'œuvre, par les outils utilisés, qui déterminent sa réalisation, son actualisation, sa monstration ou sa préservation. « Et ce protocole implique la définition d'une instance, d'une autorité ayant le pouvoir d'instituer ces règles »[416]. Ce besoin de protocole survient à un moment charnière de l'histoire de la production artistique, le moment où apparaît une série de positions théoriques apportées dans les années 1960-1970 par Barthes, Derrida, Foucault, Deleuze et Guattari. Ils s'interrogent sur la place de l'artiste et sa place dans la société.

Will Self visualise la situation qu'il crée comme un film, elle sera filmée avec sa « caméra mentale. »[417] Il écrit clairement son procédé et son ambition dans le récit, comme pour passer un pacte avec le lecteur :

> « Si je veux découvrir qui, ou ce qui filme, je serai plus à l'aise à pied. La marche est beaucoup plus lente qu'un film, surtout les films contemporains de Hollywood, avec leur grammaire bégayante de plans courts… Et puis, il n'y a pas de cadrage, quand vous marchez, vous avez une vision sphérique du monde. Il ne peut pas y avoir de post-production, pas d'ellipses, et, surtout, pas d'effets spéciaux, pas de simulacres informatiques de la réalité. Vous comprenez, en allant à Hollywood à pied, je contournerai le périmètre

[415] MEAUX, Danièle. [Dir.] *Protocole & photographie contemporaine*. Publication de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2013, p.9.

[416] PLUOT, Sébastien. « *Protocoles des traductions* », L'art même, n°77, premier quadrimestre 2019, p.3.

[417] SELF, Will. *op. cit.*, p.138.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> du filmique, tel un rebelle viêt-cong se faufilant dans la jungle, et ils ne me verront pas venir ! »[418]

Ou plutôt, il écrit cette note d'intention car il sait au préalable que le récit va dériver, il perdra petit-à-petit le contrôle sur son objectif pour vivre des situations qui vont s'offrir à lui par la surprise et le hasard. A la manière d'un film qu'il monte mentalement, les plans séquences seront agencés à la manière d'un c*ute-up*[419]. C'est un assemblage d'événements sans réelle articulation que Will Self met en texte, mais par une habile construction narrative, l'auteur joue sur les rythmes pour créer des enchaînements de séquences qui deviennent quasi indépendantes les unes des autres et pourraient être montées dans un autre sens. Mais ce qui les relie entre elles, c'est uniquement le trajet du protagoniste et le but de son enquête qui se dilue petit-à-petit dans la traversée, pour disparaître entièrement dans une autre quête apparue au cours du récit, une recherche personnelle et métaphysique.

L'événement est « ce qui arrive à quelqu'un »[420], comme la construction de situation, l'attente et la surprise. « [L]'événement est surprenant »[421], ce qui fait la teneur d'un événement, comme d'une situation, est sa capacité à produire un effet de surprise par son originalité[422]. Pour Guy Debord, la situation est un rendez-vous dans un espace incertain et dans un temps autre : « La part de l'exploration au contraire est minime, par rapport à celle d'un comportement déroutant, dans le « rendez-vous possible ». Le sujet est prié de se rendre seul à une heure qui est précisée dans un endroit qu'on lui fixe. »[423] Dans la construction d'une situation, il y a une forme de répétition sous « la forme de micro-récit. »[424] La notion de récit devient même « périmée » puisqu'elle vise, suivant Alain Robbe-Grillet, à « imposer l'image

---

[418] *Ibid.,* p.144.

[419] Le terme de *cute-up* est ici employé en référence à la pratique de création utilisée par le groupe de la Beat Generation.

[420] PARENT, Sabrina. *Poétique de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*. Classiques Garnier, Paris, 2011, p.97.

[421] *Ibid*., p.129.

[422] ROMANO, Claude. *L'événement et le temps*. PUF, Paris, p.221.

[423] DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive.* Les Lèvres nues,n°9, novembre 1958, p.9.

[424] PARENT, Sabrina. *op., cit.*, p.225.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. »[425] [426] C'est une poétique de l'événement à laquelle nous assistons dans la situation qui met en dualité le récit et son potentiel poétique[427] [428]. Mais cette poétique joue sur une duperie qui a été largement une source de critique du concept de psychogéographie : c'est le rapport au réel. Il faut dire que, oui, il existe des rapports de dérives psychogéographiques réalisés par les situationnistes ; même si leurs formes paraissent déconcertantes (par leur esthétique et leur conception hybride), ceux-ci existent et témoignent de ces « performances ». Aussi, il est important de souligner leur influence dans les pratiques artistiques, les rapports de dérives ont alors perduré. Le « mais » qui vient d'être énoncé n'est pas un doute sur la possibilité ou un regard perplexe sur leur véracité, c'est sur le flou qui existe dans la critique faite à la psychogéographie et au rapport que celle-ci entretient avec la mise en scène du réel et le rapport à la fiction. Vanessa Theodoropoulou décrit avec brio dans *Le monde en situation. La révolte sensible de l'Internationale Situationniste* cette critique :

> « Les rencontres et les situations décrites semblent méticuleusement mises en scène : chaque commentaire et information sont relatifs au décor ou aux comportements ayant une signification particulière en termes de psychogéographie, tandis que les participants semblent sortis d'une fiction. La narration est accompagnée par du discours et le descriptif par l'analyse. Les deux « comptes-rendus » sont chargés d'illustrer respectivement les deux principaux types de dérive dont nous avons parlé, le premier celui de la dérive comme expérience et le second celui de la dérive comme enquête. »[429]

La présence d'illustrations, de cartes ou encore de documents dans les rapports de dérives leur donne un caractère scientifique, documentaire. De plus, leurs mises en forme et le

[425] ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Minuit, coll. Critique, Paris, 1963, p.31.

[426] PARENT, Sabrina. *op., cit.*, p.137.

[427] *Ibid.,* p.19.

[428] COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres.* Corti, Paris, 1989.

[429] THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolte sensible de l'Internationale Situationniste*. Les presses du réel, Paris, 2023, p. 55.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

registre de langage soutenu utilisé donnent un sérieux aux documents qui laisse le lecteur dans une incertitude face au document qu'il a entre les mains.

L'esthétique de la psychogéographie joue sur sa relation entre le vrai et le faux. C'est aussi une esthétique de l'impossible, de l'irreprésentable, de l'immensité de la ville, de la recherche de la forme en mouvement constant… La prise de conscience des situationnistes est que la ville est incontrôlable alors qu'elle a été inventée pour l'être… La nature a toujours été indomptable, la ville a été inventée pour dresser des remparts face à un monde non gouvernable. Avec la situation, nous suivons toujours notre ligne, le trajet que nous parcourions dans la partie précédente. La situation crée une interaction avec la ville. La dérive n'est plus passive. Le dériveur marche pour créer la relation au lieu. La description du lieu n'est plus un tableau pittoresque mais bel et bien un dialogue entre l'être qui marche et son environnement. On quitte le classicisme de Poussin pour arriver dans une narration dans un panorama qui nous envahit et qui nous parle. Avec la psychogéographie, nous sommes face à une esthétique du récit de voyage qui marque la fin de la linéarité. La dérive emprunte des ponts, des échelles, des rampes d'accès imaginaires (comme celles représentées par Constant Nieuwenhuys, dit Constant dans ses cités imaginaires). Ces nouveaux chemins de traverse abstraits et conceptuels donnent de nouveaux schémas à l'écriture et à la conception de formes. De la même manière que le *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* réalisé par Guy Debord ne se compose que de fragments qui représentent les unités d'ambiance dans lesquelles les citadins vivraient pleinement par la situation. Dans l'esthétique de la psychogéographie, il y a une mise en tension de cette impossibilité de mettre en image et en récit un mouvement qui dépasse la vitesse même du mouvement initial. Les dynamiques qui sont ici en jeu dépassent notre capacité de voir. L'œuvre entre aussi dans une nouvelle dimension de sa conception et de sa représentation. Voici la problématique du psychogéographe. Tout est là. Comment rendre compte d'un monde qui bouge trop vite ? Il est justement question de ce monde en mouvement dans la psychogéographie : il y a quelque chose de « social » dans le genre et la question de la représentativité de la fiction et du réel. C'est une recherche d'équilibre où la fiction viendrait verser son eau dans le cours de la vérité pour l'édulcorer. Il y a un vide dans cette pratique que l'on pourrait voir comme un travail sur la vérité. L'œuvre du psychogéographe et des situationnistes est de rendre justice à un temps et aux êtres qui le font, pour montrer l'état du monde passé sous silence. L'art, comme la

Licence CC BY-NC-ND 4.0

littérature, aurait donc pour objectif de faire voir ce temps du silence. La vérité est-elle là, dans la rue, dans les pas du dériveur ? Ou alors la vérité est-elle ailleurs ?

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Chapitre II

De la marche à la dérive situationniste, généalogie d'une esthétique passagère du sensible.

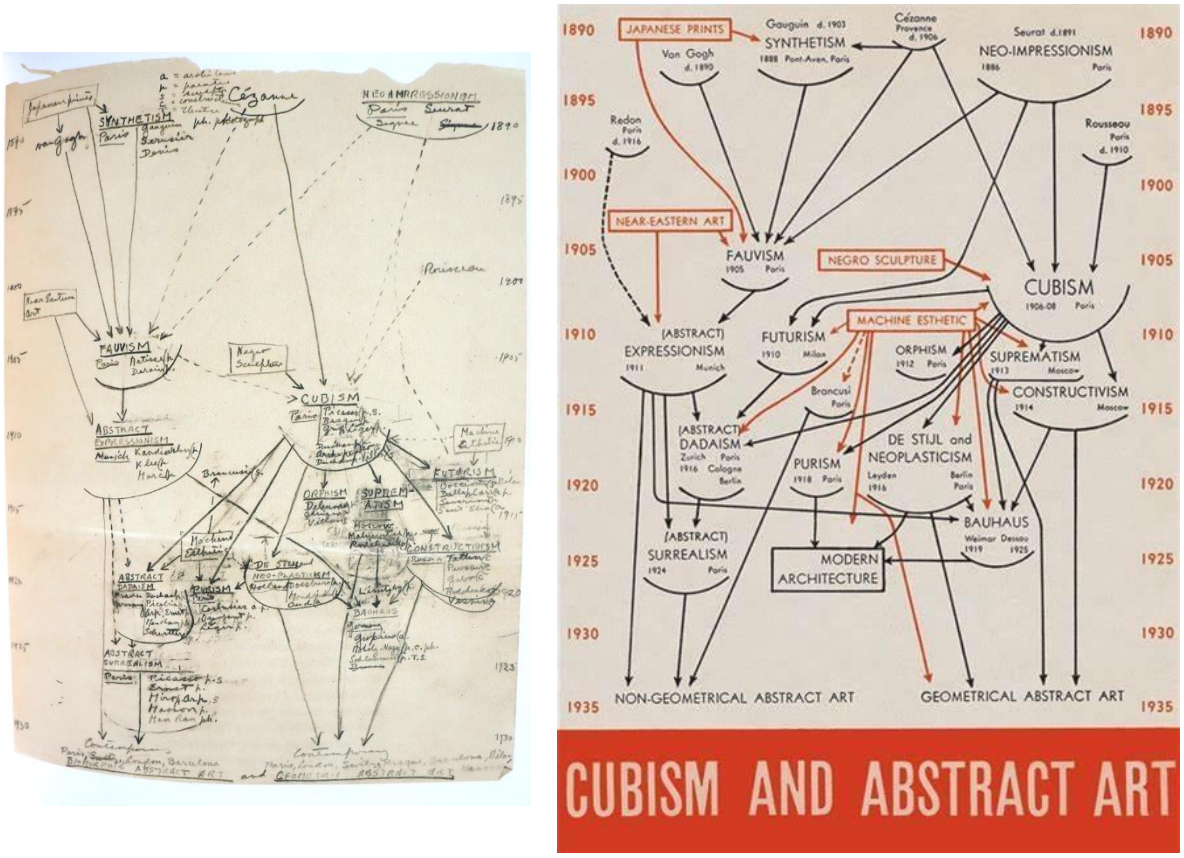
Licence CC BY-NC-ND 4.0

A - Ce que l'influence poétique du romantisme a fait et fera au langage du psychogéographe.

Généalogie d'une pratique pluridisciplinaire.

Depuis le début de notre étude, nous parlons d' « influence », dans le sens où les situationnistes ont influencé le travail et la perception de la ville de Lise Sarfati, d'Ed Ruscha, de Laure Murat et de Will Self. Mais que veux dire « influencer » ? Il y a dans les travaux que nous étudions une irrigation ; c'est d'ailleurs ce qui justifie leur réunification dans ces pages, les œuvres étudiées ici baignent dans un tissu d'idée unifiée. Et c'est ce que nous tentons de démontrer. Pour recréer ce cheminement, il nous faut passer par des filiations, des réseaux, des formes et des schémas qui alimentent de manière directe ou indirecte les œuvres que nous avons sous notre loupe. Cette influence réside dans leur stylistique plastique mais aussi dans leur engagement social. Pour comprendre ces filiations, penchons-nous un instant sur un schéma de l'historien de l'art Alfred H. Barr (1902-1981). Il réalise un diagramme qui répertorie et catégorise les mouvements d'avant-gardes de l'époque, sous le titre de *Cubism and Abstract Art*. Ce dessin sera l'ébauche d'un diagramme qui servira d'illustration à la couverture du catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art* se déroulant en 1936. Alfred H. Barr fut le fondateur et le premier directeur du musée d'Art moderne de New-York. Dans ce musée, il aura pour projet de créer un dialogue entre les différents mouvements qui prennent à contre-courant l'histoire de l'art de l'époque. La méthodologie utilisée par Barr dans son schéma est de lier les différents mouvements esthétiques de l'histoire de l'art entre 1890 et 1935 (Synthétisme, Néo-Impressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Expressionnisme abstrait, Dadaïsme, Futurisme, Surréalisme, De Stijl, Bauhaus, Abstraction géométrique). En les reliant par des flèches qui symbolisent les échanges de pratique, de forme ou encore de sujet, il retrace une histoire de l'art par la forme proche de l'iconographie des historiens de l'art comme Aby Warburg qui ont imaginé des manières de classer les événements pour montrer les différentes influences stylistiques.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Cubism and Abstract Art, Alfred H. Barr, 1935-1936.

Dans le livre *Images de pensée* (dans lequel figure le schéma de Barr), Marie-Haude Caraës et Nicolas Marchand-Zanartu ont pour projet de mettre en lumière, « la distance qui sépare le schème du symbole. »[430]. La carte psychogéographique de Debord ne figure pas dans cet ouvrage mais elle aurait eu sa place parmi les schémas des mouvements des caméras tracés par Fritz Lang pour le film *Ministry of Fear* (1945) – réalisé sur un papier portant l'en tête du Beverly Wilshire Hôtel à Beverly Hills (Californie) - ou encore les *Maps* réalisées par l'artiste allemand Thomas Hirschhorn de même que sa création autour de la vie et l'œuvre d'Hannah Arendt (2003). Ces images de la pensée permettent de mettre en espace « ce que nous avions tenu pour impossible. » comme le dit Georges Bataille dans *Lascaux ou la naissance de l'art*. Ces images deviennent, « […] une île au trésor où se cacherait la mélancolie. Un territoire inventé avec son contour tremblé, ses détours, ses flèches, ses pointillés. Simple tracé sur une

[430] LAUXEROIS, Jean. *Éloge de l'imagination graphique. In* CARAËS, Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU, Nicolas. *Images de pensée*. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2011, p.123.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

carte postale que le regard parcourt et reparcourt mais qui résiste à l'entendement. Une intensité traverse ces quelques traits. Le trouble s'installe. »[431]. Les images de pensée présentées dans l'ouvrage ne semblent n'appartenir à aucun règne de l'image et à aucune loi ou logique, mais elles attrapent notre regard[432] pour mieux pénétrer une pensée qui, pour son auteur, est trop abstraite.

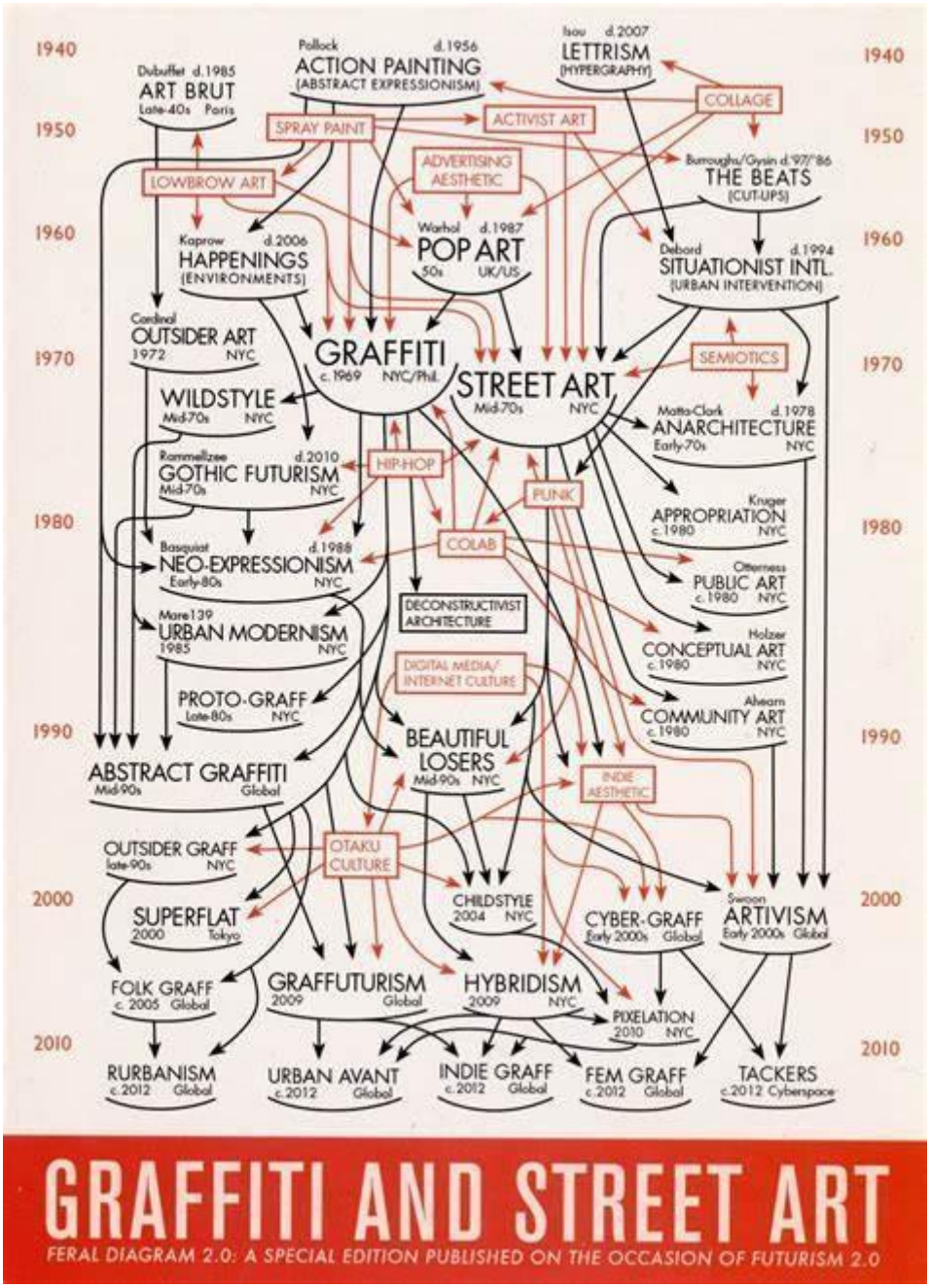
Au même titre que *Cubism and Abstract Art* nous pouvons trouver des détournements de ces classifications artistiques dans la même lignée que celle de Barr. Dans les pratiques artistiques situationnistes, les échanges et les influences artistiques sont très larges. Et cette recherche d'influence et de classification nous a mené au schéma *Graffiti and Street Art* détournant le schéma de Barr, réalisé par Daniel Feral qu'il nomme lui-même *The Feral Diagram 2.0* (réaliser en hommage à Alfred H. Barr pour célébrer le 75éme anniversaire du dessin *Cubism and Abstract Art*). Dans ce diagramme qui retrace l'histoire des influences du graffiti et du Street art entre 1940 et 2010, on trouve les mentions du lettrisme et du situationnisme reliés aux pratiques du collage, du Cut-up de la Beats génération, de l'anarchitecture de Gordon Matta-Clarck, de la sémiotique et du mouvement Punk[433].

[431] CARAËS, Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU, Nicolas. *Images de pensée*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2011, p.7.

[432] Ibid., p.8.

[433] Il est intéressant de remarquer que ce genre de schéma établit automatiquement des filiations, mais pas de concomitances entre les mouvements artistiques.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Graffiti and Street Art, Daniel Feral, 2011.

Si à notre tour nous étions amenés à réaliser un schéma des échanges et des influences artistiques autour de la psychogéographie, nous trouvons en son sommet, un lien entre le Néo-classique et le Romantisme. C'est un moment de l'histoire des arts qui marque un schisme important dans la place accordée à l'Homme dans son environnement ; le monde n'appartient plus aux dieux et aux personnages bibliques mais aux mortels et leurs maux. Cette rupture des idées se retrouve largement dans la poésie que les situationnistes injecteront dans la pratique de la psychogéographie.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Au sujet de la pensée et du style de Debord, le travail le plus remarquable pourrait être celui de Gabriel Ferreira Zacarias (actuellement HDR à l'université de Campinas) avec sa thèse soutenue en 2014 et intitulée *Expérience et représentation du sujet ; une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord* [434]. Dans son travail, Gabriel Ferreira Zacarias analyse comment Debord cherche à dépasser la simple représentation artistique, pour atteindre une expérience directe de la vie. Cela se manifeste dans des concepts comme la "dérive" et la "psychogéographie", qui visent à explorer l'influence de l'environnement urbain sur la psyché et le comportement. Comme l'auteur le fait remarquer, « La « position critique » des situationnistes consistait ainsi dans le refus de la production artistique, au sens traditionnel de la production d'œuvres d'art – donc « suppression de l'art », sans que cela devienne pourtant un pur et simple abandon de l'art. L'art était désormais mis au service de la transformation qualitative de la vie quotidienne – et l'activité situationniste était par là une « réalisation de l'art ». »[435]. Dans ses recherches Gabriel Ferreira Zacarias met en lumière le projet du dépassement de l'art dans la démarche situationniste. De plus, il s'appuie entièrement sur le projet des surréalistes pour montrer la volonté de Debord et du reste du groupe des situationnistes de construire à leurs tours un projet pour une société nouvelle. Il suffit de regarder la bibliothèque de Debord pour se rendre compte des influences qui vont traverser ses textes et sa pensée. Sa pensée ou la bibliothèque est particulièrement importante en raison de sa pratique du « détournement », qui consiste à réutiliser des textes existants dans de nouvelles compositions et qui vont venir habiter ou hanter ses écrits[436]. Debord est attaché à des pratiques artistiques plus classiques qui, pour lui, étaient un temps de la production artistique où les mots n'étaient pas subvertis par le spectaculaire. Il puise dans le passé qui vient donner une légitimité à ces idées. Debord lit l'histoire des formes plastiques à travers un œil poétique, il cherche une représentation du vécu habité par un rapport affectif à l'existence[437]. Ainsi il parle de manière indirecte par l'intermédiaire de

[434] FERREIRA ZACARIAS, Gabriel. *Expérience et représentation du sujet: une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord*. Thèse en Littératures. Université de Perpignan; Università degli studi di Bergamo (Italie), 2014. [en ligne] Consulté le 24/02/2024, URL : https://theses.hal.science/tel-01142990v1/document

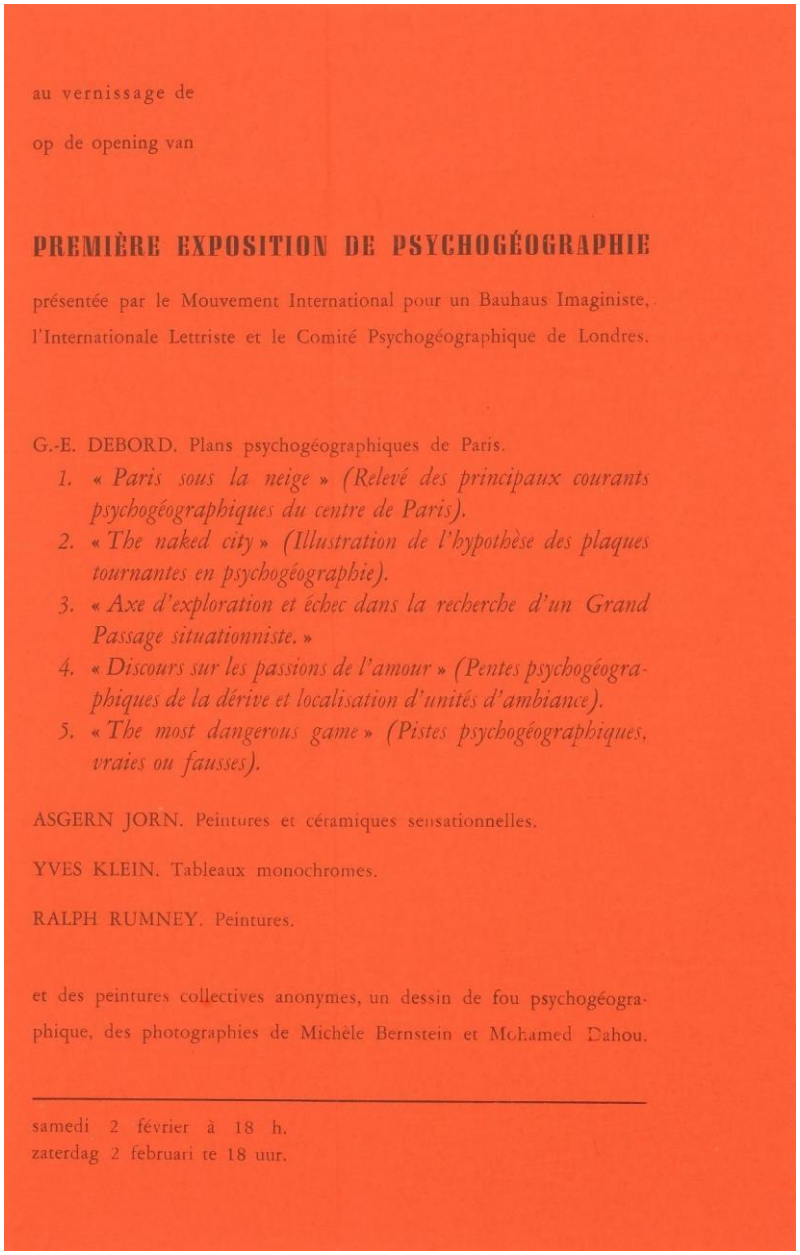
[435] *Ibid.* p. 553.

[436] GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. *La bibliothèque de Guy Debord, l'écho d'une vie. In* BELIN, Olivier. MAYAUX, Catherine. VERDURE-MARY, Anne. *Bibliothèques d'écrivains*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2018. [en ligne] Consulté le 27/02/2024, URL : https://doi.org/10.4000/books.res.1886.

[437] France CULTURE. *Guy Debord, poésie etc*. Emission Poésie et ainsi de suite, produit par Manou Farine, diffuser le 20 novembre 2022, 10 min 25. [en ligne] Consulté le 24/02/2024, URL :

Licence CC BY-NC-ND 4.0

référence alors même qu'il écrit dans une position de refus de la société. En juxtaposant des influences d'un héritage artistique, Debord met en mouvement des idées qui traversent son écriture. Dès lors, nous pouvons dire que le mouvement situationniste (en plus d'être un groupe de philosophes) est un mouvement traversé par les pratiques artistiques et s'inscrit dans des mutations qui marqueront l'histoire des formes.



au vernissage de

op de opening van

PREMIÈRE EXPOSITION DE PSYCHOGÉOGRAPHIE

présentée par le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, l'Internationale Lettriste et le Comité Psychogéographique de Londres.

G.-E. DEBORD. Plans psychogéographiques de Paris.

1. *« Paris sous la neige » (Relevé des principaux courants psychogéographiques du centre de Paris).*
2. *« The naked city » (Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie).*
3. *« Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste. »*
4. *« Discours sur les passions de l'amour » (Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance).*
5. *« The most dangerous game » (Pistes psychogéographiques, vraies ou fausses).*

ASGERN JORN. Peintures et céramiques sensationnelles.

YVES KLEIN. Tableaux monochromes.

RALPH RUMNEY. Peintures.

et des peintures collectives anonymes, un dessin de fou psychogéographique, des photographies de Michèle Bernstein et Mohamed Dahou.

samedi 2 février à 18 h.
zaterdag 2 februari te 18 uur.

Carton d'invitation au vernissage de l'exposition, Première exposition de psychogéographie, organisée par les situationnistes à la galerie Taptoe à Bruxelles.

https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/guy-debord-un-regard-lyrique-sur-l-existence-9613321

Licence CC BY-NC-ND 4.0

L'exposition *Première exposition de psychogéographie* organisée à la galerie Taptoe à Bruxelles du 2 au 28 février 1957, réunie Guy Debord, Asger Jorn, Yves Klein, Ralph Rumney, Michèle Bernstein et Mohamed Dahou (ainsi que des contributions anonymes, dont "un dessin d'un psychogéographe fou"). L'exposition était organisée par le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (M.I.B.I.), l'Internationale lettriste et le Comité psychogéographique de Londres. Elle devait représenter le fruit des réflexions de la dernière réunion préparatoire, avant la fondation de l'IS qui eut lieu quelques mois plus tard. Mais l'exposition ne s'est pas déroulée comme prévu. Guy Debord a refusé de se rendre à Bruxelles suite à un rendez-vous manqué avec Asger Jorn à Paris. Nous ne savons pas exactement quelle modification à l'exposition cet élément a engendrée. La seule certitude est qu'une peinture collective portant les signatures de Jorn, Rumney, Klein et Ting a été créée à cette occasion. L'exposition de la galerie Taptoe avait pour but de présenter quelques-uns des résultats plastiques de recherche au sujet de la sensibilité psychogéographique du marcheur[438]. Il y a une importance à réintégrer l'expérience personnelle dans la représentation et l'utilisation de l'espace urbain. Cette approche s'oppose à l'objectivité rigide de l'urbanisme et de la planification urbaine conventionnelle, qui tendent à négliger l'aspect humain et émotionnel de la vie en ville. L'esthétique développée par les situationnistes et la poétique qui imprègne leurs textes et leurs créations plastiques interrogent sur la recherche de « rendre compte » de cette expérience subjective et émancipatrice de la ville. On la retrouve dans les plans cartographiques d'un genre nouveau comme *New Babylon*, conçu par Constant Nieuwenhuys, un ancien membre du groupe CoBrA. Cette ville imaginaire est dédiée au jeu et à la déambulation libre, libérée des contraintes habituelles. Constant a développé ce concept à travers des descriptions, des plans, des sculptures et des maquettes, offrant ainsi une vision concrète d'un urbanisme situationniste[439]. Dans ses procédés de mise en récits, le texte et l'image disent ou représentent donc un parcours, un mouvement du corps à travers la ville – ou, si l'on change le repère, de la ville « autour » du corps, « […] en un défilement de signes qui ont pu être assemblés en films, construisant, si ce n'est une narration cohérente ou un «

[438] GUY, Emmanuel. *Le jeu de la guerre de Guy Debord. L'émancipation comme projet.* Edition B42, Paris, 2020, p. 21

[439] *Ibid*., p. 6-7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

scénario », à tout le moins un ensemble coextensif à une durée »[440]. Quand la psychogéographie vient être appliquée dans le monde réel par des dérives, le dériveur cherche :

> « […] les éléments spécifiques qui dans chaque ville, peuvent alimenter sa vision d'une ville conçue selon les impératifs de la poésie et du désir individuel. A Paris, il apprécie particulièrement l'alcool, la nourriture, la conversation et le fait que même au cœur de la confusion et de l'agitation d'une grande métropole, la vie peut être vécue au niveau intime du quartier, cet espace où chaque individu a sa place et sa fonction. Il se laisse lentement porter au hasard des rues, boit un verre dans chaque bar qui paraît mériter le détour, engage la conversation avec une multitude de personnages, partage ici ses vues sur la vie, l'art et la politique là où se joue simplement à une conversation de comptoir, parfois se contente d'écouter. Les journées s'écoulent ainsi, apparemment sans fin, dans un enchaînement inépuisable de rencontres, d'idées partagées, de sensations. N'ayant jamais occupé le moindre emploi rémunéré (ce qui ne laisse pas de contrarier sa mère et sa grand-mère à Cannes), Debord donne à l'injonction «Ne travaillez jamais !» une application très littérale, qui lui semble ouvrir des possibilités sans fin. »[441]

Dans une ville, Debord éprouve un goût particulier pour l'élément singulier, qui peut être architectural comme un bâtiment étrange ou chargé d'histoire, ou artistique, comme une statue ou un jardin insolite. C'est ce qui va créer les bornes des unités d'ambiances[442]. Andrew Hussey fait remarquer, dans son ouvrage *Guy Debord. La société du spectacle et son héritage punk,* que ce qui a longtemps donné aux théories psychogéographiques leur aspect non sérieux et dérisoire pour la philosophie et la critique urbaine, était justement l'aspect ludique que les situationnistes lui avaient trouvé. En parallèle, cette pratique s'est largement développée dans les bars que les situationnistes fréquentaient. D'après son étude, « L'alcool

[440] CARITOUX, Nathalie. Présentation. *In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. Nouvelle psychogéographies. Éditions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017, p. 8-9

[441] HUSSEY, Andrew. *Guy Debord. La société du spectacle et son héritage punk*. Edition Globe, Paris, 2014, p.189.

[442] *Ibid*., p.190.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

est l'élément qui libère la subjectivité et le hasard objectif dans la ville. L'alcool, élixir magique qui transformait les dérives des lettristes en épopées poétiques dans le labyrinthe urbain, occupe désormais une place centrale dans l'existence de Debord. […] l'alcool tord le temps, l'accélère ou le ralentit selon la perspective de l'individu en état d'ivresse. Et c'est là, pour Debord, la pleine signification poétique, magique, de l'injonction lancée par Baudelaire à tous les poètes : « Enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse ! ». »[443]. À cette époque, Guy Debord ne présente pas encore de signes d'addiction à l'alcool[444]. Au contraire, il affiche sa consommation comme un emblème de son mode de vie bohème et rebelle. Contrairement à l'écrivain Malcolm Lowry, qui à un âge similaire avait déjà connu de graves problèmes de santé mentale, Debord semble psychologiquement stable. Pour Debord, la consommation d'alcool joue un rôle crucial dans la formation de sa personnalité et de son comportement. L'alcool serait un moyen de résister aux contraintes sociales liées au travail et aux obligations mais aussi un catalyseur pour libérer la créativité et la poésie dans les cafés. Si la psychogéographie garde dans son ADN de lourdes traces de cette critique qui a longtemps suscité ce concept comme dérisoire, il n'en demeure pas moins que les situationnistes trouveront dans l'aspect ludique et jovial de cette révolution psychogéographique. C'est une véritable esthétique contre-culturelle.

Le curseur de l'engagement situationniste varie entre l'avant-garde artistique et le groupe politique révolutionnaire. Mais comme nous le verrons, un parti pris entre les deux variables ne va pas de soi dans les rangs du mouvement situationniste. La psychogéographie que nous étudions ici balance d'un côté et de l'autre. Un acte poétique et artistique proche du *happening* et de la performance ; mais aussi un acte politique qui revendique la place du citoyen dans des villes machines qui ne sont plus construites à son échelle mais dont il est un simple rouage. Il en va de même avec notre corpus étudié. La place que la ville occupe dans les œuvres du corpus varie elle aussi entre ces deux revendications esthétiques et politiques. D'ailleurs en parlant de « la place » de cette ville, comment ce milieu géographique trouve une représentation et devient un espace délimité dans l'œuvre. L'artiste fait appel à la

[443] *Ibid.,* p.190-191.

[444] Il y a peut-être quelque chose qui tient du « Trink » rabelaisien. Le « Trink » rabelaisien, inscrit au fronton de l'abbaye de Thélème dans *Gargantua* (1534) de François Rabelais, est une formule emblématique, souvent lue comme une profession de foi humaniste, utopique et subversive. Ce mot, qui est une forme impérative du verbe « boire » en vieux français, peut se traduire simplement par : « Bois ! ».

Licence CC BY-NC-ND 4.0

poétique et aux possibilités esthétiques pour la circonscrire et lui donner une forme. De plus, dans le problème de la représentation même de cette « forme » de la ville, la question de ce qui fait « forme » d'un point de vue esthétique (ses contours et ce qui la remplie) interroge. C'est une exploration stylistique et esthétique à laquelle nous sommes invités quand on explore ces contours. C'est par son héritage esthétique que le récit psychogéographique parvient à trouver une authenticité. Le trajet du dériveur devient alors un montage mettant en scène à la fois une forme plastique et un récit. C'est par l'alliage des deux que le récit psychogéographique trouve sa véracité.

En 1999, Jacques Roubaud fait paraître un recueil de poème au titre singulier, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*[445]. Un titre qui nous replonge directement dans une des phrases les plus célèbres de Charles Baudelaire, qu'il adresse à la ville de Paris en 1857 dans *Les fleurs du mal*. Dans son poème *Le cygne* (dédié à Victor Hugo), Baudelaire déclare, « Le vieux Paris n'est plus »[446], et poursuit en insérant entre parenthèse la formule, « (la forme d'une ville, Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». En 1985, Julien Gracq avant Jacques Roubaud emprunte la même référence au poème de Baudelaire, en nommant son essai *La forme d'une ville*[447]. A travers cette exploration urbaine de Nantes, Julien Gracq entraîne le lecteur dans une découverte sentimentale de la ville. Nantes est la ville d'origine de l'auteur, le livre est une plongée dans qui n'existe plus et dont l'auteur se remémore les souvenirs. En croisant les mots de Baudelaire, Gracq et Roubaud, il est certain qu'il faut considérer dans l'étude de l'espace urbain que la forme des villes change. Cette géométrie se modifie « plus vite, hélas, que […] » dans un temps qui ni se contrôle, ni se calcule. Seule une vitesse accrue semble ressortir de ces observations de motivation des formes. Cet « hélas » représente l'incapacité de figer le temps qui passe sur cette ville qui change et dévoile le temps qui passe aux yeux du piéton. Un regret du piéton qui est le spectateur du changement de décor de la ville et qui en cherche la modernisation. Dans son ouvrage, Julien Gracq se laisse influencer par les marches urbaines qui étaient monnaie

[445] ROUBAUD, Jacques. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*. Gallimard, Paris, 1999.

[446] BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal.« Le Cygne ».* Paris, Poulet-Malassis, Paris, 1861, p. 70-72.

[447] GRACQ, Julien. *La forme d'une ville.* Édition José Corti, Paris, 1985.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

courante dans la pratique de création des artistes surréalistes[448]. Quant à Jacques Roubaud, cette interjection de regret marque le regard d'un piéton qui voit sa ville changer. Chaque poème que compose le recueil devient sous cette lecture de la ville un témoignage des remords du piéton qui est voué à voir son milieu changer. Les textes deviennent des capsules qui mêlent le témoignage documentant le tissu urbain en mutation et la poétique qui transcrit la sensation du piéton dans ce lieu.

Julien Gracq connut la ville de Nantes dès sa naissance en 1910 car il grandit non loin de la ville (à Saint-Florent-le-Vieil situé entre Nantes et Angers, il se rend régulièrement à Nantes), en 1921 il réalise ses études au lycée Georges Clémenceau à Nantes et jusqu'à son départ en 1928 où il rejoint Paris pour intégrer la classe préparatoire du Lycée Henri-IV. Suite au bombardement de la Seconde Guerre mondiale et aux demandes de modernisation, la ville de Nantes change de visage. A travers plusieurs « retours »[449] à Nantes, Gracq observe alors les changements que la ville subit. Julien Gracq amorce ainsi une nouvelle perspective de la perception de la marche comme outil de création artistique. Comme les surréalistes, Gracq apporte dans son œuvre une importance à la marche créative qui renvoie à l'exploration d'une inconscience et d'un automatisme. La ville amène les surréalistes à l'exploration de l'inconscient et des associations libres d'idées. La marche pouvait être vue comme une forme d'automatisme corporel, en écho à l'écriture automatique qu'ils pratiquaient. Julien Gracq et Jacques Roubaud n'appartiennent pas à la même génération d'auteurs, pourtant des similitudes relient les deux hommes, notamment leur passion pour lire et relire le temps et les espaces. Approche spatiale de la littérature : Gracq utilise la métaphore de la cartographie pour décrire le souvenir de lecture, tandis que Roubaud s'intéresse aux "arts de la mémoire"

[448] Julien Gracq est ici confronté par les pratiques des artistes surréaliste mais il est important de souligner qu'il entretient une relation complexe avec le surréalisme, ce qui ne permet pas de le qualifier simplement de « surréaliste ».Gracq a une profonde admiration pour le groupe artistique qu'il voit comme l'école artistique la plus importante de son époque. Il a été fortement influencer par « Nadja » d'André Breton avec qui il aura une amitié. Il écrit en 1947 *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain*. Mais Gracq est indépendant, Gracq ne fait pas partie du groupe officiel et ne se soumet pas à sa discipline. Il est cependant vrai que dans certaines de ses œuvres nous pouvons voir une influence. Comme dans ses premiers romans, telle que *Le Château d'Argol* et *Un beau ténébreux*, qui reprennent des thèmes surréalistes comme le rapport entre désir et violence et la fascination du suicide. Il a sa propre inspiration du mouvement qu'il va mélanger avec des influences plus fortes inspirées du romantisme.

[449] Le choix du terme de « retour » remplace ici celui de « voyage ». Il fait référence à l'« aller – retour », l'idée de revenir et de voir le paysage se modifier comme un « avant – après ». C'est le « retour » sur les traces d'une vie à la manière de Didier Eribon dans *Retour à Reims*. En revenant sur les lieux d'une vie, les auteurs qui empruntent cet itinéraire révèlent dans leurs écrits le changement de « forme » d'un lieu.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui reposent sur une conception spatiale de la mémorisation. Membre de l'Oulipo (groupe sur lequel nous reviendrons) Jacques Roubaud compose ses poèmes mentalement en marchant, ne les couchant sur papier qu'une fois rentré chez lui. Il utilise la marche pour apprivoiser et explorer les espaces urbains, en particulier Paris comme pour *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* paru en 2012 et *La forme d'une ville change plus vite hélas, que le cœur des humain*, ou encore *Tokyo infra-ordinaire*. Ses déambulations sont souvent pratiquées sous contraintes, à l'image de sa littérature. Pour Roubaud, la marche est liée à la mémoire et à la contrainte. Il fixe souvent un but ou une contrainte à l'avance pour ses promenades, mais sans utiliser de stylo ni de carnet, car il considère la poésie comme un art de mémoire. Ses marches l'emmènent dans des lieux familiers comme Paris, Londres, New York ou Tokyo, il traverse les rues et s'en inspire comme de la vue urbaine, pour construire son œuvre.

Que ce soit dans *Ceci n'est pas une ville* ou dans *Le piéton de Hollywood,* la trame textuelle s'apparente au mantra ; une voie intérieure qui vas guider le lecteur et réaliser des vas et viens entre le monde extérieur (ce que voit du monde physique le protagoniste) et le monde intérieur (ces sensations, ces émotions et sa perception du monde). Précédemment, nous parlions de cette ligne imaginaire que suit le dériveur dans sa marche. Nous avons vu qu'elle nous fait traverser des unités d'ambiances et les atmosphères qui composent la ville. Dans cette marche, le dériveur ne peut pas tout saisir comme nous le rappelle l'historien de l'art Kenneth Clark : « La nature est trop vaste pour que l'art la puisse saisir dans sa totalité : l'homme continuera donc de la traiter symboliquement, même après la pratique parfaite d'un réalisme presque scientifique dans la représentation des plantes et des animaux. »[450]. Les psychogéographes comme les artistes de notre corpus en sont là ; le moment où l'Homme a su représenter le monde avec un « réalisme presque scientifique »[451] ! En voulant donner à voir « la forme à la ville » l'auteur se confronte à son importante étendue qui la rend insaisissable. Alors il la « traite symboliquement » et la ville se voit compressée par le symbole, elle tient à l'allégorie, la métaphore …. Pour donner à voir ce symbole, il faut donner cette « forme » à la ville et lui donner une « place » dans son œuvre, il y a un aller-retour entre l'esthétique et la poétique. La poétique est un jeu sur le langage, nous pourrions compléter

[450] CLARK, Kenneth. *L'art du paysage*. Edition Arléa, Paris, 2010, p. 197 – 198.

[451] Aujourd'hui nous pouvons supprimer l'adverbe « presque » de la citation, car la science de la cartographie actuelle est capable de représenter la surface du globe dans une reproduction de la réalité parfaite.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

en disant que : Il n'y a dans l'écriture poétique aucune emphase prophétique, mais la faculté de saisir tout ce que l'histoire garde en suspens, un refus qui rejoint la révolte ouvrière par «illumination», par la lumière de l'utopie, et n'a nul besoin du canal de la politique pour se faire entendre. »[452]. Dans la poétique les situationnistes trouvent un outil de lutte car le langage poétique s'émancipe de tout diktat sociaux. Le langage spectacle est fait d'aliénation dont le langage porte les stigmates, tandis que le langage par la métaphore, « […] creuse un autre espace, éveille un autre sens que l'on peut mesurer quand on entre dans les poèmes de Nerval et de Baudelaire. «L'éternité en un clin d'œil. » La formule de Roger Gilbert-Lecomte est l'exacte représentation de la promesse, que porte en elle la poésie, de nous restituer ce qu'il y a d'inaltérable dans l'instant. »[453]. C'est cet « espace autre » que cherche les situationnistes (et déjà du temps des lettristes) pour explorer un nouveau territoire des possibles. La poésie se distingue par sa capacité à exploiter et à étendre les possibilités sémiologiques du langage, créant ainsi un espace où les signes acquièrent une richesse et une complexité unique. Cette relation entre poésie et signes sémiologiques permet une exploration approfondie du potentiel expressif et significatif du langage[454] [455].

Les « signes », pour le sémiologue, sont caractérisés par leur signifiant et leur signifié. Le signifiant est la forme matérielle du signe, sa manifestation concrète et perceptible. Il peut s'agir de sons, de lettres, d'images ou de gestes. Tandis que le signifié, lui, est le concept ou l'idée véhiculée par le signifiant, la représentation mentale associée au signe. Le signifié est une représentation mentale à partir d'une idée ou le concept. Il a une signification culturelle et symbolique qui lui est attribuée par une société ou un groupe d'individus. Le signifié évolue dans un contexte social dans lequel le signe trouve une utilité. Il évoluera dans le temps selon les contextes. L'interprétation du signifié peut varier d'un individu à l'autre en fonction de ses expériences et de son bagage culturel. Le dériveur trouve cette forme en se « donnant une

[452] JANOVER. Louis. *Surréalisme et situationnistes au rendez-vous des avant-gardes*. Sens&Tonka, Paris, 2013, p. 23.

[453] *Ibid.,* p. 23.

[454] MOLINO, Jean. *Esquisse d'une sémiologie de la poésie*. *In* Petite revue de philosophie, Vol. 6, n°1, automne 1984, p. 1–36. [en ligne] consulté le 13/01/2023, URL : https://doi.org/10.7202/1105398ar

[455] FRANCOEUR, Marie. *Sémiotique de la littérature et esthétique des signes. In* Études littéraires, Vol. 21, n°3, hiver 1989, p.91–107. [en ligne] consulté le 13/01/2023, URL : https://doi.org/10.7202/500873ar

Licence CC BY-NC-ND 4.0

image » qu'il réalise en assemblant les signes les uns avec les autres. Et comme l'explique Nathalie Caritoux à partir de tous ces signes :

> « Une ville devient alors un entrelacs de significations éminemment personnelles, donc incommunicables en dehors d'une sphère très limitée d'initiés et elle ne donne de surcroît plus lieu à ce que l'on appelle une image au sens d'une représentation de la ville en son entier. L'archi-citadin est donc sans image comme « le sage est sans idée » (Confucius), pour laisser s'exprimer la voie du multiple. » [456]

Cet « archi-citadin » que propose Nathalie Caritoux est face à une ville qui devient un lieu du multiple. Alors comment écrire cette autre ville révélée par la psychogéographie à partir des signes qui se perdent dans une multitude ? Dans leur texte *Contre l'urbanisme. Commentaires contre l'urbanisme* Raoul Vaneigem et Attila Kotanyl s'interrogent eux aussi sur ces signes esthétiques :

> « Le tracé d'une ville, ses rues, ses murs, ses quartiers forment autant de signes d'un conditionnement étrange. Quel signe y reconnaître qui soit nôtre ? Quelques graffitis, mots de refus ou gestes interdits, gravés à la hâte, dont l'intérêt n'apparaît aux gens doctes que sur les murs de Pompéï, dans une ville fossile. Mais nos villes sont plus fossilisées encore. Nous voulons habiter en pays de connaissance, parmi des signes vivants comme des amis de chaque jour. La révolution sera aussi la création perpétuelle de signes qui appartiennent à tous. »[457]

La ville parle et pour recevoir ses signaux il faut se mettre à l'écoute de soi, et ainsi dialoguer avec l'extérieur, « Se mettre à l'écoute du dehors exige un certain effort : il faut en effet parvenir à se débarrasser des filtres qui composent habituellement notre manière de percevoir les choses. Au mouvement vers le dehors répond la volonté de désencombrer la

[456] CARITOUX, Nathalie. *La psychogéographie et l'Archi-citadin : nature et usages de l'image urbaine. In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. *Nouvelle psychogéographies*. Éditions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017, p. 65.

[457] KOTANYI, Attila. VANEIGEM, Raoul. *Contre l'urbanisme. Commentaires contre l'urbanisme suivi du Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire.* Revue de l'Internationale situationniste, n°6, août 1961.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pensée. »[458]. C'est dans ce dialogue silencieux que va se créer l'événement (ou la situation comme il en était question dans la partie précédente), c'est dans cette alchimie sensorielle que se trouve la source du langage poétique. C'est dans cette sensibilité qu'apparaît un monde « autre », celui que Georges Perec appelle l'infra-ordinaire (dont nous détaillerons les mécanismes ultérieurement). La mise en récit ou la mise en image du trajet de la dérive, demande de nouveau moyen esthétique que l'on peut trouver dans la manière dont est écrit l'événement. Ce sont des caractères stylistiques et plastiques qui non seulement remettent en question les catégories, en montrant comment un récit peut être dit « poétique » et un poème « narratif », mais qui conduit, en outre, à une interprétation autre de l'œuvre, jusque-là relativement négligée. « L'événement, dans le cadre de cette étude, devient ainsi la source même d'une poétique. »[459]. D'une certaine manière, nous revenons ici à ce qui était dit avec le concept de situation, la ville du psychogéographe se raconte par l'événement, et ici, ce qui est apporté à notre réflexion : c'est la qualité poétique de celui-ci. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la situation repose sur son ambiance et son atmosphère mais aussi sur les sensations qu'elle provoque. Dans son livre *Poétique de l'événement,* Sabrina Parent rajoute qu'un événement (au même titre qu'une situation) trouve son originalité dans son explication qui se construit autour de « l'absence ou de la profusion du sens »[460]. Écrire l'événement comme écrire une situation, c'est s'interroger, par le processus d'écriture sur ce qui « fait » sens ou non, sur ce qui est émotion ou non, sur ce qui continue de l'être et sur ce qui ne l'est plus. Ce que l'on nomme ici « processus d'écriture » pourrait être aussi appelé « protocole » ou « contrainte ». C'est la recherche même de la qualité plastique d'une création et par là il y a « la certitude [de dire] que la littérature ne peut être coupée du monde « réel ». »[461]. La vie dans le monde réel est imbriquée dans un environnement aux facultés poétiques. C'est au créateur d'acheminer, sur le chemin qu'il trace dans son texte à travers la ville, les signes qui feront poésie. Pour Paul Ricoeur, ce que l'on appelle la poésie serait le nom donné à une configuration du langage « suivant le muthos aristotélicien, c'est-à-dire la mise

[458] BOUVET, Rachel. *Vers une approche géopoétique. Lecture de Kenneth White, Victor Segalen, J-M. G. Le Clézio*. Presses de l'université du Québec, Québec, 2015, p. 29-31.

[459] PARENT, Sabrina. *Poétique de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*. Classiques Garnier, Paris, 2011, p.20.

[460] *Ibid.,* p.20-21.

[461] *Ibid.,* p.21.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

en intrigue »[462] de la situation. Le récit n'est plus ici considéré comme une simple « succession d'événements » mais comme « agencement de faits »[463]. L'alchimie entre la poétique, la dérive et les situations s'accorde par leur vocation de donner du mouvement à l'action, « *La Poétique* (du grec *poièsis* terme dérivé du verbe *poiein* « faire, fabriquer») traite de l'art de « composer des histoires ». »[464]. La poétique n'est pas seulement la mise en mot d'un paysage idéalisé, mais ce paysage « avant de devenir une fin en soi », il « doit essayer de s'élever au niveau de ces tableaux appartenant à des genres plus nobles, qui illustrent un thème religieux, historique ou poétique. »[465]. La poétique a donc pour rôle, selon Kenneth Clark (poète et inventeur du terme géopoétique), « […] le discours poétique est fait de mots choisis, dans le langage commun, pour leur élégance, les nobles souvenirs qu'ils évoquent et la possibilité qu'ils offrent de se continuer harmonieusement. *Ut pictura poesis.* »[466], donc les éléments choisis pour donner forme à une atmosphère doivent abolir dans le langage l'opposition « entre la poésie et la vérité scientifique »[467]. Au même titre que la poétique, la psychogéographie cherche à connaître la terre et à lui donner sa véritable forme en s'appuyant sur des relevés « sensationnel » et « émotionnel », de plus : « […] à ces éléments réalistes se mêle le rêve le plus enchanteur qui ait jamais consolé l'espèce humaine : le mythe de l'âge d'or, au cours duquel l'homme vit des fruits de la terre, dans la paix, la piété, la simplicité primitive. Cette conception des origines de l'homme est directement opposée à celle qui a créé le paysage fantastique, et j'imagine que les sociologues la pourraient appeler « douceur » des âges primitifs, et non « rudesse ». »[468]. Cette nouvelle lecture du paysage est une proposition pour apprendre à voir différemment le vivant, ce serait la fin du paysage comme décor éloigné, sur lequel nous nous contentons de projeter notre savoir. Ce serait la fin d'une cristallisation du paysage comme œuvre naturelle qui se détachait de la nature humaine, mais ces deux entités biologiques se croisent, se rencontrent et dialoguent. C'est

[462] *Ibid.,* p.35.

[463] RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Seuil, Paris, 1983, p. 65.

[464] PARENT, Sabrina. *op., cit.*, p.49.

[465] CLARK, Kenneth. *op., cit.*, p. 85.

[466] *Ibid.*

[467] *Ibid.,* p. 86.

[468] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

apprendre à voir ce que propose la psychogéographie. Cependant dans l'étude proposée ici, il sera question de faire un pas de plus dans cette approche du paysage en cherchant à mettre en évidence la capacité relationnelle entre les deux espèces humaines et naturelles et leur capacité à échanger des facteurs émotionnels. Il y a un échange entre le paysage et l'humain.

***Habiter poétiquement,* bouleverser les comportements hégémoniques.**

La psychogéographie ne cherche pas à se « substituer à la géographie »[469] contrairement à ce que dit Nathalie Cartoux, mais elle cherche à proposer de nouvelles « méthodes » d'approches des territoires et où la poétique y trouve une place d' « outil ». Pour André Breton, le poétique permettrait de « remonter aux sources ». Pour le pape des surréalistes, ce travail demanderait de « prendre beaucoup sur soi pour vouloir s'établir dans ces régions reculées ». Les surréalistes étaient eux-mêmes de grands explorateurs urbains, leurs écrits ont beaucoup influencé Debord et les situationnistes. Dans leurs marches, ils recherchaient l'impossible, l'étrange, eux aussi avaient des ambitions révolutionnaires, ils voulaient réveiller la ville. Eux, dans leurs cartographie urbaine cherchaient à éprouver de nouveaux modes d'existence et à tracer « […] une flèche [qui] indique maintenant la direction de ces pays et que l'atteinte du but véritable ne dépend plus que de l'endurance du voyageur. ». Ces nouvelles géographies, proposées par la poésie, interrogent le geste d'intervention directe dans l'exploration urbaine. La poésie comme la psychogéographie cherche à trouver les particularités de ce qui fait le monde et qui crée des multiples ; cette multitude qui réside dans le langage poétique du dériveur se fait de créations hybride et d'associations d'images. La poétique pourrait être une solution pour mettre à distance le monde global et revenir à un paysage local par une écoute de soi et de nos émotions. Notre œil d'aujourd'hui arrive à trouver cette poésie qui semble être une archéologie venue d'un autre temps. Ce que l'on pourrait appeler « L'omnipaysage »[470] (qui serait un seul paysage et qui engloberait tout, un paysage fait de modernité, le paysage du monde global), est pour le psychogéographe un paysage à morceler en unités d'ambiances.

[469] CARITOUX, Nathalie. Présentation. *In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. Nouvelle psychogéographies. Éditions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017, p. 8.

[470] JAKOB, Michael. Le paysage. Infolio, coll. Archigraphy Poche, Paris, 2009, p. 7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Il y a dans la marche du poète dans le paysage et dans la marche du dériveur dans la ville, ce que l'on pourrait appeler la marche «infra-ordinaire» qui se caractérise par une attention flottante, une vision sans foyer et une vigilance éparse[471]. C'est ce que l'on pourrait appeler le « seuil du remarquable »[472]. Cette approche du paysage par cette marche « infra-ordinaire » vient du concept développé par Georges Perec, qui se concentre sur l'observation et l'exploration du quotidien banal et souvent négligé. Il s'agit de porter attention à ce qui se passe chaque jour, au commun, à l'habituel, au bruit de fond de nos vies, plutôt qu'aux événements extraordinaires ou spectaculaires. C'est une démarche poétique qui cherche à développer les capacités créatrices proches de la contrainte et du protocole. Perec définit l'infra-ordinaire comme « le contraire de l'événement ». Il s'intéresse à ce qui est généralement ignoré par les médias et la société en général, comme le travail quotidien à la mine plutôt que l'accident exceptionnel. L'objectif est de questionner et de décrire ces aspects apparemment insignifiants de la vie quotidienne, qui sont pourtant essentiels à notre expérience du monde. Ce « contraire de l'événement » se rapproche de la situation car elle aussi se penche sur un « presque rien » de la vie ordinaire. C'est la fin d'une manière de regarder, celui qui porte sur le grand, le beau, le spectaculaire représentés dans les arts lyriques et picturaux. Une nouvelle pratique de la poésie est en marche dans la seconde moitié du XXe siècle et dont les noms comme Pérec et Debord sont les investigateurs.

Pour Debord, « la poésie ne survivra que dans sa destruction. »[473], lui et les situationnistes (et auparavant les lettristes) se donnent pour mission de rechercher de nouvelles formes aux langages, « ce «néo-poème» n'aurait « pas d'importance formelle, mais utilitaire »[474]. »[475]. Cela commence par la pratique de la métagraphie développée par les lettristes et qui apparaît comme équivalent plastique de la dérive. C'est une pratique qui mélange divers pratiques comme le collage, le dessin abstrait, l'écrit pour composer une œuvre hybride. Elle marque une rupture avec le roman à mots et l'art plastique traditionnel en proposant une nouvelle manière de structurer la matière graphique et textuelle. Elle est influencée par l'art

[471] THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d'ambiance. Eprouver la ville en passant*. Métis Presses, coll. Vues d'ensemble Essais, Paris, 2015, p. 182.

[472] *Ibid.*

[473] DEBORD, Guy. *Lettre à HF, s. d. [1951].* Editier *in Le Marquis de Sade*. Fayard, Paris, 2004. p. 86.

[474] DEBORD, Guy. *Lettre à HF, s. d. [12 juin 1951].* Editier *in Le Marquis de Sade*. Fayard, Paris, 2004, p. 92.

[475] BRUN, Éric. *Les situationnistes, une avant-garde totale*. CNRS éditions. Paris, p.149.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

infinitésimal, qui utilise n'importe quel élément comme support pour des œuvres mentales ou imaginaires. A la manière de la dérive, la métagraphie propose un itinéraire où le lecteur / spectateur capte les différentes textures présentes et crée son propre cheminement, « les assemblages dessinaient des unités sémantiques qui pouvaient se rencontrer selon différentes modalités d'accès. En étant spatialisée, la lecture perdait son caractère linéaire. »[476]. Le texte devient une composition baroque, un labyrinthe à l'esthétique multiple. Les supports sont « détournés » :

> « Les coupures de journaux composaient une forme lyrique empreinte d'un certain digne d'un polar hollywoodien, que la citation sur « toute l'Amérique » venait appuyer. L'évocation d'« une danseuse nue » apportait une dimension érotique quand le collage de l'« appel du comité des partisans de la paix pour l'interdiction absolue de 'arme atomique » contenait le versant politique à cette intrigue virtuelle. Rien ne manquait dans ce synopsis, la carte de la Martinique – si peu visible fut-elle – apportant même une touche d'exotisme. Histoire de gestes transposait les codes de la série B dans le domaine des arts plastiques en se débarrassant au passage des conventions narratives du genre pour retrouver l'impulsion dada. Car les métagraphie suivaient les photomontages des artistes du début du siècle qui avaient créé un style syncopé à partir de la multiplication des connexions entre des images de sources différentes. »[477]

La métagraphie devient poétique en créant son propre langage dans l'empire du global et des médias de masse. Le langage poétique lettriste (puis situationniste) trouve sa voix dans ce détachement au monde en montrant qu'il ne faut pas subir les médias mais se les réapproprier. C'est encore une façon de marquer sa résistance face au conditionnement culturel et social, inspiré des travaux des artistes du *Pop Art* comme ceux de Richard Hamilton avec des collages comme *Just what is it that makes todays homes so different, so appealing ?* (1956)[478].

---

[476] DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008).* Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, Paris, 2008, p.210.

[477] *Ibid.,* p.211.

[478] *Ibid.,* p.212.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La poésie n'est pas un mystère pour Guy Debord. Dans ses fiches de lecture conservées à la Bnf, il y a un dossier indiquant la mention «Poésie, etc.»[479] [480]. Avec son article *La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord*[481], Bertrand Cochard essaye de déterminer la place que pourrait occuper le langage poétique dans la démarche de Debord qui se situe entre l'art et la vie. Le langage poétique et l'acte de création qu'il imagine avoir lieu dans la vie quotidienne, faisant de l'espace urbain le lieu privilégié de sa manifestation. Inspiré de l'héritage du surréalisme, Debord apporte une critique au mouvement pour son incapacité à réaliser pleinement la poésie dans l'existence et à sortir du champ littéraire. Il faut dépasser l'esthétique pour devenir un moyen de bouleverser les comportements qu'il imagine comme une « poétisation de l'existence ». Pour lui, la "beauté nouvelle" ne se vit que par la situation, provisoire et vécue. La littérature a tenue et tiendra tout au long de sa carrière une place importante dans ces écrits qui se remarquent par un style d'écriture très classique. Gabriel Ferreira Zacarias[482] présente parfaitement cet aspect du travail de recherche de Guy Debord et de ses fiches de lecture consacrées à la poésie ainsi qu'au dossier *Poésie, etc*. Gabriel Ferreira Zacarias avance dans son propos que l'influence des écrits situationnistes sur la génération de 1968 ne se limite pas à la justesse de leurs théories, mais aussi dans ses écrits révolutionnaires et les textes théoriques des situationnistes. L'impact des situationnistes réside aussi dans leur puissance poétique, qui les distingue des textes militants habituels, souvent dépourvus d'éclat. Pour saisir pleinement l'œuvre de Debord, y compris sa vision révolutionnaire, il est donc crucial d'examiner sa relation avec la poésie et la littérature. La publication de ses fiches de lecture contribue de manière significative à cette compréhension. Ces fiches, bien plus qu'un simple inventaire, étaient conçues par Debord pour être utilisées activement. L'indication « détournable » qui accompagne certaines citations, en témoigne. L'objectif principal de ces fiches était de représenter indirectement l'expérience vécue, de révéler, comme l'exprime Debord dans

[479] La classification des fiches repose sur une organisation établie par l'auteur lui-même.

[480] Le dossier n'est pas uniquement composé de référence à des ouvrages poétiques mais il est composé de lectures qui sortent du genre et réuni aussi des œuvres romanesques.

[481] COCHARD, Bertrand. *La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord*. dans Fabula-LhT, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », [Dir.] Nadja Cohen et Anne Reverseau, April 2017. [en ligne] Consulté le 12/01/2023, URL : https://www.fabula.org/lht/index.php?id=1919

[482] FERREIRA ZACARIAS, Gabriel. *La féconde forêt. In* LE BRAS, Laurence. [Dir.] *La librairie de Guy Debord, Poésie etc.*. édition l'échappée. Paris. p.489-507.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Panégyrique, les éléments profonds qui ont façonné son aventure personnelle. Cette fusion éphémère entre l'écriture et la vie pourrait bien être ce que Debord appelle la poésie. L'ensemble des fiches de lecture conservées semble être dominé par une exploration de l'écriture de soi, une préoccupation majeure de Debord dans la dernière phase de sa vie. Une exception notable est la section consacrée à la revue "La Révolution surréaliste" et aux "Manifestes" d'André Breton. Cet ensemble, qui se distingue par son sujet, éclaire la relation de Debord avec l'avant-garde historique. Le dossier intitulé *Poésie, etc.* montre le rapport de Debord à la littérature. Le travail d'écriture de soi, dominant pendant la phase finale de sa vie, est celui, on le verra, qui paraît marquer la plupart des fiches conservées dans ce dossier.

En parcourant les fiches de lecture de Guy Debord consacrées à la poésie, on a parfois le sentiment d'assister à un dialogue silencieux, laissant place à l'interprétation des motivations de Debord. Cependant, il arrive souvent que Debord lui-même révèle clairement l'utilisation qu'il envisage pour certains passages. Par exemple, il extrait de Mallarmé une « phrase bien jolie » : « À quoi bon trafiquer ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand on ne se vend pas ? », qu'il rapprochera des fragments de Cervantes : « Et quand vous l'aurez vue, répliqua don Quichotte, quelle obligation vous aurai-je de reconnaître une vérité qui parle d'elle-même ? L'important, c'est que vous le croyiez sans la voir, que vous en juriez, et que vous les souteniez les armes à la main contre qui que ce soit »[483]. Dans les fiches de lecture de Debord, nous pouvons observer ce que peut être pour lui sa théorie du détournement explicitée dans le texte qu'il écrit avec Gil J. Wolman *Mode d'emploi du détournement* qui paraît dans le numéro 8 de la revue *Les Lèvres nues* de mai 1956. Le détournement est une technique poético-politique qui consiste à réutiliser des éléments culturels préexistants (textes, images, films, slogans, etc.) en les intégrant dans un nouveau contexte pour leur donner un sens différent, souvent critique ou subversif. Le réemploi d'éléments déjà existants pose la question de la quantité d'œuvres déjà existantes dans le monde et la nécessité (ou non) d'en créer d'autres. Par le détournement les images changent de sens, le but étant de leurs trouver un nouveau message en résonance avec l'époque dans laquelle elles sont détournées. Dans le dossier consacré à la poésie certains ouvrages sont plus présents que d'autres, comme *Poésie* d'Isidore Ducasse (plus connu sous le nom de Lautréamont) qui ne

[483] Il ajoute à ce travail la mention « épigraphe APO/68 », qui renvoie à son projet *APO* lié à Mai 68. Ces annotations nous montrent la manière dont Debord envisageait d'intégrer ces citations dans son œuvre et donc la manière dont les situations qu'il extrait, allaient par la suite interagir avec un projet plus large.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

contient pas de poèmes mais qui sera un ouvrage de référence pour Debord et pour l'élaboration du concept de détournement ; c'est dans ces pages qu'il trouvera une clé de voûte pour sa réflexion autour du détournement par la formule «Le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique. ». A la manière d'un programme politique, les situationnistes envisagent par le détournement un « dépassement de l'art », il ne s'agissait pas seulement de faire de la poésie, mais de transformer la vie elle-même en une expérience poétique, en dépassant les limites traditionnelles de l'art.

Toujours dans ces fiches de lectures, Debord consacre une longue note à Thomas De Quincey et son livre *Confession d'un mangeur d'opium anglais* qui marquera profondément ces théories sur la dérive. Dans sa généalogie de la dérive, Merlin Coverley[484] trouve son origine dans les mots de Thomas de Quincey et de son ouvrage *Confessions of an English Opium Eater* pour la première fois en 1821 de manière anonyme. Considéré comme une figure de proue du langage romantique, Thomas de Quincey a largement été influencé par William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, deux figures centrales du romantisme anglais. Il partageait leur intérêt pour l'exploration des émotions profondes et des états intérieurs de l'âme, bien qu'il ait parfois détourné ou critiqué certains aspects de leur vision. Comme les situationnistes, les romantiques partageaient une ambition révolutionnaire politique qui n'était pas dissociable du poétique. C'était par la poésie que la « grande révolution » allait commencer. Parler de poésie britannique, de romantisme (et plus tard de symbolisme, ou encore de décadentisme), pourrait paraître anachronique ou hors de propos mais pour explorer l'embryon de notre sujet, la considération de la totalité de la galaxie qui environne la pratique de la dérive est nécessaire. Dans cette expérience de pensée, nous devons prendre en considération le projet poétique et révolutionnaire romantique quasi similaire à celui des situationnistes. L'image du mouvement romantique est celle d'auteurs dans le tourment qui se confrontent à l'âme des hommes comme elle se confronterait aux éléments et à la nature. Cependant le romantisme (comme les situationnistes) a pour projet de mettre en place une révolution culturelle. Avec une mythologie qui s'ouvre sur le surnaturel, l'inexplicable vie avec les hommes, les romantique (auteurs et artistes). Comme le montre Claude Millet dans son

[484] COVERLEY. Merlin. *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine.* Moutons électriques, Lyon, 2016, p.38.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ouvrage *Le romantisme*[485], les romantique penchent leur regard sur un monde fait d'invisible, d'infini et d'immensité qui échappe au regard du mortel, le créateur devient devin. L'auteur romantique écrit en temps de crise[486] dans un monde où cohabite le chaos du travail, l'apparition de l'usine et un projet de modernité qui bouscule. Leur projet est de réciter la création où l'acte créateur serait une expression de la société[487], c'est peut-être la recherche pour un artiste de se recentrer dans son temps et parmi les mortels[488]. Le roman romantique est le roman de l'individu et de l'individualisme. La langue du lyrisme qui appartenait autrefois à des êtres supérieurs se libère et devient celle des mortels, il y a des « […] rapports complexes entre le *Je* lyrique et le *moi* définissent autant de lyrismes romantiques qu'il y a de poètes. »[489]. L'individu trouve sa place dans le monde poétique, c'est la fin d'un monde prophétique remplacé par « […] l'expression d'un *Je* dont la voix est débordée par l'inconnu […]. »[490]. C'est ce *Je*-là qui prend la parole dans la parole situationniste notamment dans les textes théoriques de psychogéographie. Tout comme les situationnistes, les romantiques doutent de l'honnêteté du projet de modernité dans lequel s'engouffre le monde de la révolution industrielle, leur poésie est celle d'un spleen d'une « amertume d'un échec programmé ». Les poètes vivent dans des fantasmagories gothiques au même titre que les situationnistes vivent des dérives imaginaires sur les ruines gothique d'un monde perdu, tel que Gilles Ivain dans son *Formulaire pour un urbanisme nouveau* : « Cette ville pourrait être envisagée sous la forme d'une réunion arbitraire de châteaux, grottes, lacs, etc. Ce serait le stade baroque de l'urbanisme considéré comme un moyen de connaissance. Mais déjà cette phase théorique est dépassée. Nous savons que l'on peut construire un immeuble moderne dans lequel on ne reconnaîtrait en rien un château médiéval, mais qui garderait et multiplierait le pouvoir poétique du Château […]. »[491], ou encore Debord qui invoque un lyrisme romantique dans son *Introduction à une critique de la géographie urbaine* : « Ainsi Mariën, […] proposait de

[485] MILLET, Claude. *Le romantisme*. Le Livre de poche, Paris, 2007.

[486] *Ibid.,* p.75.

[487] *Ibid.,* p.77.

[488] *Ibid.,* p.85.

[489] *Ibid.,* p.125.

[490] *Ibid.,* p.128.

[491] IVAIN, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau.* Internationale Situationniste, n°1, juin 1958, p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

rassembler en désordre, quand les ressources mondiales auront cessé d'être gaspillés dans les entreprises irrationnelles que l'on nous impose aujourd'hui, toutes les statues équestres de toutes les villes dans une seule plaine désertique. Ce qui offrirait aux passants […] le spectacle d'une charge synthétique de cavalerie, que l'on pourrait même dédier aux souvenirs des plus grands massacreurs de l'histoire, de Tamerlan à Ridgway. »[492]. Des images invoquées dans le but de créer dans l'imaginaire du lecteur, l'idéal du paysage psychogéographique. Comme les fantasmagories gothiques venues du passé qui hantent la poésie romantique, les villes oubliées et englouties par les reconstructions habitent les recherches des psychogéographes.

Pour revenir à Thomas de Quincey, comme le fait remarquer Merlin Coverley :

> « *Les Confessions* ne doivent pas être lues prioritairement comme le récit d'une dépendance à la drogue, mais bien comme une exploration du rôle de l'imagination et du pouvoir des rêves dans la transformation de la nature familière de notre environnement en quelque chose d'étrange et de merveilleux. Là se situe le véritable héritage de De Quincey et son œuvre peut être considérée comme une alternative urbaine aux évocations de la campagne par *Wordsworth* dans *The Prelude* . De Quincey est le prototype des promeneurs obsessionnels, laissant son imagination modeler et diriger la perception de son environnement. Ses déambulations sans but l'opposent au trafic commercial et en font l'allié de l'invisible classe des pauvres, dont les mouvements cartographient les aspects chaotiques et labyrinthiques de la ville. »[493].

On retrouve parfaitement ici les fondements même de la psychogéographie par « rôle de l'imagination et du pouvoir des rêves » qui va venir changer notre rapport aux choses et aux lieux aussi familier soit-il. C'est l'imagination du marcheur qui va venir « modeler » sa perception et apporter du nouveau dans le familier. Paru en 1822[494] Thomas de Quincey reviendra sur son texte tout au long de sa vie en y ajoutant des appendices composés de notes

[492] DEBORD, Guy. *Introduction à une critique de la géographie urbaine*. Les Lèvres nues, n°6, septembre 1955, p.14.

[493] COVERLEY, Merlin. *op., cit*., p.39-40.

[494] Dans un premier temps *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* est publié de manière anonyme entre septembre et octobre 1821 dans le *London Magazine*. Par la suite, le texte sera éditée en 1822, et ré-éditées en 1856, dans cette seconde édition de Quincey y apporte des modifications.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et d'amendements. Dans son travail, De Quincey s'est souvent penché sur la psychologie et les aspects les plus sombres de l'expérience humaine, reflétant l'accent romantique mis sur l'individualisme, l'émotion et le sublime. Son œuvre la plus connue *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, a amené le romantisme dans de nouveaux domaines et a eu un impact significatif sur le monde littéraire, inspirant d'autres artistes et écrivains. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une figure centrale, la contribution de De Quincey au mouvement romantique est reconnue à travers ses expressions littéraires uniques et son exploration de la psyché humaine dans le contexte de l'idéal romantique.

Dans son étude, Merlin Coverley introduit une citation *Des confessions* :

> « Certaines de ces balades me menèrent très loin : un mangeur d'opium est toujours heureux d'observer le mouvement du temps. Et parfois dans mes tentatives de revenir chez moi, selon des principes nautiques, en fixant mon regard sur l'étoile polaire et en recherchant avec ambition un passage du nord-ouest, plutôt que de contourner tous les caps et les avancées de terre que j'avais croisés durant mon voyage de départ, je tombais soudain sur de si tortueux problèmes d'allées, sur de si énigmatiques entrées et sut des rues sans passage dignes d'une question du sphinx, qu'elles devaient, supposai-je, étonner même l'audace des porteurs et confondre l'intellect des conducteurs de coche. Par moments j'en arrivais presque à croire que je devais être le premier à découvrir ces *terrae incognitae*, et je doutais quant au fait qu'ils aient déjà été portés sur les cartes modernes de Londres. »[495]

Le mangeur d'opium marche et observe tout en cherchant de nouvelles voies qui s'offrent à lui par l'esprit et la réflexion. Il y a aussi dans son récit, une superposition des temps et des espaces, de la *terrae incognitae* au temps moderne de Londres, c'est par cet orifice que le dériveur cherche à voir la ville, un judas qui ouvrirait sur une autre dimension de la vie urbaine. Dans le langage romantique, il y a une imagination pittoresque, une esthétique des « méandres capricieux » de l'arabesque forme originaire de l'imagination poétique[496] ; chez les situationnistes ces méandres et ces arabesques vont s'adapter aux formes plastiques qui leurs

[495] DE QUINCEY, Thomas. *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Gallimard, coll. L'Imaginaire, Paris, 1990, p.193.

[496] MILLET, Claude. *op. cit.*, p.286.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sont contemporaines comme l'influence des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle, l'abstraction lyrique, le *Cut-up* de la Beat Génération, l'iconographie pop, etc …

La lecture possible des théories psychogéographiques par le prisme romantique admet une entrée dans le monde des songes, rêveries fantasques qui déréalisent le réel connu : « Le monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni au-dessous ; il est au fond de tout, meut tout, […] il habite tous les faits », écrit George Sand en 1839 dans son *Essai sur le fantastique*. La lecture approfondie des textes situationnistes sur la ville et la vie quotidienne donne l'impression d'une recherche de cet insaisissable là ! La recherche d'un élément fantastique, d'un objet magique, d'un passage secret entre les temps et les espaces.

La poésie romantique continue sa mutation alors qu'au même moment le roman social s'installe sur la scène littéraire, en particulier en France. Le roman social est celui de Flaubert, Zola, Maupassant, Proust, Balzac … Ces deux visions du monde coexistent sur la scène intellectuelle de l'époque et s'opposent dans leur vision politique mais aussi poétique et esthétique. Dans le projet romantique il y a une attention portée au peuple[497] qui trouve une influence majeure dans un roman réaliste : « Il se doit d'abord d'aider concrètement le peuple, en lui apportant la culture. »[498]. Alors que le réalisme s'engage socialement en mettant en lumière les contrastes et les problèmes sociaux de l'époque, les artistes réalistes s'intéressent particulièrement aux conditions de vie des classes populaires, des ouvriers et des paysans. Le réalisme est une chronique du temps qui passe dans une société modernisée et qui semble déjà avoir une fin programmée[499]. C'est un roman sociologique qui s'introduit dans un microcosme devenant l'allégorie d'une couche sociale. C'est l'histoire d'un univers clos et déterminé qui cherche à tout prix à conserver leurs privilèges sociaux.

A contrario du projet romantique (et pour confronter le rapport au monde du romantisme et du réalisme), dans les représentations artistiques, dont le projet a longtemps été d'imiter la nature. La locution antique « L'art imite la nature », souvent attribuée à Aristote[500] dans sa *Poétique*, suggère que l'art imite la réalité, mais pas nécessairement de manière littérale. La

[497] MARTIN-FUGIER, Anne. *Les romantiques 1820-1848*. Pluriel, coll. La vie quotidienne, Paris, 2009, p.268.

[498] *Ibid*., p.269.

[499] DUBOIS, Jacques. *Les Romanciers du réel. De Blazac à Simenon*. Points, coll. Essais, Paris, 2000.

[500] La locution « L'art imite la nature » est attribuée à Aristote, bien qu'elle soit une simplification de sa pensée plus complexe sur l'art et la mimesis (imitation).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

locution signifie que l'art, dans ses diverses formes (peinture, sculpture, littérature), s'inspire du monde naturel et tente de le reproduire ou de le représenter. Le romantisme se trouve au carrefour de cette idée, avec des artistes qui veulent pousser leur exploration des représentations plus loin. C'est sans doute avec le mythe de Zeuxis que le monde du réel et de l'imaginaire se sépare. Zeuxis aurait été le plus grand peintre de son temps sans son adversaire Parrhasius. Selon le mythe, les deux adversaires ont participé à un concours de peinture. Là, Zeuxis a peint une grappe de raisin incroyablement réaliste. Le travail a été si réussi que les oiseaux ont pris les raisins pour des vrais et ont essayé de les manger. Tout est là ! Imiter la nature au point de la remplacer. La psychogéographie se trouve elle aussi à ce point de bifurcation. C'est par le rêve et le fantasme que les situationnistes trouvent de nouvelles perspectives à leurs réflexions, mais la psychogéographie ne vit que pour le réel, trouver une place dans le monde tangible. Leur projet révolutionnaire est de replacer l'individu dans la cité épicentre de toutes les réalités !

Dans cette perspective, le but de l'auteur comme de l'artiste serait donc de reproduire le réel. Invoquer dans leurs créations des signes qui déclencheront chez le lecteur ou le spectateur les sensations nécessaires afin de croire dans le lieu évoqué par l'œuvre. Il faut, pour le créateur, trouver ce qui fait lieu et surtout les signes esthétiques nécessaires pour faire croire à l'auditoire qu'il traverse la ville au côté du dériveur. « Face au monde, l'homme n'est jamais un œil, une oreille, une main, une bouche ou un nez, mais un regard, une écoute, un toucher, une gustation ou une olfaction, c'est-à-dire une activité. »[501], comme le dit ici David Le Breton, l'homme qui traverse l'espace ne peut le ressentir que par ses sens et ses sensations déclenchant en lui des émotions. Il y a une activation du corps organique par l'espace. L'artiste qui traverse la ville, rend la lecture de cette traversée par ses sens.

Il y a dans les œuvres que nous étudions une ligne esthétique directive qui unie le corpus étudié dans cette recherche. Que ce soit Ed Ruscha, Lise Sarfati, Laure Murat et Will Self, ils ont dans leurs travaux un héritage psychogéographique inéluctable. Comme nous l'avons vu précédemment, la pratique de la psychogéographie est une affaire d'inspiration. Elle n'est pas le commentaire ou la copie de pratique de marche urbaine déjà existante mais une exploration de nouvelles possibilités. Les situationnistes en s'entourant des fantômes

[501] LE BRETON, David. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Métaillé, Paris, 2006.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'auteurs comme Thomas de Quincey, Charles Baudelaire, Edgar Allen Poe, Robert Louis Stevenson … cherchent à élever la pratique de la marche urbaine vers une démarche plus profonde. Par l'esprit et les pratiques de leurs prédécesseurs, les situationnistes entrevoient la possibilité d'une élévation de la marche urbaine vers une démarche plus ambitieuse et qui aurait pour visée d'introduire le monde du spectacle pour le détruire de l'intérieur. A la suite des situationnistes, « être l'héritier de … » ou se revendiquer d'un courant de pensée est une charge symbolique très forte dans le travail d'un artiste. Cette revendication a une visée de contraintes implicites.

Sans être exprimé en terme formel, l'esprit des psychogéographes hantent de nombreuses œuvres. Le travail mené dans ces lignes a pour objectif non déguisé de donner des critères et des points de repères pour caractériser une œuvre qui emprunte le fond ou la forme de la psychogéographie et de la dérive. La pratique de la dérive ou la méditation autour de la psychogéographie et l'exportation de ces pratiques résultent naturellement par déduction, dans le travail d'auteurs et de plasticiens. Ce non-dit du psychogéographe non-assumé ou du dériveur honteux provient sans doute du manque de délimitation et définition de cette pratique. Du romantisme à la psychogéographie situationnistes et jusqu'à son héritage dans la création contemporaine, pourrait-on tracer une ligne droite ?

En prenant du recul sur le corpus étudié, nous sommes en droit de nous interroger sur la présence auratique de la psychogéographie qui se loge potentiellement dans les œuvres présentées ici. Comment qualifier une pratique artistique psychogéographique sans en voir là où il n'y en a pas ? Nous pourrions partir du postulat que la pratique de la dérive est un procédé d'exploration et que le rapport et l'étude psychogéographique en est le rendu ; nous pouvons dire que la pratique de cette marche critique est une utilisation du corps de l'artiste comme médium dans un processus de création plus large et qui explore par des compositions hybrides un art total. Sans être membre de l'IS, ces créateurs ont une fibre qui apparaît dans leurs œuvres. Ce rapport esthétique situationniste germe dans le corps visuel de leurs œuvres. Dans leurs travaux, il y a des formes communes. Mais pour la déceler il faut s'accorder sur ce que veut dire des mots comme « Art » ou « Esthétique » dans le vocabulaire des situationnistes. Au commencement furent les lettristes qui récupèrent les formes des arts traditionnels. Il y a pour objectif une fusion entre l'art et la vie. C'est d'ailleurs ainsi que Patrick

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Marcolini relie la notion de « romantique » et de « révolution »[502] par le projet de « romantisme révolutionnaire ». Dans ce chapitre, l'auteur souligne que ce romantisme révolutionnaire situationniste intègre des éléments contradictoires, comme la nostalgie et le futurisme, dans une perspective de transformation radicale de la société.

Patrick Marcolini fait remarquer que la puissance révolutionnaire du projet situationniste qu'ils développent dans leur critique de la société réside moins dans « un futur utopique que dans une inspiration archaïque venue du fond des siècles. »[503]. Du romantisme au romantisme révolutionnaire, l'auteur rappelle que les situationnistes ne se basent pas sur la nostalgie de « civilisation évanouie »[504] comme l'ont fait les romantiques mais au contraire, le groupe de philosophes pense à un avenir où la modernité et les nouvelles technologies n'auraient pour but d'élever l'Homme de sa condition. Ils ont de romantique qu'ils fondent leurs idées sur un désaccord de l'utilité des moyens techniques modernes au profit du capital. Nous pouvons donc définir ce nouveau romantisme révolutionnaire comme une forme de protestation culturelle contre la société capitaliste moderne, qui combine des éléments du passé avec une vision utopique de l'avenir. Cette idée émerge vers la moitié du XVIIIe siècle, avec Jean-Jacques Rousseau considéré comme le premier grand penseur à théoriser cette idée. Bien qu'il n'ait pas utilisé ce terme lui-même, on en retrouve les fondations dans sa pensée. Rousseau imagine une société construite sur une valorisation de la nature et du sentiment, et une vision politique de cette société visant à restaurer une forme d'égalité et de liberté naturelles. Cette pensée a influencé les mouvements romantiques et par la suite d'autres penseurs, prônant ce romantisme révolutionnaire, comme Guy Debord et Henri Lefebvre. Tout comme les romantiques, ils critiquent le « désenchantement du monde ». Contrairement au romantisme traditionnel, ils ne se tournent pas vers un passé idéalisé, mais vers les possibilités futures. Guy Debord et Henri Lefebvre envisagent ce romantisme social qu'ils trouvent dans leur époque en une mélancolie globale face à l'incertitude politique à la sortie de la Seconde Guerre mondiale et des tensions de la guerre froide. Ils envisagent l'issue de cette société comme révolutionnaire. Pour Debord c'est le moment de considérer l'existence comme seule œuvre à réaliser. Tandis qu'Henri Lefebvre développe dans son texte *Vers un romantisme*

[502] MARCOLINI, Patrick. *Le mouvement situationniste : Une histoire intellectuelle*. L'Echappée, Paris, 2012, p.173.

[503] *Ibid.,* p.183.

[504] *Ibid.,* p.182.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

révolutionnaire (1957) une critique de l'ancien romantisme qui idéalisait le passé et souhaite le remplacer par un « nouveau romantisme » tourné vers les possibilités futures.

Mais le groupe des situationnistes reste pour le moins contradictoire et malgré cette envie d'une modernité qui éclaire un avenir révolutionnaire, il subsiste dans leur imaginaire des rêves bien plus lointains, comme celui de la chevalerie déjà évoqué précédemment :

> « Comme leur dérive nous ressemble, il nous faut voir leurs promenades arbitraires, et leur passion sans fins dernières. […] Ces cavaliers d'un western mythique ont tout pour plaire : une grande faculté de s'égarer par jeu ; le voyage émerveillé ; l'amour de la vitesse ; une géographie relative. La forme d'une table change plus vite que les motifs de boire. Celles dont nous usons ne sont pas souvent rondes ; mais les « châteaux aventureux», nous allons un jour en construire. Le roman de la Quête du Graal préfigure par quelques côtés un comportement très moderne. »[505]

Leur version de la chevalerie s'étend jusque dans l'imaginaire du cow-boy. Ils trouvent dans la société médiévale un modèle social basé sur le code d'honneur de la chevalerie et revendiquant l'amitié, l'amour, l'hospitalité, l'entraide et la solidarité[506]. Il y a dans leur idéal un mode de vie qui puise dans une iconographie fantasmée du passée, des images d'Epinal. Ces images leurs viennent d'ouvrage comme *L'automne du Moyen-Age* (1919) de Johan Huizinga dans lequel l'Histoire est indissociable des manifestations artistiques et d'une poétique mélancolique qui se retrouve dans l'image du temps qui passe et de la marche incessante de la modernité dans les maux et les mots des textes situationnistes.

Apporter un intérêt au langage poétique de la psychogéographie et son impact dans la création actuelle nous permet de comprendre comment exister dans le corps urbain et d'appréhender ce que veut dire « habiter » la ville. La structure des villes post-modernes sur lesquelles se penchent les situationnistes n'ont rien de roman antique ; ces villes semblent devenir au gré du temps un espace de passages comme un non-lieu où le citoyen stationne entre deux temps de travail où il se rendra dans un lieu de production qu'il occupera plus

[505] DONNE, Boris. *(Pour mémoires). Un essai d'élucidation des « Mémoires » de Guy Debord*. Allia, Parsi, 2004, p.134-141.

[506] MARCOLINI, Patrick. *op., cit.*, p.186.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

longuement que son lieu de vie. L'espace urbain n'est qu'un lieu de transition entre ces deux pôles, un couloir de passage qui n'est plus composé comme un paysage mais comme un espace fluide et utilitaire. Le citoyen dans la ville devient un engrenage à la machine de production et non plus un occupant des lieux ; il est locataire. Depuis les considérations du mouvement de l'IS, ce constat est flagrant. Les dérives pratiquées par les psychogéographes sont des protocoles qui cherchent à faire resurgir la poétique dans le quotidien des villes modernes. La dérive est une démarche parallèle aux modes de vie urbains, le dériveur se met à la marge de celle-ci. Aujourd'hui les créateurs qui observent les *us et coutumes* des villes nous interrogent sur le besoin d'habiter poétiquement à l'heure de la fantasmagorie. Cette lutte est une question de survie pour un piéton émancipé face aux volontés des pouvoirs publics qui cherchent à créer une rentabilité de l'espace urbain en lui trouvant constamment une fonction marchande. La ville de Los Angeles comme terrain d'exploration est le centre névralgique de cette guerre insidieuse pour s'octroyer la rue. En explorant avec l'œil critique de la psychogéographie, les dériveurs contemporains cherchent à se situer.

Quand le poète Friedrich Hölderlin invoque la notion d' « Habiter poétiquement » dans son poème *En ce bleu adorable…*, il trouve une expression qui capture l'essence de la relation entre l'homme, la poésie et le monde. Dans sa totalité la phrase dit : « Plein de mérite, mais poétiquement habite l'homme sur cette terre ». Pour Hölderlin, habiter poétiquement signifie fonder et créer un « cosmos » de langage et de beauté. Le poète a pour tâche de recréer les mots, de les faire resurgir du chaos. Habiter poétiquement implique une reconnaissance constante un certain « mysticisme » dans son environnement. Cela signifie que, bien que les hommes (poète, auteur, artiste) doivent accomplir des actions concrètes et utiles (les « mérites »), son véritable mode d'existence est poétique. Le psychogéographe par sa démarche accorde son action avec son projet politique. L'acte de création en tant que tel devient un acte de revendication. Habiter poétiquement, c'est percevoir le monde avec sensibilité et imagination. Cela reflète une vision où l'homme est à la fois limité par sa finitude et capable de transcendance. Pour Hölderlin, l'acte de création n'est pas seulement une forme d'expression artistique, mais un moyen de relier l'humain à l'invisible. Pour lui, le poète joue un rôle essentiel en révélant les vérités cachées du monde et en donnant une voix à ce qui est indicible. C'est ce que recherche le dériveur quand il procède à l'activation d'une situation.

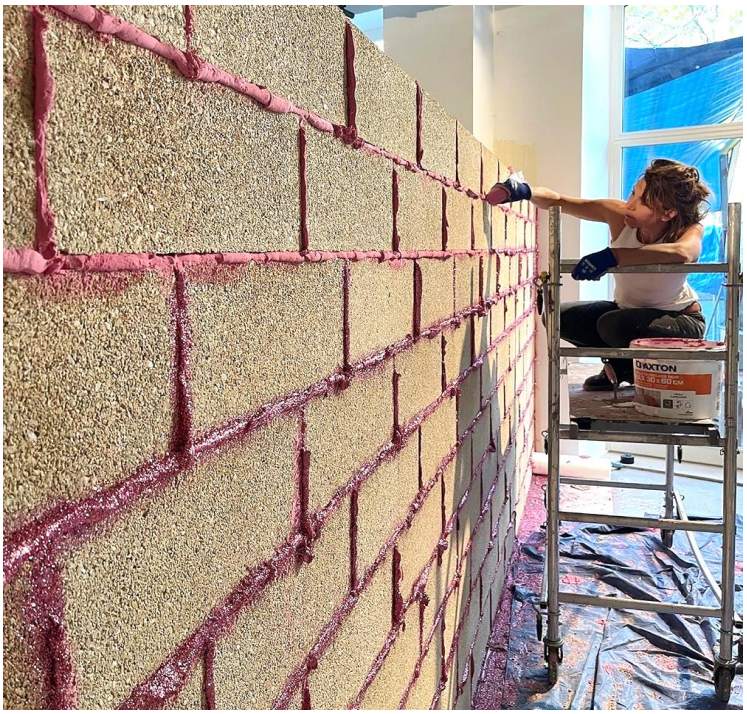
Licence CC BY-NC-ND 4.0

En 2010[507] s'ouvre l'exposition "Habiter poétiquement le monde" présentée au LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut). L'exposition explore la relation entre l'art et l'existence à travers plus de 350 œuvres sous le commissariat de Christophe Boulanger (attaché de conservation pour l'art brut), de Savine Faupin (conservatrice en chef en charge de l'art brut) et de François Piron (critique d'art et commissaire d'exposition). L'exposition observe la manière dont des artistes, des écrivains et des cinéastes interprètent et transfigurent leur quotidien, créant ainsi une « mesure du monde » où la mesure elle-même devient poème. Cette mesure est la distance établie entre le corps créateur et le reste du monde, l'implication et l'impact de l'intervention dans le reste du monde. La psychogéographie apparaît dans la réflexion autour de l'exposition et dans le catalogue de celle-ci au titre que, comme le fait remarquer Guillaume Demey, la dérive établie dans les villes ce qu'on pourrait appeler un « tracé magique »[508]. Ce tracé (comme nous l'avons déjà relevé lors de la partie consacrée à l'itinéraire du dériveur), vient entailler les rues qui laisserait échapper un fluide emprisonné par le conformisme de la ville. Cette image de la ville vomissant son passé, son langage poétique trop longtemps étouffé serait celle de l'œuvre de la plasticienne Morgane Tschiember et de sa sculpture *Running Bond* (2007-2024). Ce mur de béton conformiste au mode de production (et de reproduction) à grande échelle qui déverse cette mousse rose dans la rue … Cette texture étrange est apparue comme un rêve …

[507] L'exposition Habiter poétiquement le monde s'est tenue du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011 au LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut).

[508] DEMY, Guillaume. *Le tracé magique. In* BOULANGER, Christophe. FAUPIN, Savine. PIRON François. [Dir.] *Habiter poétiquement le monde*. Édition du LaM de Lille, Lille, 2010, p.67.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Running Bond, Morgane Tschiember, 2007. (ici lors de l'exposition « Territoires hétérotopiques » au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, octobre 2024).

Dans notre corpus, la ville de Los Angeles n'a rien d'une ville romantique. Elle n'a rien de la Bavière ou des rues brumeuses de Londres. Mais à L.A, encore plus que nulle part ailleurs, nous n'avons jamais été aussi proche du ciel, de l'horizon et des étoiles. Dans cette ville, il n'y aurait de romantique seulement l'imposant château Marmont en béton armé (qui remplace les pierres de taille de son modèle d'inspiration, le château d'Amboise). Avec son enseigne en néon rouge, cet hôtel attirera les plus grandes stars au 8221 Sunset Boulevard. Los Angeles impose son propre style dans un romantisme trop ensoleillé pour être honnête (quitte à tomber dans le kitsch), dans une chaleur hallucinée semblable aux lumières chaudes d'un *Cri* (1893) d'Edvard Munch ou à la chaleur d'une plage sur laquelle marche le narrateur Meursault, *étourdi* par la chaleur, dans *L'étranger* (1942) d'Albert Camus. Los Angeles est une immense plage au bord du Pacifique sur laquelle vient s'échouer le rêve américain. Ici dans cette ville, on y arrive car on est déjà perdu. Comme Ed Ruscha qui arrive déçu de ce que le reste de l'Amérique lui a proposé :

> « - Paul Karlstrom : Qu'est-ce qui vous donnait envie de revenir à L.A après New-York ? Apparemment, vous considériez L.A comme votre lieu de travail.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> - Ed Ruscha : C'est exact J'avais une véritable intimité avec cette ville. Cela a à voir avec le cinéma, les palmiers, c'est une sorte de collage mental de tout ce qu'une ville représente pour quelqu'un. J'y avais des attaches qui faisaient que je ne pouvais résister au besoin d'y revenir. Et puis, il y avait toute cette communauté artistique dont je commençais à faire partie, donc je ressentais cet appel. Ce n'était pas comme si j'avais été dépourvu de tout et qu'il m'avait fallu trouver de nouvelles racines : j'avais des racines ici. Une fois ou deux, peut-être, retourner à New York – pour son côté festif, « Grosse Pomme » -, mais j'ai dans l'idée que mon travail y aurait été réduit en miettes puis recraché. Voyez-vous, les tableaux que je faisais à l'époque n'intéressaient nulle. Et les personnes influentes du milieu de l'art, étaient toutes rassemblées à New York ; ils étaient méprisés au profit d'autres artistes qui entraient au cénacle. Moi, je n'étais même pas vraiment un artiste pop. Ni un artiste conceptuel Je n'étais rien jusqu'à ce que ça vienne peu à peu. Mais plus tard, beaucoup plus tard. Vous n'imaginez pas à quel point je suis surpris d'avoir réussi à survivre tout ce temps … »[509]

Dans cet échange que le peintre a avec l'auteur et critique d'art Paul Karlstrom, Ruscha se confesse sur une certaine déception de New-York (qui rien que dans son invocation active un imaginaire du rêve américain mais aussi de la scène artistique et de la modernité américaine). Mais c'est Los Angeles qu'il considère comme un point d'atterrissage inespéré. Los Angeles comme un havre à l'écart de tout, cachée derrière les monts San Gabriel. Ruscha est en relation avec la ville par son « intimité » qu'il entretient avec elle contrairement à New-York qui est pour lui une ville qui le « méprise ».

La matière poétique comme substance de la dérive.

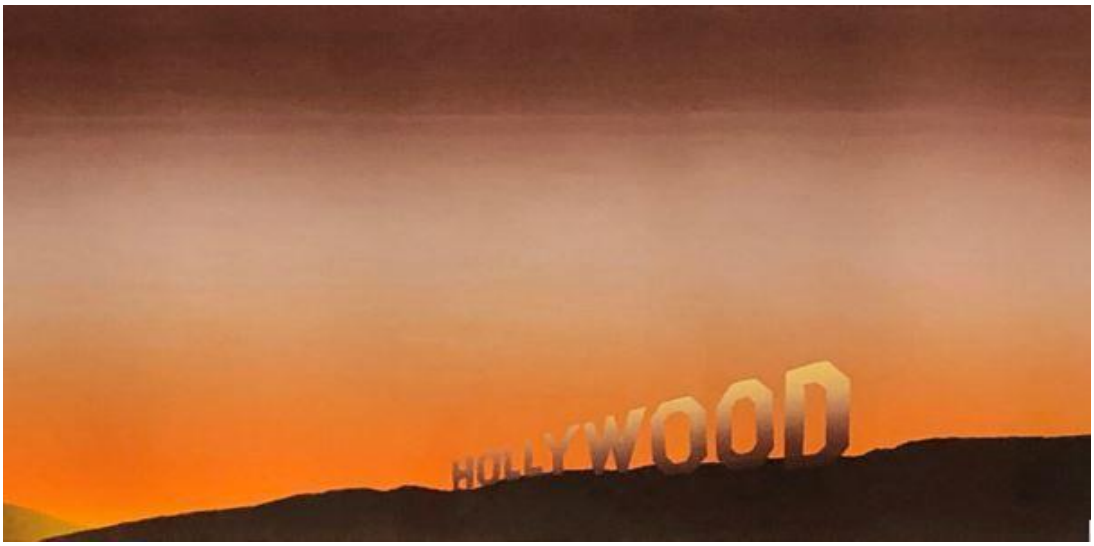
En 1963, Ruscha peint sa toile *Hollywood* représentant les fameuses lettres qui résume à elle seule l'*aura* de Los Angeles. Les lettres semblent posées sur un présentoir sombre qu'est la colline de Monte Lee. Elles apparaissent sur la colline comme un monolithe surnaturel. Dans

[509] KARLSTROM, Paul. *Ed Ruscha dans son atelier de West Avenue, Hollywood.* California Oral History Project, Archive of American Art, Smithsonian Institution, 29 octobre 1980, 25 mars 1981, 16 juillet 1981, 2 octobre 1981. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.108.

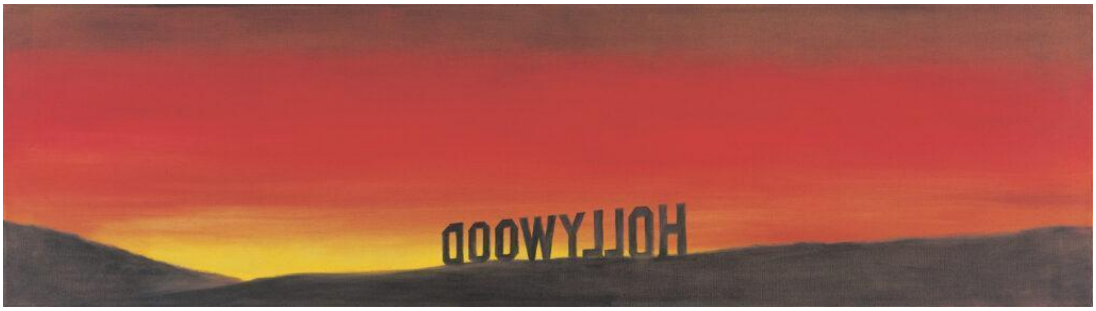
Licence CC BY-NC-ND 4.0

le film *2001 l'odyssée de l'espace,* le monolithe serait un symbole mystique qui contiendrait une connaissance absolue. On pourrait le voir comme seulement l'incarnation d'une idée. Le monolithe semble envoyer un message vers Jupiter (une mission secrète part en sa direction). Visuellement, le monolithe n'est qu'une boîte noire contenant les images de l'humanité, écran noir sur lequel nous pouvons projeter tous nos désirs (ou encore un écran de cinéma renversé sur lequel ne sera jamais projeté tous les films imaginés par l'humanité …). L'objet imaginé par Stanley Kubrick est une expérience visuelle et non verbale (au même titre que la dérive). Les 9 lettres ont aussi leur part de mysticisme (comme le monolithe), elles sont une promesse (celle de la réussite et de l'immortalité). Ed Ruscha représente les lettres sur un ciel exacerbé de couleurs, elles évoluent dans un coucher de soleil. Ce ciel crépusculaire, en plus de signer la fin du rêve Hollywoodien, rappelle les ciels intensifiés que l'on trouve dans la peinture romantique comme chez Caspar David Friedrich dans *Lever de lune sur la mer* (1821), *La croix dans la montage* (1808), ou encore dans *Les étapes de la vie* (1835). On peut aussi penser aux toiles de Turner qui trouve dans un empâtement de couleur des effets de lumières d'une profonde intensité comme dans *Le Dernier Voyage du Téméraire* (1839), mais aussi *Lever de soleil avec monstres marins* (1845). Dans la pensée romantique, le ciel symbolise la quête de l'inaccessible, tout aussi inaccessible que le rêve de gloire que promet Hollywood. En 1977, Ruscha récidive, il peint de nouveau le logo d'Hollywood mais cette fois-ci à l'envers toujours dans un ciel rougeoyant. En montrant l'arrière du logo Ruscha montre ce que cache le rêve américain : rien ! le vide !

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Hollywood, Ed Ruscha, 1968.



The Back of Hollywood, Ed Ruscha, 1977.

C'est une nouvelle forme de poétique avec la psychogéographie qui s'impose. Héritière du romantisme, le langage poétique de la psychogéographie se recentre sur l'individu dans la cité et non comme une main d'œuvre marchande dans la ville capitaliste. En explorant une poétique du geste quotidien et de l'ordinaire, les situationnistes recherchent des nouvelles pratiques sociales. Cet effet de mimétisme entre le geste du quotidien et le geste artistique est la stratégie utilisée par les philosophes pour s'infiltrer de manière discrète dans les rouages de la société du spectacle. C'est aussi pour eux la volonté d'un retour du paysage dans la ville ; un paysage au sens esthétique avec la poétique qu'elle invoque. À Los Angeles, ce paysage disparaît derrière une ville façonnée par l'utilitarisme d'un espace déterminé par la voiture. Ce qu'il reste du paysage est utilisé à des fins de mise en valeur du « cadre de vie » vendu par les sociétés immobilières qui utilisent ce « cadre » comme un espace délimité dans lequel s'exercent, uniquement, les activités privées. Sortis de ce « cadre de vie », les habitants de la

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ville se retrouvent dans un espace autre où la ville devient pour les situationnistes un espace des possibles ; un espace pour repenser leur place et leurs droits à la ville.

Laure Murat, Will Self, Ed Ruscha et Lise Sarfati pratique le territoire de manière diamétralement différente ; tout en traversant la même ville comme s'il était possible d'avoir une superposition de configurations au sein de la même forme. Les quatre artistes ont avancé dans leurs travaux sur Los Angeles, des recherches sur les modes de vie au sein de la ville. Ils ont aussi cherché à confondre les gestes du quotidien avec le geste artistique. Cette trace d'une ville romantique qui trouvera sa fin a traversé le situationnisme et trouvé une alchimie dans leur approche de l'urbain ; son histoire, son évolution, sa mutation, voir même la dissolution des termes ont traversé les courants et ont muté. La psychogéographie a sa propre histoire, sa généalogie avec ses aïeux intellectuels et ses descendants. C'est une notion mouvementée et en questionnement constant sur ses méthodes d'actions mais aussi sur ce qu'elle dit et ce qu'elle montre. Et cette histoire de la psychogéographie transparaît dans les travaux de Laure Murat, Will Self, Ed Ruscha et Lise Sarfati.

Leur démarche psychogéographique va s'établir à Los Angeles, une ville « anti-piétonne » (même si cette notion est contestée par certains comme nous le verrons). L.A est une ville artistique (comme on a pu déjà le voir avec l'apparition de ses propres écoles esthétiques avec le mouvement du Light and Space), mais dans ce micro-état à lui seul, sous le soleil, ces démarches artistiques indépendantes les unes des autres donnent un nouveau regard sur la ville avec de nouvelles formes remplies de mélancolie mais aussi une vision sur celui qui marche. Ruscha a capturé l'essence changeante de la ville à travers ses œuvres après avoir vécu et travaillé dans la région pendant plus de soixante ans. Ses œuvres reflètent son intérêt pour le langage et le paysage, en particulier celui de l'ouest américain, où les mots apparaissent sur des panneaux routiers, des bâtiments et des montagnes, évoquant la vie urbaine de Los Angeles avec innocence mais aussi une touche d'humour. Ruscha explore poétiquement l'évolution et la destruction de la ville. On trouve la forme de la ville dans ses peintures : *Los Angeles County Museum On Fire* (1965-68), qui représente le musée de la ville de Los Angeles en feu, le monument semble exister seul dans un paysage désertique ; *Standard Station* (1966) ; *Hollywood* (1968), qui sera suivi d'une série autour du symbole des neuf lettres dont fait aussi partie la toile *Hollywood In The Rain* (1970) ; les lumière de la ville dans les toiles *Wen Out For Cigrets* (1985), *Love Chief* (1986), *City Boy* (1988), *Faster Than A*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

speeding Beanstalk (1986) ; des plans de ville aux plans hippodamien dans *Hollywood To Pico* (1998), *Cosmo, Selma, Vine* (2000), *Crescent Heights and Sunset* (2001), *Santa Monica, Melrose, La Brea, Fairfax* (1998). Aussi, ces monolithes de l'architecture post-moderne se retrouvent dans son travail photographique : la station-service dans *Twentysix Gasoline Stations* (1963), les appartements standardisés dans *Some Los Angeles Apartments* (1965), le tracé d'une route dans *Every Building on the Sunset Strip* (1966), les parkings dans *Thirtyfour Parking Lots* (1967), des piscines individuelles dans *Nine Swimming Pools* (1968), des parcelles de terrains à vendre dans *Real Estate Opportunities* (1970), les palmiers dans *A Few Palm Trees* (1971) et les façades de maison anciennes dans *Dutch Details* (1971). Ces signes urbains sont transformés en formes fantomatiques qui deviennent poétiques par leur allure irrationnelle. Ed Ruscha cherche à donner une parole aux « choses », il y a une modulation entre l'image et le mot. Dans sa peinture cette cohabitation est très prenante. Les mots peuvent être un objet en tant que tel, existant comme un édifice, mais aussi superposé à l'image peinte. Dans ces livres d'artistes, le mot existe comme une annonce. La couverture qui annonce le titre fait partie intégrante de la mise en scène des images. La lettre devient un signe, venue des enseignes commerciales pour devenir langage mais aussi un module esthétique.

> « Ruscha s'est orienté vers les lettres, vers les signes, au sein d'un univers de symboles prodigieusement lourds de sens. Tout le monde sait que Los Angeles est une ville où un analphabète aurait le plus grand mal à se repérer. Impossible de savoir où on est quand on ne lit pas les noms des rues. Les maisons, les magasins, les immeubles et les rues se ressemblent tellement (et changent si vite) qu'il faut pouvoir déchiffrer la signalisation routière. Ruscha n'aurait pu le rappeler avec plus d'élégance que dans ses grands tableaux représentant la célèbre enseigne HOLLYWOOD dominant la colline, aussi purs et limpides que tout ce qu'il fait. »[510]

Par cet extrait du catalogue de l'exposition personnelle d'Ed Ruscha au centre Pompidou en 1989, l'historien d'art Pontus Hulten démontre ce rapport aux mots que l'artiste entretient dans l'utilisation des lettres Hollywood. Il parvient ainsi à créer une dialectique entre la lettre et l'édifice. Dans cette citation, il y a cette phrase singulière, « Tout le monde sait que Los

[510] HULTEN, Pontus. *Ecrire sur le tableau. In Edward Ruscha*. Edition Centre Georges Pompidou, coll. Contemporains présenté par le Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989, p.10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Angeles est une ville où un analphabète aurait le plus grand mal à se repérer. ». Ici, de manière surprenante, la ville de Los Angeles devient alors une ville faite pour les lettrés illisible. Les mots de Los Angeles deviennent partie intégrante du paysage urbain, unifiés aux formes dans la Skyline. La photographie d'Ed Ruscha est une photographie d'architecture qui par sa mise en scène est assimilée aux pratiques des artistes conceptuels. Ici cela prend sens dans le rapport entre le texte et l'image, une relation entre la lecture et la perception. A la manière de l'artiste surréaliste Magritte, les artistes conceptuels utilisent des mots pour créer des effets visuels et parfois contredire l'image elle-même dans leurs œuvres.

Il y a une singularité dans le choix des lieux qu'opère Ed Ruscha dans son travail. Ultérieurement, les éléments d'architecture qui transfigurent dans son travail sont des éléments « postmodernes ». Par l'utilisation de ce terme il est question d'éléments qui apparaissent dans une logique de progrès technologique. Ce rapport à l'architecture postmoderne est le point de convergence entre les œuvres étudiées ici. Les plasticiens comme les auteurs s'interrogent sur l'évolution du milieu à travers l'architecture et son agencement urbanistique. Cette modification du paysage de la ville est un projet ; la visée de la modernité. Une architecture évolutive qui s'inscrit dans son histoire en fonction des besoins que demandent la modernité. La modernité[511] est une marche en avant à la recherche d'un progrès constant. Mais dans notre étude la marche en avant effectuée par le psychogéographe est une marche à rebours de ce progrès. Il est alors possible de se demander ce que cherche à débusquer le psychogéographe.

La Postmodernité a pour projet de dépasser la modernité par l'utilisation du préfixe post-. Ainsi la postmodernité serait une remise en question de ce que nous laisse la modernité. Donc l'objectif serait d'interroger le récit de la modernité en prenant en compte la complexité, la diversité, la fragmentation des identités, l'augmentation de la diversité culturelle, la méfiance envers les discours autoritaires, le scepticisme envers les grands récits mondiaux et le récit national. C'est le refus de toute certitude. La genèse de la société postmoderne est celle de l'arrivée de la société de consommation, de la culture médiatique omniprésente et d'une esthétique de production de formes pastiches. L'architecture post-moderne apparaît au

[511] La modernité est l'idée de s'adapter à l'époque et de ne plus se baser sur des valeurs considérées comme obsolètes. C'est une notion qui reflète les changements et les évolutions de l'époque actuelle, exprimant une mentalité nouvelle, des préférences nouvelles, répondant aux besoins et aux attentes actuels. Les signes de l'époque actuelle montrent la modernité, reflétant les changements culturels, sociaux et esthétiques en cours.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

même moment que germe le concept de psychogéographie. Le psychogéographe a pour but de remettre en question les modèles de construction de la ville qui enferment et prédéterminent nos actions. La pensée situationniste et la démarche des architectes post-modernistes[512] est similaire. C'est une notion qui se manifeste en réaction à l'austérité, la formalité et le manque de variété de l'architecture moderne, en particulier contre le brutalisme, style international et l'architecture de consommation et de loisir. L'architecture dite « post-moderne » cherche elle aussi un nouveau langage pour sortir des murs sans texture du brutalisme mais aussi des aplats monochromes de la modernité du Bauhaus ou du style de Le Corbusier. L'architecture post-moderne se caractérise par un ornement exacerbé, une variété de formes, des références à des motifs classiques, l'utilisation de couleurs vives et de motifs à la fois interne et externe, une combinaison de différents styles architecturaux souvent mélangés de manière non conventionnelle. Des éléments d'humour ou d'ironie et la fragmentation des formes y sont aussi retrouvés. On pourrait presque voir dans cette architecture le style plastique de l'art Baroque. Ce qu'il se passe ici c'est la volonté de trouver (à la sortie du grand vacarme de la seconde guerre mondiale) de nouveaux mots pour dire le présent, un temps qui se veut inédit.

Dans l'histoire des formes et du langage poétique, le Baroque se caractérise par son exubérance, sa complexité, son dynamisme et son expressivité. Ce style est fréquemment associé à une esthétique éclatante, à une grande quantité d'ornements, à des effets illusionnistes et à une quête de grandeur et de théâtralité de par une saturation des formes. Dans les œuvres étudiées ci-dessus, ces caractéristiques s'en dégagent. Le travail de Lise Sarfati en est une représentation. Dans la série de photos *On Hollywood,* elle photographie ses modèles en contre-plongée laissant ainsi voir au second plan les enseignes des magasins et des supports marketing aux visuels criards. Ceux-ci deviennent les toiles de fond et remplacent les monochromes des studios photo. Ce style s'impose dans ses nombreuses séries tel que *La Vie Nouvelle* (2005), où elle photographie des adolescents dans les grandes villes américaines ; *On Hollywood* (2010), à la manière du *Every Building on the Sunset Strip* d'Ed Ruscha, documentaire social sur la vie du quartier ; *Oh Man* (2017), où des hommes marchent dans des rues désertes. En 2021, Lise Sarfati donne une conférence à la Maison

[512] Cette notion, initiée dans les années 70, est théorisée par l'architecte et urbaniste Denise Scott Brown et le théoricien de l'architecture Robert Venturi dans leurs livre *Learning From Las Vegas* paru en 1972.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Européenne de la Photographie intitulée *Los Angeles : Poétiques et Politiques de l'espace urbain.* Elle y présente son rapport à la ville en tant que résidente à Los Angeles. Cette ville est pour elle un sujet photographique inépuisable qu'elle nourrit par ses pratiques quotidiennes. Pour la photographe, la cité des anges est propice à des questions sociales et urbanistiques sans cesse renouvelées. L'artiste y présente notamment la série *On Hollywood*, qui lui a été inspirée directement par la psychogéographie de Guy Debord. Quand on regarde toutes ces images côtes à côtes, nous sommes là aussi frappés par ce que nous avons évoqué dans le travail de Ruscha, le soleil qui baigne les images, elles en sont remplis, les ombres s'étendant sur les trottoirs. Étonnamment ces atmosphères qui se concentrent sur les corps et les lumières projetées sur les décors rendent les rues silencieuses.

C'est aussi ça l'intérêt du médium photographique, rendre les choses silencieuses et immobiles. Les figer, pour se détacher du reste de ce qui compose la ville afin de mieux la pénétrer mentalement. La photographie permet de revenir sur ce que le dériveur a vécu ; faire un retour en arrière, et à la manière d'un prélèvement de terrain, il revient sur les lieux. Il prend du recul pour lire la ville et ses signes poétiques. La sémiologie peut aider à comprendre ces regards qui se croisent sur la recherche d'une lecture raisonnée de la ville, en analysant les signes présents dans l'espace urbain, tels que les symboles, les images, l'architecture, les graffitis, les panneaux publicitaires, etc. L'approche de Lise Sarfati permet de prendre le temps de décoder la signification culturelle, sociale et politique de ces éléments dans un contexte urbain donné. Le temps décomposé des images en série, donne le temps de décoder dans des instantanés la saturation du paysage par ces signes. Il y a une dualité de la perception qui se joue dans sa pratique de photographe de rue. L'espace urbain y est rempli de signes assiégeant le piéton dans sa marche. Ce dernier ne peut pas prendre le temps de les analyser et de les classifier sans casser le rythme de sa marche. Par la photo, et immobilisant le mouvement qui a eu lieu, Lise Sarfati donne le temps de revenir sur l'itinéraire. Alors, les signes, les formes, les couleurs et les modulations de la rue, apparaissent dans leur plus complexe interaction.

Ce sont ces signes auxquels Francesco Careri fait allusion. Ils donnent une topographie à l'espace que l'homme du paléolithique devait traverser. Un espace qui, « se transforme lentement en un espace rationnel et géométrique généré par l'abstraction de la pensée ». Cette transformation de l'espace est l'effet de ce que l'archéologue Vere Gordon Childe

Licence CC BY-NC-ND 4.0

appelle la « révolution néolithique »[513]. Ce que marque le Néolithique c'est la sédentarisation de nombreuses populations et l'introduction de l'élevage et de l'agriculture dans les pratiques de vie. Les situationnistes recherchent dans la dérive cet espace, perdu par la régression de la civilisation. Ils cherchent par là à abolir les fondamentaux acquis que sont la sédentarisation et la domination sur les environnements et à rétablir une société capable de nomadisme et de cohabitation des espèces vivantes dans une écologie transcendantale.

L'« espace irrationnel et plein de hasard » que l'espace du paléolithique ne semble pas avoir changé. La notion d'« irrationnel » est toujours de circonstance dans un monde urbain. Le terme de « hasard » a toutefois été remplacé par celui du fonctionnalisme et du déterminisme. Le besoin d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati de travailler autour de la représentation de la ville de Los Angeles est l'envie de mettre en évidence l'illogisme des formes qui ne sont des hangars à marchandise. Dans leurs travaux respectifs, la ville s'impose d'elle-même dans les images. Elle fait partie du quotidien et l'on ne peut s'en abstraire.

Afin de penser le corpus étudié en tant qu'approche poétique et psychogéographique des milieux, il faudrait considérer le langage du dériveur qui prend alors la parole (celui du narrateur, de l'artiste, du chercheur) comme un lieu de transit entre le corps sujet et un milieu. Cette relation entre le langage, le corps et le milieu commence par un premier contact, celui-ci est déterminant dans la démarche et l'approche qu'aura le dériveur vis-à-vis de l'espace qu'il traverse ; son corps est le récepteur de toute perturbation Là où tout commence, c'est le point d'interaction entre le lieu et le sujet. C'est aussi, dans un second temps, ce qui le pousse à sortir de son atelier ou de derrière son bureau. Une rencontre avec le lieu se passe. Le dialogue entre lieu et sujet se fait par cette ambiguïté qui deviendra le sujet du travail du dériveur autour de cette ville. A Los Angeles les gens ne marchent pas. L'artiste fait donc de la minorité des personnes se déplaçant à pied et de celles qui adoptent une pratique occasionnelle de la marche, le cœur de sa recherche. Dans *Ceci n'est pas une ville* de Laure Murat l'interaction entre le sujet qui dans le livre est l'auteure elle-même et la ville de Los Angeles commence par un forme d'exil volontaire. Le chapitre I s'ouvre sur une réflexion, ce chapitre s'intitule *I ♥ L.A.* Le premier contact avec la ville est amoureux. Quand il était dit précédemment que la ville s'imposait d'elle-même dans les travaux de Lise Sarfati et d'Ed

[513] CHILDE, Vere Gordon. *Man Makes Himself*. Watts & Co, Londres, 1936.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ruscha, avec l'introduction de Los Angeles dans le livre de Laure Murat elle s'impose sentimentalement, « Il y a encore quelques années, je n'envisageais pas qu'on puisse tomber amoureux d'une ville. »[514]. Par le rapport « amoureux » à la ville, le langage n'est plus seulement une observation mais une introduction même dans le corps de la ville.

Très vite dans son récit, le Los Angeles de Laure Murat existe par une relation d'attirance tout en mettant en lumière ce qui peut être repoussant dans cette ville. Comme si la cité des anges devait vivre dans un paradoxe d'attraction-répulsion. Cet amour est hors-norme, il dépasse le rapport humain, « Horizontale, étale, postmoderne, Los Angeles incarne la ville antiphallique par excellence. Elle ne tient rien ni personne sous sa férule, sous son autorité. »[515]. Une ville « antiphalique », un amour sans sexe qui repose sur un rapport à la liberté, une ville qui ne retient pas, car peut-être est-ce une ville sans bords par son étalement géographique. Cette rencontre avec la ville de Los Angeles rappelle celle que fait Ferdinand Bardamu, le narrateur de Louis-Ferdinand Céline dans le roman *Voyage au bout de la nuit* (1932) avec la ville de New-York qui s'approche, vue depuis le bastingage du bateau :

> « Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baissante du tout, raide à faire peur. »[516]

New-York non plus n'est « pas baissante du tout », par-là peut-on entendre ce rapport à la bouche qui se pose sur l'épiderme du visiteur ? Un témoignage d'affection. Ici, la ville n'est pas prétentieuse ; c'est ce qui se passe avec Los Angeles sous la plume de Laure Murat : la ville reste à distance, il y a un respect mutuel, une attente, un consentement, c'est le voyageur qui vient la chercher. La forme du langage de Céline et de Murat prend la forme de la *skyline*. Aussi, de la côte Est à la côte Ouest, New-York et Los Angeles se regardent, elles sont les deux

[514] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.11.

[515] Ibid., p.29.

[516] CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Gallimard, Folio, Paris, 1952, p. 184.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sœurs que tout oppose, l'une plus aventurière et l'autre plus épicurienne. De l'arrivée à New-York à la découverte de Los Angeles, il y a d'abord et toujours la forme de la ville et son répertoire de formes. « L'absence de monuments historiques de véritable centre concourt à cette impression de liberté, très déconcertante pour n'importe quel Européen, désorienté sur ce grand terrain sans repères. »[517]. Les villes du vieux continent que connaît Laure Murat se définissent par leurs formes et leurs monuments et avec Los Angeles, tout ce concept qui définit la ville s'annule. La ville touche la narratrice par sa couleur, sa température : « J'ai aimé Los Angeles tout de suite. Littéralement. En sortant de l'avion. La douceur de l'air, la lumière suave, cette lumière d'or pâle qui encore aujourd'hui détend mon cœur dès que je sors de l'aéroport. »[518]. Il y a une réaction épidermique à la ville, le premier contact poétique a lieu. Cette réaction à la lumière déclenche chez Laure Murat un stimuli, à la manière de la madeleine de Proust, les éléments physiques qui l'entourent lui donnent une impression de réminiscence, de connaissance et de souvenir, d'impression de déjà-vu et ouvre une bibliothèque sur un infini :

> « Dans *Le Sexe et l'Effroi*, Pascal Quignard rappelle que du mot *fascinus*, à savoir le phallus dans la Rome antique, dérive le mot fascination, « cette pétrification qui s'empare des animaux et les hommes devant une angoisse insoutenable ». Il me semble que la première condition de l'éros, du moins tel que je le conçois et le vis au quotidien c'est de n'être pas fasciné. »[519]

Ceci n'est pas une ville est un texte fait de références, des renvois constants à des titres de livres, de films, mais aussi de recherches annexées en bas de page ; le livre devient encyclopédique. Même pour ce qui est de l'amour, comme dans cette citation, elle se réfère aux mots de Quignard. L'appel à la citation et la référence est un moyen pour l'auteur de transférer des concepts qu'elle peine à qualifier ; en empruntant des mots et des images déjà existants elle transmet des symboles qui peuplaient déjà son imaginaire personnel. A ce moment-là pour Laure Murat, Los Angeles est un symbole. La ville ne vit que par des références, elles seront nombreuses dans son livre comme avec le film *Night Call* de Dan Gilroy (2014) *LaLaLand* de Damien Chazelle (2016) ou encore à travers la caméra de Jacques Demy

[517] *Ibid.,* p.29.

[518] *Ibid.,* p.17.

[519] *Ibid.,* p.29.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et de David Lynch. Des images qui ont déjà eu lieu dans un espace qui n'appartient pas à la réalité. La ville et son utilisation sont lus chez Murat à travers d'autres œuvres qui écrivent une histoire imaginaire des lieux. La ville devient un espace qui s'approche par la référence et par la mise en relations entre différentes images et d'œuvres déjà connues et marquant une représentation singulière de Los Angeles. L'écrivaine américaine Rebecca Solnit fait le lien entre la pratique de la marche chez Rousseau et l'ouverture l'esprit du philosophe sur des objets qui peuplent son imaginaire et qui structurent sa perception de ses propres sens et émotions. Ces images habitant l'imaginaire et les souvenirs de Rousseau et de Laure Murat leurs ouvrent une perspective sur un infini [culturel] et constituent leur perception sur le milieu :

> « Rousseau s'essaie au roman, à l'autobiographie, à la rêverie, […] [il] s'amuse à mélanger les genres : il ajoute une volumineuse postface à un essai relativisent court, emboîte comme des poupées russes les références à des pseudonymes dont il truffe ses écrits. Les écrivains qui tels Italo Calvino ou Jorge Luis Borges pourraient se revendiquer de son héritage ont une pratique expérimentale de l'écriture : ils jouent de la manière dont la forme, la voix, les renvois et autres procédés stylistiques travaillent le sens. »[520]

Cette recherche de références dans leur bibliothèque mentale se retranscrit dans la pratique créative par des œuvres qui deviennent des arborescences, des réseaux d'images qui se nourrissent les unes confrontées aux autres.

C'est par la même approche poétique et symbolique que Los Angeles se découvre à Will Self. La ville apparaît par son signifiant et sa symbolique, qu'il détourne pour extraire ce qu'il peut rester de poétique. Dans *Le piéton de Hollywood*, la rencontre avec la ville se fait de manière compulsive. Comme une mission, Will Self veut traverser la ville pour découvrir « qui a tué le cinéma ». Beaucoup de critiques voient dans ce livre une traversée « délirante » de Los Angeles à travers un narrateur en prise à une « dépression » et des « troubles obsessionnels compulsifs ». Ce que le texte met en scène est une approche situationniste de la problématique du symbole d'Hollywood. A l'inverse de Laure Murat, Will Self cherche à démasquer le faux de la fiction pour retrouver le réel du paysage urbain, il veut quitter le

[520] SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Actes Sud, Paris, 2002, p. 42-43.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

champs fictionnel pour affronter la vérité sociale des milieux de Los Angeles. Hollywood est le lieu où l'on fabrique les images. Ce que les critiques appellent « délire » sont des obsessions plastiques qui viennent nourrir le récit et surtout alimenter la pratique de la dérive. La démarche situationniste ne peut capter tous les signes de la ville observée, c'est donc par la focalisation sur certains types de signes que le discours critique va se construire. Les troubles obsessionnels compulsifs pourraient définir la démarche expérimentale qui réside dans le travail de Will Self. La quête du narrateur du Piéton d'Hollywood est de retrouver « "qui a tué le cinéma », mais cette quête est une allégorie, « Je veux découvrir qui a tué le cinéma… car le cinéma est complètement mort, renversé de son trône en tant que médium narratif prééminent de l'époque. Je ne sais pas si c'est un assassinat, mais… je soupçonne qu'il y a là-bas un tueur ! »[521]. Il n'y a pas une personne qui a tué le cinéma mais quelque chose. La recherche de l'auteur britannique est de chercher comment les images se transforment et mutent au contact d'une société. Ce monde qui change c'est celui qui effraye le « dépressif » qu'est le narrateur du livre. Tout commence par *La consultation*, sans raison apparente l'auteur veut engager son corps, « Début mai 2008, mon traitement avec le Dr Shiva Mukti étant arrivé à son terme, pensions-nous l'un et l'autre, avec un certain succès, je décidais de faire une randonnée pédestre à Los Angeles. »[522]. Il n'y a pas de prémisse déterminée à cette volonté. Tout semble improvisé directement le long du discours. Même quand il annonce sa démarche, il ne semble pas penser à la faisabilité de son projet,

> « […] je veux aller à Hollywood à pied.
>
> -Tout le trajet ?
>
> - Ne soyez pas facétieux. Vous connaissez ma méthode : Je marcherai de chez moi à Heathrow, probablement en passant par les studios Pinewood où on tourne en ce moment le nouveau James Bond, je prendrai l'avion et je terminerai à pied, de l'aéroport de Los Angeles à Hollywood.
>
> - Un territoire dangereux pour vous, à mon avis ... au vu des événements de l'an dernier.
>
> - C'était différent, j'ai été pris au débotté, je n'avais pas d'objectif.

[521] SELF. Will. *Le piéton de Hollywood*. Points, Paris, 2012, p. 142.

[522] *Ibid.,* p. 127.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- Je vois, et quel est votre objectif maintenant, au juste ?

Je n'aimais pas la tournure que prenait la conversation. »[523]

Les points de repères géographiques sont des points abstraits. Par sa démarche Will Self veut se confronter directement à une ville qui lui semble inconnue et opaque. Il y a une volonté de se confronter à la ville. Et cette friction entre le marcheur et le paysage est une mise en défit de sa capacité à recevoir émotionnellement les signes. C'est le hasard qui prédétermine sur l'action comme dans la démarche de Will Self. De manière générale Self a pour méthode des lieux connus et bien cartographiés, marchant tout en évitant les sentiers fréquentés. Ensuite, par l'imposition de contraintes de déplacements il emprunte un autre itinéraire que celui fléché pour les touristes. Sa méthode a pour objectif de faire face à la rapidité du voyage mondialisé, le positionnant comme une forme de « rebelle contre le monde moderne ». Le seul guide qu'il garde à l'esprit dans sa recherche à Hollywood est la recherche de ce qui fait signe en lien avec l'imaginaire du « grand » cinéma d'Hollywood appartenant à ses souvenirs de cinéphile et d'un âge d'or du cinéma.

Francesco Careri interroge lui aussi, la découverte du lieu par la marche, seul par l'action physique l'espace se découvre.

> « La marche, tout en n'étant pas la construction physique d'un espace, implique une transformation du lieu et de ses significations. La seule présence physique de l'homme dans un espace non-cartographie, et les variations des perceptions qu'il reçoit en le traversant, est une forme de transformation du paysage qui, bien qu elle ne laisse pas de signes tangibles, modifie culturellement la signification de l'espace et, par suite, de l'espace en soi en le transformant en lieu. »[524]

Comme le dit Francesco Careri, ce n'est pas la marche qui construit un lieu. Les psychogéographes approuveraient cette affirmation, la marche constituant un outil de cartographie qui ne restera qu'éparse : il s'agira d'une cartographie lacunaire d'une aire spatiale. Mais par la marche, si la signification du lieu change, c'est parce que l'espace urbain est un espace qui se déroule dans son trajet mais aussi dans son schéma narratif. Seul celui

[523] *Ibid*., p. 141.

[524] CARERI, Francesco. *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*. Babel, Paris, 2013, p. 57.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui marche peut vivre cette « fiction ». Or ici, cette notion de fiction est à mettre en exergue. Elle est un enjeu central de cette perception du monde urbain et sera l'un des enjeux centraux de la suite de notre réflexion. Dans un premier temps, c'est la fiction du réel, celle qui existe par la documentation, la recherche et l'implication du corps du marcheur dans le milieu pour comprendre son fonctionnement interne. Et dans un second temps c'est la fiction pour la fiction, celle qui existe pour l'œuvre, qui appartient au regard émotionnel du concepteur. Ces deux approches interrogent sur ce distinguo à faire dans l'approche d'une œuvre entre le documentaire et l'esthétisation du sujet. Le paysage inspire l'auteur et l'artiste, ils en feront une forme, un rendu plastique ou littéraire. Cette forme artistique contient une essence documentaire mais aussi une part subjective par sa perception et son vécu durant le moment de la traversée de cette unité d'ambiance. Le marcheur perçoit dans le lieu des « variations des perceptions », c'est ce que les situationnistes appellent les unités d'ambiances qui se traduiront dans notre recherche dans une dualité entre les concepts d'ambiance et d'atmosphère. Ces « variations des perceptions » ne laissent aucune trace de « signes tangibles » et c'est à ce moment-là de notre approche du paysage que surgit une histoire du sensible qui ne pourrait se révéler sans la recherche poétique des artistes dans leurs productions.

L'historien Alain Corbin est connu pour ses recherches innovantes dans le domaine de l'histoire du sensible. Cette approche historique examine les expériences sensorielles et émotionnelles des gens à travers le temps. Corbin a étudié une variété de thèmes souvent ignorés, tels que la misère sexuelle, l'odorat, le paysage sonore et les loisirs, en soulignant l'importance des perceptions sensorielles pour comprendre les sociétés passées. En plaçant l'imaginaire et le sensible au cœur de l'analyse historique, son livre *Historien du sensible*[525] remet en question les approches traditionnelles centrées sur l'histoire politique, sociale ou économique. L'histoire des sensibilités révèle des aspects souvent négligés de l'expérience humaine, tels que les émotions, les sensations et les interactions sensorielles qui ont façonné les comportements individuels et collectifs, en explorant les sensibilités passées. Cette histoire s'appuie très souvent sur des traces que l'historien trouve dans les arts, c'est à travers la sensibilité même des artistes, des auteurs, des illustrateurs que la sensibilité sensorielle d'une époque reste éternelle. En mettant l'accent sur l'importance des perceptions sensorielles dans

[525] CORBIN, Alain. MAZUREL, Hervé., *Histoire des sensibilités*. Presses universitaires de France, Paris, 2022.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la construction des identités et des relations sociales, cette approche permet de mettre en lumière des éléments essentiels de la vie quotidienne, tels que les pratiques culturelles, les normes sociales, les rapports de genre et les expériences religieuses. La psychogéographie et l'histoire du sensible sont liées par leur approche de l'espace à travers les perceptions sensorielles et émotionnelles. La psychogéographie initiée par les situationnistes étudie les influences affectives de l'espace sur les individus, tandis que l'histoire du sensible explore comment nos ancêtres ont utilisé leurs sens pour appréhender le monde. Ces deux domaines mettent en avant l'importance des sensations et des émotions dans la compréhension de l'environnement urbain et spatial.

Dans cette équation entre la démarche psychogéographique, les signes poétiques urbains et l'histoire de la perception par le sensible, les signes des villes sont vecteurs de formes plastiques et littéraires. Ces formes de la ville contemporaine dévolue aux activités capitalistes se présentent comme un personnage distinct, au-delà du simple cadre. Elle est remplie de signes, ce qui la rend comparable à un texte à déchiffrer. Elle est une entité complexe qui ne se limite pas seulement aux échanges économiques et sociaux, mais aussi à un carrefour textuel où le caractère urbain est symboliquement développé dans les nombreux discours qui la traversent[526]. La relation entre la sémiologie et l'histoire du sensible réside dans leur intérêt commun pour la signification et l'interprétation des expériences sensorielles et émotionnelles. L'histoire de l'affectif se concentre sur la compréhension des cultures affectives passées à travers les perceptions sensorielles, tandis que la sémiologie étudie les signes et leur interprétation dans divers contextes. Il est possible d'explorer la manière dont les sens et les émotions ont été utilisés comme des signes culturels au fil du temps, influençant ainsi les comportements individuels et collectifs en combinant ces deux approches. La combinaison de ces deux éléments permet une analyse plus approfondie des significations attribuées aux expériences sensorielles dans diverses sociétés et époques. Cela offre une nouvelle perspective sur la vie quotidienne et les interactions sociales. Quant à l'histoire de l'art et l'histoire des sensibilités, elles sont étroitement liées, car toutes deux se concentrent sur la perception, les émotions et la subjectivité dans l'expérience humaine. L'histoire de l'art examine la création artistique, les esthétiques, la poésie et les significations visuelles dans

[526] GERVAIS, Bertrand. HORVATH, Christina. *Présentation : Écrire la ville*. *In Écrire la ville*, Cahiers Figura, numéro 14, 2005. [en ligne] consulté le 19/02/2024, URL : https://admin.oic.production.nt2.ca/wp-content/uploads/2013/06/cf-14-1-gervais-horvath-presentation.pdf

Licence CC BY-NC-ND 4.0

divers contextes historiques, tandis que l'histoire des sensibilités explore les émotions, les perceptions sensorielles et les réactions affectives des individus à travers le temps.

En invoquant nos sens, Alain Corbin et les historiens du sensible questionnent nos perceptions et leurs évolutions à travers le temps qui passe. Les premières traces de cette histoire se trouvent dans les écrits du sociologue allemand Georg Simmel dans *La sociologie des sens* paru en 1912. Celui-ci reconnaît un changement du paysage sonore qui accompagne l'exode rural et la métropolisation de la société. Il met en avant la montée de l'individualisme dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit* paru en 1903. Il ouvre la voie à un « capitalisme émotionnel » qui trouve une généalogie dans les travaux d'Eva Illouz et son livre *Les sentiments du capitalisme*[527]. En 1919, c'est l'historien Johann Huizinga qui marque l'histoire des sensibilités avec son ouvrage *L'automne au Moyen Age*, où il montre à travers l'histoire de l'art et la littérature qu'aux XIVe et XVe siècles il y avait dans la société médiévale un sentiment commun qui sentait la fin d'une époque arriver. Cette fin approchant, les sentiments étaient unanimes et une mélancolie se dégageait des formes produites. Le sociologue allemand Norbert Elias interroge quant à lui les émotions dans *Le processus des civilisations* en 1939 comme étant un point de convergence entre toutes civilisations mais vécu de manières différentes. Lucien Febvre convoque lui aussi le début de cette histoire en se penchant sur la littérature de Rabelais et en se rendant compte que cette approche du monde par nos sens évolue. Les mots naissent pour convoquer le monde qui nous entoure. L'histoire sensible permet de retranscrire la réalité d'une société mais aussi l'évolution des mots, de termes et de concepts qui n'existaient pas dans les temps passés, et qui connurent leur évolution. En 1941 Lucien Febvre ouvre la voie à, « une vie affective et de ses manifestations »[528] dans l'histoire. Pour l'historien, cette approche de l'histoire est un moyen pour éviter « l'anachronisme psychologique »[529], c'est-à-dire projeter dans des époques différentes la perception et les mœurs de celles du chercheur. Il n'eut aucun écho immédiat à cet appel. C'est sans doute avec une histoire des corps que Michel Foucault, dans *Surveiller et punir : Naissance de la prison* en 1975, analyse comment le contrôle social a évolué au fil du temps, passant des châtiments corporels publics à des formes de surveillance et de discipline plus discrètes qui se glissent

[527] ILLOUZ, Eva. *Les sentiments du capitalisme*. Seuil, Paris, 2006.

[528] FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Armand Colin, Paris, 1992, p. 231.

[529]CORBIN Alain. MAZUREL, Hervé. [Dir.] *Histoire des sensibilités*. PUF, Paris, 2022, p.7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dans le quotidien. Le thème du corps est mis en relation avec le pouvoir et la discipline. Les mécanismes de surveillance influencent les comportements individuels, les pouvoirs agissent sur les corps, imposant des gestes et des attitudes dans l'espace pour exercer leur domination. En 1982, Alain Corbin, avec *Le Miasme et la Jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe – XIXe siècles,* part à la recherche du rôle joué par l'odorat dans l'histoire. En partant de cette recherche il va explorer des pistes comme l'hygiène, la propreté ou encore l'histoire du parfum qui détermine les classes sociales. Et en 1986, Arlette Farge continue à explorer cette histoire de l'intime qui se noue avec l'histoire du sensible dans *La vie fragile : violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle*. Elle y détaille la vie quotidienne, les aspects cachés de cette histoire, les personnes modestes à travers leurs paroles. L'histoire du sensible c'est l'histoire de l'individu et de son rapport au monde et aux choses, « Loin d'être passifs, nos sens agissent comme des filtres qui tamisent le chaos incessant des stimuli sensoriels et le flot des impressions fugitives venues du dehors, la sensation étant d'emblée absorbée dans la perception[530]. »[531]. L'histoire sensible, c'est une pensée sur la vie affective[532] qui a toujours existé mais sous des formes différentes et sous des mots dissemblables. Pour les comprendre, il faut les replacer dans leur contexte sans juxtaposer nos connaissances et nos mœurs contemporaines sur le passé. Cela ouvre l'interrogation sur l'utilisation des pratiques émotionnelles ; la dérive situationniste est elle-même une pratique émotionnelle du milieu. L'émotion est une réaction, le corps réagit (il ne peut mentir)[533].

Sans le savoir car sans existence de la notion d'histoire du sensible, cette approche contemporaine existe de manière diffuse dans la genèse de la psychogéographie et qui a son histoire sensible. Cette histoire est une chronologie sensible qui se retrouve dans des œuvres éparses mais qui une fois réunies et mises côte à côte donnent un sens critique et un héritage à ce que fut la psychogéographie dans les idées situationnistes. Il faut se référer au travail de Merlin Coverley que l'on peut considérer comme l'historien de la psychogéographie. Dans son livre *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine,* où il retrace cette présence du concept situationniste dans la culture, il manque une borne chronologique importante à son

[530] GRANGER, Christophe. *Le monde comme perception. In* Vingtième siècle, Revue d'histoire, n°123, 2014.

[531] CORBIN Alain. MAZUREL, Hervé. [Dir.] *op., cit.,* p.11.

[532] *Ibid.,* p.47.

[533] *Ibid.,* p.101.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

travail qui serait sans nul doute l'introduction de l'émotion à celle du mouvement du marcheur. C'est celle des *Rêveries du promeneur solitaire*[534] de Jean-Jacques Rousseau rédigé entre 1776 et 1778. Ce livre annonce le romantisme européen. Rousseau examine les dispositions de son âme en ce qui touche ses sentiments religieux dans cette œuvre. Il n'y a pas d'expérience plus poétique que le rêve ! Rousseau y exprime sa solitude (sentiment caractéristique du romantisme) et sa réflexion sur la nature humaine, ce qui a contribué à l'émergence du romantisme européen. Ainsi*, Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau ont été considérées comme une œuvre précurseuse du romantisme européen. Rousseau présente une vision philosophique du bonheur, proche de la contemplation et de la relation fusionnelle avec la nature. Il cherche à produire chez le lecteur un sentiment d'empathie qui lui permettrait, à travers l'auteur, de mieux se saisir lui-même. En se détachant du monde social, Rousseau renoue avec une pureté originelle, apaisant ainsi son âme et contribuant à l'évolution des sentiments et des pensées qui ont marqué le romantisme. Se « saisir soi-même » c'est « être soi-même », même si l'expression semble être une faute de logique car il semble impossible d'être quelqu'un d'autre que nous-même. Mais dans le texte de Rousseau nous ne sommes nous-même que contre la société ; c'est ce qui fera naître l'idée du non-conformisme sous la plume de Ralph Waldo Emerson, son disciple américain. Rousseau est en rupture totale avec un individu qui se définit par sa place dans la communauté ; seul au milieu de la nature il se sent délivré de ce carcan social et il laisse libre cours à « l'amour de soi », qui se traduit par un plaisir de l'existence. Ici se joue une lutte chez les Hommes qui sont divisés en deux, d'un côté l'être social et de l'autre un « vrai moi » qui ne peut s'épanouir que dans la solitude. Le moi devient une expérience esthétique.

Cette expérience que recherche aussi les situationnistes est un moment où le dériveur se retrouve avec lui-même et où il doit ouvrir ses émotions et ses sens pour recevoir le monde. Dans les travaux de Laure Murat, Will Self, Ed Ruscha et Lise Sarfati il y a à la fois cette recherche de se « saisir soi-même » et « d'être soi-même » qu'ils retrouvent dans un état primitif. Dans cette exercice qu'est la dérive psychogéographique, il y a un dépassement de l'activité même de marcher dans un paysage ; comme l'écrit la chercheuse Rebecca Solnit au sujet de la libération du langage « [Le] style fait place au plaisir, à l'expression de la

[534]ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Éditions Livre de Poche, coll. Les Classiques de poche" (1782), Paris, 2001.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

personnalité, à des « riens » aussi précis que la musique d'un orgue de Barbarie dans la rue ou le spectacle de lapins qui s'ébattent sur une île. »[535]. Par l'expérimentation physique de l'espace comme l'éprouve Rousseau *dans Les Rêveries du promeneur solitaire*, mais aussi Will Self, Laure Murat, Lise Sarfati et Ed Ruscha, à travers la traversée de Los Angeles, le style plastique et littéraire laisse place à la nature humaine, les sens et les émotions transparaissent dans la création. Dans une œuvre, la manifestation psychogéographique se trouve dans ce « rien ». Par une pratique expérimentale qui commence par le comportement de l'auteur ou de l'artiste dans son interaction avec le milieu et qui s'étendra dans son domaine de création, l'art y trouve une hybridation qui donne de nouvelles perspectives esthétiques. Cela revient à s'interroger sur le besoin de la marche dans cette pratique, pourquoi marcher ? Pour trouver ce presque « rien » qui réside pour le dériveur dans un engagement de son corps dans le paysage urbain ; par un regard critique sur l'architecture postmoderne ; par une volonté de libérer ses émotions pour interpréter son milieu. Dans la démarche de Rousseau il y a des germes de cette histoire du sensible, l'âme devient un baromètre des émotions, dans ces promenades, il y a une instabilité émotionnelle qui est liée au « consistances extérieur »[536] et dirigée par des éléments physiques, « Les climats, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments, les bruits, le silence, tout agit sur notre machine et sur notre âme par conséquent. »[537]. Il y a quelque chose de profondément romanesque dans le mouvement intellectuel du romantisme. Ce mouvement est sans doute né le jour où Jean-Jacques Rousseau a été mis dans son tombeau.

[535] SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Actes Sud, Paris, 2002, p. 42.

[536] CORBIN Alain. MAZUREL, Hervé. [Dir.] *op., cit.,* p.59.

[537] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions*. In *Ouvre complètes*, t.I, bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 408-409.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

B - L'héritage des avant-gardes, couper / classer le monde face à la multitude.

Collage, montage, détournement et savoir être avant-gardiste.

Si nous reprenons le diagramme de *Cubism and Abstract Art* (que nous avons imaginé en ouverture de la partie précédente) et que nous appliquons la même méthodologie à notre sujet, nous nommerions ce nouveau diagramme *Psychogéographie & dérive situationnistes*. Comme nous l'avons vu précédemment le socle originel du langage situationniste s'ouvre avec un germe venu de la fin du Néo-classisme avec la fin d'un pittoresque marqué par l'imaginaire idéalisé des *Rêveries* de Rousseau et des images d'épingles de Le Lorrain. C'est donc par le Romantisme et ensuite le Symbolisme que commence la généalogie de ce langage poétique qui va trouver pleinement son épanouissement avec les avant-gardes de la première moitié du XXe siècle, en l'occurrence le mouvement DaDa et le mouvement surréaliste.

L'espace intellectuel et l'espace-temps où se nichent les situationnistes sont un havre propice à la révolution perdue dans le grand mouvement de la modernité. Ils trouvent dans les avant-gardes une verve et une audace qui vont à l'encontre des mœurs d'une époque et d'une direction sociale, celle de la modernité. Le monde est sans doute entré dans la modernité en 1910, le jour où Ford ouvre l'usine de Highland Park à Detroit (et qui sera la plus grande usine du monde à ce moment-là), la ligne de montage propulse le monde dans la rationalité, la répétition et la copie. En design ce que l'on appelle Le temps du modernisme apparaît au même moment en réaction à l'éclectisme d'objets sortis simultanément sur le marché. C'est le temps d'une consommation débridée. En 1907 est fondée la *Deutscher Werkbund* (La fédération des ateliers allemands[538]) dont l'objectif est d'associer des artistes, des designeurs à des industriels pour améliorer la qualité des productions. Quant à l'essor de la photographie au début du XXe siècle, elle aussi jouera un rôle central sur cette modernité et cette production accrue. Au temps des premiers aviateurs et des premiers records de vitesse, les images cherchent à capter ce nouveau rapport au temps. Dans sa photographie *Grand Prix de l'automobile Club de France* (1912) Jacques-Henri Lartigue fige avec détail une voiture de course et laisse dans les flous la foule de spectateurs au bord de la route, dans cette image, l'allégorie de l'abandon de la lenteur est toute trouvée.

[538] Le terme de « werk » peut-être traduit par œuvre, atelier mais aussi artistes et artisans.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Grand Prix de l'automobile Club de France, Jacques-Henri Lartigue, 1912.

C'est le temps de l'imitation, de la reproduction et de la répétition. Nous imitons le réel jusqu'à en inventer un nouveau. Platon déjà critique cette falsification du réel, il y voit un acte blâmable. Le danger de cette falsification est pour lui le fait que l'image sensible nous enferme dans une fausse réalité faite seulement de matériel (la reproduction devient un objet en soit). Nous nous attachons à du faux. Aristote, lui, réhabilite ces activités peu morales pour Platon. Il veut affronter les sentiments produits par ce monde. Pour Aristote, l'Homme a dans sa nature l'instinct de reproduction, comme il le dit au début du chapitre IV de la *Poétique*. Par exemple, pour lui, dans la musique et dans la poésie, les émotions et les humeurs sont imitées par des sons et des sonorités qui touchent les auditeurs. Le détournement pensé par les situationnistes pourrait être un moyen de contre production de masse.

Les mouvements d'avant-gardes ont pour point commun d'interroger la modernité et la place que leur société accorde à celles-ci, ces groupes ont pour fonction d'« […] explorer les fonctions de la modernité en art. »[539]. La notion d'avant-garde artistique se dissocie aussi de la notion de « modernité artistique » [540]. Les situationnistes sont considérés comme une

[539] RIEBREY, Audrey. TOCHON-DANGUY, Baptiste. *La modernité en art.* Classiques Garnier, Paris, 2022, p.7.

[540]« La notion de modernité artistique n'est toutefois pas sans poser problème. Du point de vue chronologique, la position de son début est variable. Bien que Greenberg souligne le rôle de Manet dans l'émergence d'une peinture pure, il considère en même temps que c'est à son aîné Gustave Courbet, « le premier vrai peintre d'avant-garde», qu'on doit le « premier coup d'éclat » permettant de délaisser l'esprit pour la matière

Licence CC BY-NC-ND 4.0

avant-garde car ils ont radicalement renouvelé à la fois la critique sociale et la pratique artistique, en repensant le rôle de l'art dans la vie quotidienne. Or ils ont fait cela en se reposant sur ce que les avant-gardes qui les ont précédés (les Dadaïstes et les surréalistes) avaient déjà pu établir. Ce qui fait d'eux un groupe avec des idées novatrices, c'est leur capacité à transposer les réflexions passées dans leur temps, ils remettent en cause les fondements de la société de consommation. Ce qui fait des situationnistes les héritiers des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle c'est la volonté générale de s'émanciper des « […] derniers critères canoniques, idéologiques ou historiques, pour se trouver devant le néant de la liberté »[541]. Pour un groupe qui se veut à la fois à la pointe de la démarche révolutionnaire et en opposition avec les idées novatrices des abstractions artistiques de leur époque qu'ils considèrent comme bourgeoises, la notion d'avant-garde parait toute trouvée. Avec l'aspect militant qu'elle implique, cette notion donne aux situationnistes le ressort révolutionnaire qu'ils recherchent. Comme le fait remarquer Guy Debord dans le texte *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale :* « […] la nécessité est de lutter contre les forces qui empêchent le développement de ce programme. De tels groupements sont conduits à transposer dans leur sphère d'activités quelques méthodes d'organisation créées par la politique révolutionnaire, et leur action ne peut plus désormais se concevoir sans liaison avec une critique de la politique. »[542]. La notion d'avant-garde est elle-même à proscrire du langage des situationnistes puisqu'elle commence à être assimilée dans le langage artistique de leur époque et fait d'eux de vulgaires imitateurs du passé : « Il fallait ne plus s'en réclamer de manière à en faire véritablement partie. Tel était le paradoxe de ce phénomène d'intégration que le critique d'art américain Harold Rosenberg avait décrit quelques années auparavant

«(Greenberg, 2016, p.15). Entreprendre d'identifier le premier moderne ou une œuvre inaugurale risque de conduire à une régression. S'il existe de bonnes raisons pour soutenir que Manet a introduit la modernité en peinture, solide est aussi l'argument consistant à ouvrir la modernité en peinture avec Courbet… ou Turner avant lui. Situé à la charnière du romantisme et de la « modernité », ce dernier a pu être qualifié de «vieux maître de la modernité» et une exposition récente évoque le « monde moderne » de Turner. » RIEBREY, Audrey. TOCHON-DANGUY, Baptiste. *La modernité en art*. Classiques Garnier, Paris, 2022, p.11.

[541]MATHIEU, Gorges. *De la dissolution des formes. In* Arguments, n°19, 1960.

[542] DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Cosio di Arroscia, juillet 1957.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

comme « la tradition du nouveau »[543]. Seule la hauteur des ambitions politiques et révolutionnaires des avant-gardes du temps passé semble justifier l'utilisation d'un tel terme. Debord reviendra sur son rapport à la notion d'avant-garde pour faire taire ce paradoxe et cette impression d'opportunisme qui semble subsister. Pour Debord, « Plus son exigence est grandiose, plus sa véritable réalisation est au-delà de lui. Cet art est forcément d'avant-garde, et il n'est pas. Son avant-garde est sa disparition »[544]. C'est dans cette idée d'une fin annoncée et d'une vie courte mais intense que les situationnistes se retrouvent. C'est aussi ce qui les fascine et les influence dans un mouvement comme DaDa.

Le mouvement DaDa apparaît comme ça : un mot pris au hasard dans le dictionnaire. Le mot Dada est souvent associé au langage enfantin, évoquant les balbutiements ou le jeu. Cette simplicité volontaire symbolise le rejet des conventions et des structures établies. Pour les dadaïstes, ce nom incarne l'innocence, le hasard et l'absurdité, des principes fondamentaux du mouvement. Le mot en soit devient un renoncement du progrès. Si DaDa est apparu c'est en guise de riposte contre les barbares qui font la guerre. Le dadaïsme est né en 1916, en pleine Première Guerre mondiale, comme une réponse radicale au chaos, à la violence et à la désillusion provoqués par la modernité industrielle et technologique. Les dadaïstes voyaient dans la modernité une « rationalité irrationnelle », où les avancées technologiques et sociales servaient des objectifs destructeurs (comme la guerre). L'absurde, le hasard et l'irrationalité que ces artistes choisirent dénoncent la logique d'un monde qu'ils refusent. De DaDa aux situationnistes il y a de commun une contre-attaque contre ces modes de vies. DaDa est motivé par ce qui fait de l'art activiste un art vivant[545]. « Fait-on l'art pour gagner l'argent et caresser les gentils bourgeois ? », demande Tristan Tzara en 1918. Le mouvement est une critique d'une société qui refuse de regarder les vrais problèmes en face. Il énonce ainsi une première critique de l'art comme activité séparée, fondatrice pour toutes les avant-gardes et les pratiques artivistes, elle mènera à l'idée « d'anti-art »[546] (qui sera repris notamment par

[543]ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*. Minuit, Paris, 1962. Cité In DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008).* Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, Paris, 2008, p.53-54.

[544] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 2006, p. 185.

[545]LEMOINE, Stéphanie. OUARDI, Samira. *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*. Altératives, Paris, 2010, p.23.

[546] *Ibid.,* p.22.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Fluxus dans les années 60, aux États-Unis - ce mouvement développe entre autres une critique de la spécialisation en art). La définition même que le groupe se donne est : « […] un soulèvement sur le principe du jeu, de l'humour, de l'autodérision et de l'absurde : « Dada n'est pas sérieux ».»[547]. Le mouvement Dada a donc inspiré, de manière consciente ou pas, de nombreux artistes-arrivistes contemporains. Selon les mots de Debord en 1957 : « Il est certain que l'esprit dadaïste a déterminé une part de tous les mouvements qui lui ont succédé ». A ceci près que le mouvement est nihiliste, pas révolutionnaire. Il ne cherche même pas à transformer le présent. Son potentiel politique s'épuise dans sa pulsion destructrice. Une pulsion que les dadaïstes menèrent à son terme. Walter Benjamin écrira ainsi à leur propos : « Ce que les dadaïstes tentèrent et réussirent, ce fut une destruction impitoyable de l'*aura* de leur création.»[548.] Même si, selon la formule de Debord, « historiquement dadaïste, devra se retrouver dans toute position constructive ultérieure »[549], « la mort de l'Art » comme seule fin est autre chose encore qu'un art au service de la contestation, voire de la révolution. »[550].

Dans l'esthétique DaDa il y a quelque chose qui tient de l'incapacité (venue de l'incapacité à exprimer l'expérience de la guerre), ce qui les pousse à explorer un prosaïsme et un geste artistique du quotidien. Dans son photomontage et collage *Coupe de couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle ventripotente allemande de Weimar* (1919) Hannah Höch découpe et assemble des éléments issus de la presse illustrée. Elle y trouve des visages, des pièces mécaniques, des bribes de mots. Sur la partie inférieure droite, il y a une figure étrange, un homme-machine, le visage est celui de Raoul Hausmann (le partenaire de Höch), il est assemblé a des pièces mécaniques, un casque sur la tête. Quant à la partie inférieure gauche, elle est peuplée d'une foule dominée par un orateur à grosse tête, un filigrane sortant de sa bouche lui fait déclamer « *Tretet dada bei* » (rejoindre DaDa). Les compositions des DaDa sont influencées et influencent les artistes et en particulier les photographes Soviétique d'avant-garde proche d'un design graphique qui trouve paradoxalement son essor dans la publicité moderne. Par leurs travaux, des artistes comme El Lissitzky ou Gustav Klutsis, s'interrogent sur

[547] *Ibid.,* p.24.

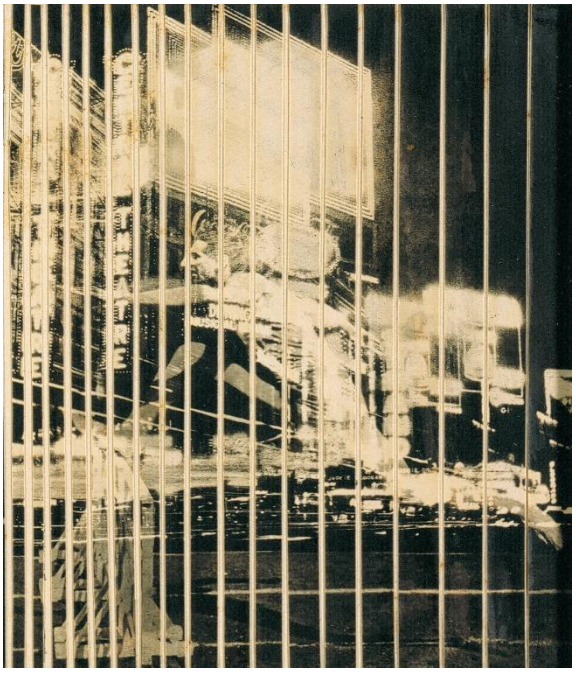
[548]BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013.

[549] DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Cosio di Arroscia, juillet 1957.

[550]LEMOINE, Stéphanie. OUARDI, Samira. *op., cit.*, p.24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ce que l'artiste pourrait apporter au langage de la révolution. Du mouvement DaDa aux avant-gardes soviétiques, il y a en partage ce que l'on appellera plus tard un graphisme révolutionnaire. Celui-ci va influencer des mouvements comme le cubisme et le futurisme par leurs formes nouvelles à la recherche d'un changement social. Et dans ce bouleversement souhaité, l'industrie joue un rôle premier. C'est par celle-ci ou plutôt par sa réappropriation par les prolétaires et les ouvriers que la technique pourrait trouver sa vraie utilité. Cette idée traverse toutes les pratiques artistiques de l'époque. Dans l'histoire de la photographie (et plus largement dans l'histoire des formes) c'est à la même période que commence à émerger une abstraction, des mouvements comme le Pictorialisme réfléchissant à ce que pourraient leur offrir les progrès techniques dans le domaine de la création et de la recherche esthétique. C'est ce que vont faire des photographes comme le photographe Peter H. Emerson qui dans *Rowing Home the Schoof-Stuff* (1886) est l'un des premiers photographes à explorer et jouer avec le flou en tant que forme artistique. Ou encore Edward Steichen qui, avec ses photographies comme *L'étang (lever de lune)* (1904) utilise les contrastes de lumières pour transformer les arbres en formes abstraites et en confondant les sujets et les reflets. Il y a là un détournement de la technique à des fins esthétiques, une démarche que les situationnistes mettront en avant dans le procédé de révolution par les arts.



Coureur dans la ville, El Lissitzky, 1926.



Spartakistes, Gustav Klutsis, 1928.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est par la pratique du détournement que les situationnistes font leur entrée sur la scène artistique. Influencés majoritairement par les pratiques du collage utilisées par les Dadaïstes et les surréalistes, les situationnistes influencent à leur tour des mouvements comme la Beat génération où encore des pratiques artistiques alternatives de la contre-culture qui utilisent le DIY (« Do It Yourself », littéralement « fais-le toi-même », une approche qui a influencé les pratiques des avant-gardes artistiques en agissant comme une philosophie de rupture avec les normes culturelles notamment par le réemploi de matériaux et le détournement de procédés). Les pratiques comme le collage et le détournement permettent d'« agir sur le décor, animer le paysage, explorer le terrain urbain »[551] et de rendre compte d'un ensemble trop vaste compte tenu de la complexité d'une ville. Les situationnistes cherchent à retranscrire une « esthétique des comportements »[552]. Dans cette démarche d'assemblage empruntée aux premiers avant-gardes, les situationnistes ont questionné le sens même de ces pratiques du collage et du détournement et cela a marqué ce qu'il reste dans les pratiques actuelles d'exploration du « terrain urbain ». Le collage semble être un rapport plastique aux choses toutes simples et c'est ce qui fait sa force de subversion. Le collage va de pair avec le concept d'emprunt et de citation. Les citations sont, la plupart du temps, « culturelles », ce qui favorise leur identification et une complicité entre l'artiste et le spectateur.

Le collage pourrait donc être vu comme un « objet trouvé » dans la rue et qui trouve une seconde vie et un détournement dans l'assemblage de plusieurs éléments venus de champs sémiologiques opposés, d'où des effets de surprise, des chocs entre les fragments collés susceptibles de déborder, dans leur hétérogénéité, les prévisions de celui qui les manipule » [553]. Par la citation, il y a une variation dans la distanciation entre l'œuvre et la personne qui l'observe[554], l'introduction de l'écriture a elle aussi cet effet de proximité avec le regardeur il y a un jeu sur l'ambiguïté du statut de la personne qui écrit, l'artiste s'adresse directement au spectateur. C'est dans les peintures d'Ed Ruscha que l'on retrouve le mieux ces emprunts, ces

[551]THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolution sensible de l'Internationale situationniste.* Les presses du réel, Dijon, 2023, p.19

[552] *Ibid.,* p.19.

[553] BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Minerve, Paris, 2014, p. 45-49.

[554] *Ibid*., p. 43.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

citations et ces collages de mots dans des paysages abstraits. Le mot y devient souvent monument, c'est ce qu'il fait avec le logo des studios *20th Century Fox Studios*. Comment Ruscha choisit-il ses mots[555] ? En 1972, il répond : « Eh bien, ils apparaissent tout simplement ; quelquefois les gens les prononcent je les écris, et ensuite je les peins. Quelquefois j'utilise un dictionnaire. ». Treize ans plus tard il ajoutera que certains de ces mots viennent de ses rêves ou encore des journaux[556]. Les mots qu'il peint d'abord sont fréquemment des monosyllabes, comme *Honk* (1961), *Ace* (1962) ou *Noise* (1963). Il envisage les mots comme un sujet autonome[557]. Dans ces mots « trouvés », le peintre découvre une poétique, « Je me suis intéressé à la typographie, et de là à la poésie, puis de la poésie je suis passé aux mots »[558]. Il y voit des « mots-objets », qui peuplent la rue à la manière d'objets trouvés (et évoqués précédemment). Ces mots de la rue lui viennent de ses inspirations comme la photographie de rue, notamment les travaux de Brassai, Walker Evans … Les mots présents dans la rue seraient pour l'historien de l'art Jean-Pierre Cirqui un mot qui est une référence, alors le mot serait là pour « […] faire surgir dans l'esprit de certains le souvenir d'une photographie prise par Walker Evans en 1930, où des hommes chargent sur la remorque d'un camion le mot DAMAGED en immenses lettres en métal. »[559]. Le mot devient image, il « évoque », et cette évocation surpasse toutes les images :

> « - Paul Karlstrom : Qu'est-ce qui fait que vous voyez les mots comme des images ?
>
> - Ed Ruscha : Sans doute parce que je suis un enfant des médias, et que j'ai toujours été attiré par tout ce qui concerne ce phénomène de la communication entre les gens. Peut-être cette communication elle-même s'assimile-elle, chez moi, à la culture populaire, étant donné l'impact qu'ont eu sur moi les journaux, les magazines – la chose imprimée, en fait c'est l'imprimé qui a compté, pour moi Quand j'ai commencé à envisager de

[555] CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens*. 1965-2009. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.16.

[556] COLACELLO, Robert. *Art : entretien avec Ed Ruscha*. p.72.

[557] Cet intérêt pour les mots lui vient d'un stage qu'il réalise chez Plantin Press en 1958 où il s'initia notamment à la composition et approfondit ses connaissances en matière de typographie.

[558] CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *op., cit.,* p.12.

[559] *Ibid.,* p.16.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

devenir artiste, la peinture représentait à mes yeux la dernière des méthodes, je la voyais comme une forme de communication archaïque, quasi obsolète. Comme la moins intéressante de toutes les formes de communication. Les journaux, les magazines, les livres – les mots, en somme – avaient plus de sens, à mes yeux, que n'importe quelle fichue peinture à l'huile d'un artiste. Donc je suppose que tout est parti de là pour aller jusqu'à cette idée d'interroger le mot imprimé. Ensuite, à mesure que j'interrogeais, j'ai commencé à voir le mot imprimé, et tout s'est enclenché.

- Paul Karlstrom : il y a vraiment, selon vous, une équivalence, en quelque sorte, entre un mot et ce qu'il dénote ? Vous avez cité le mot « *sunset* ». Tout le monde ne serait pas d'accord pour dire que le mot « *sunset* » - tel qu'il se présente sonorement ou visuellement – renvoie autre chose que ce à quoi le langage nous enseigne qu'il renvoie, à savoir un pur et simple coucher de soleil.

- Ed Ruscha : Si vous isolez un mot quelques instants et que vous le répétez dix ou quinze fois, vous parviendrez facilement à le vider de sa signification en tant que mot et en tant que son. Je pratique beaucoup cela avec le mot imprimé. Et je trouve étrange de n'avoir jamais eu envie d'attenter à l'orthographe d'un mot. »[560]

« Attenter à l'orthographe d'un mot » pour le vider de son sens et que de ce mot il ne reste qu'une forme. C'est la définition même d'un logo, délaisser la signification d'un mot ou d'un nom à la faveur de sa forme ou sa couleur. Le mot découpé et isolé de son contexte devient une fois collé sur une toile un objet trouvé. Le mot se dématérialise, et l'œuvre se met à distance de toute charge émotionnelle. Dans son commentaire sur *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge, paru en 1942, Sartre écrivait que la confusion entre les mots et les objets

[560] KARLSTROM, Paul. *Ed Ruscha dans son atelier de West Avenue, Hollywood.* California Oral History Project, Archive of American Art, Smithsonian Institution, 29 octobre 1980, 25 mars 1981, 16 juillet 1981, 2 octobre 1981. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.120-121.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« apparaît souvent comme une oscillation inquiète entre l'objet et le mot, comme si l'on ne savait plus très bien, pour finir, si c'est le mot qui est l'objet ou l'objet qui est le mot. »[561].

Ed Ruscha revendique aussi un humour dans les mots utilisés. Ce sont les mots des comics, du « *cartooning* » qu'il recherche pour donner un « son » aux choses à la manière d'onomatopées des cartoons où chaque geste burlesque est associé à un son amplifiant son humour. Pour lui, il y a quelque chose de dépassé dans le mot, « Quand j'ai commencé à envisager de devenir artiste, la peinture représentait à mes yeux la dernière des méthodes. Je la voyais comme une forme de communication archaïque, quasi obsolète. »[562]. Vilém Flusser constate la même chose dans son livre *Les gestes*[563], « nos gestes sont en train de changer » dépassés par les évènements et les évolutions techniques. Pour Ruscha le langage semble dépassé et révolu, mais il serait plus opportun que les mots trouvent ici leur fin par la saturation du mot. C'est exactement ce qui se produit avec les enseignes et les publicités qui étouffent les rues ; le paysage urbain est illisible. Et le mot devient une forme parmi d'autres. Pour revenir aux propos de Sartre, le mot trouve une métamorphose, les mots sont en train de « devenir choses »[564 565]. La création même du peintre est marquée par cette métamorphose, le mot représenté devient énigmatique voire impénétrable. L'artiste, lui, devient multiple. Ed Ruscha délivre des récits qui prennent une forme minimale. On ne sait plus si l'artiste est auteur ou si l'auteur illustre les mots. L'objet devient alors hybride, l'artiste se confronte à plusieurs techniques et médias, il n'appartient plus à un genre ; son travail devient trans-médiatique et le créateur est indéterminable. On n'arrive plus à assigner l'auteur à un rôle, à une catégorie, à un genre ; il n'y a plus d'assignation.

Cette indétermination se retrouve dans *Ceci n'est pas une ville*. Dans le genre et le style même utilisés dans son livre, Laure Murat propose une nouvelle approche de ce que peut faire la littérature avec un espace géographique. Elle dit elle-même être marquée et influencée par les lieux, ce n'est pas un hasard que les villes soient aussi présentes dans ses écrits, le lieu est chez elle un carcan du corps, plus le lieu offre de possibilités d'exister plus ce carcan se relâche

[561]SARTRE, Jean-Paul. *L'homme et les choses. Situations I.* Gallimard, paris, p. 227.

[562]CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *op., cit.*, p.9-11.

[563]FLUSSER, Vilém. *Les gestes*. Al Dante/Aka, coll. Cahiers du Midi, Paris, 2014.

[564]SARTRE, Jean-Paul. *L'homme et les choses. Situations I.* Gallimard, paris, p. 232.

[565]CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *op., cit.*, p.24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et le corps se libère. *Ceci n'est pas une ville* n'est pas un récit de voyage mais plus un récit d'apprentissage ou même un récit d'adaptation, voire d'acclimatation. Mêlant des thèmes comme la mémoire personnelle, réflexion intellectuelle et observation sociale. Ainsi le ton est souvent introspectif, porté par une voix sensible, lucide, parfois mélancolique. Laure Murat explore le sentiment d'étrangeté, celui de l'exil intérieur, du décalage, y compris en tant que lesbienne dans un monde encore largement hétéronormé ; c'est en cela que nous pouvons dire que ce récit se délocalise du récit de voyage pour devenir un récit d'apprentissage où la narratrice cherche à s'acclimater en observant les codes sociaux. Le livre se construit comme une série de fragments, entre le journal intime, l'essai et le récit autobiographique. Ce n'est ni une narration linéaire ni un récit romanesque : Murat privilégie une écriture discontinue, parfois presque aphoristique. Elle fait cohabiter Barthes, Proust, Woolf ou Freud non pas comme citation d'autorité, mais comme compagnons de pensée, ce qui renvoie à la « citation » dont nous parlions précédemment. Ce ne sont pas des références mais des compagnons qui apparaissent au cours de sa traversée. Cela donne une forme de collage littéraire, dans lequel des impressions, souvenirs, lectures et réflexions cohabitent. Ces effets de collage de citations créent un effet de vue d'ensemble, en convoquant des références et en créant des citations d'œuvres, Laure Murat propose à son lecteur une intermédiarité en faisant référence à un autre médium.

> « Tandis que nous roulons sur Olympic, je fais remarquer à Zrinka – qui est au volant – la répulsion provoquée par ces affiches géantes partout étalées dans le quartier, vantant la série *A(merican) H(orror) S(tory*) : Hotel, censée se dérouler dans un hôtel hanté de Los Angeles. Sur l'une d'elles, on voit un visage de femme coupé à hauteur des yeux, la peau verdâtre surpiquée avec des points en losanges à la façon d'un matelas, et la clé d'une chambre d'hôtel lui embrochant la bouche, qu'elle a démesurément ouverte et soulignée d'un rouge à lèvres couleur sang. L'image est absolument répugnante. »[566]

Elle fait ici référence à la saison 5 d'*American Horror Story.* L'action se passe principalement dans l'hôtel Cortez au style Art Déco, un établissement lugubre et mystérieux situé à Los

[566] MURAT, Laure. *op., cit.*, 2016, p.53.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Angeles. Il est fictif, mais inspiré de l'hôtel *Cecil*, célèbre pour ses faits divers sordides. Lieu de légende urbaine, l'hôtel se trouve dans le quartier du Downtown L.A, un endroit connu pour ses populations marginalisées et ses conditions de vie difficiles qui contrastent avec les dorures de la devanture de l'hôtel. En faisant appel à ces citations et ces collages de référence, Laure Murat enrichit le sens du texte. Elle convoque ici un emboîtement de citations. En parlant d'« Olympic » elle parle du Olympic Boulevard qui est l'une des plus longues artères de Los Angeles. La route passe par plusieurs quartiers : Santa Monica, West L.A., Koreatown, et le Downtown où se trouve l'hôtel qui sert de lieu central à l'intrigue de la série. En voyant l'affiche, elle est elle aussi dans les lieux de la fiction.

Pour écrire *Ceci n'est pas une ville*, elle explique sa démarche :

> « J'ai fait le pari d'écrire ce texte sans ouvrir un seul livre, en ignorant les guides, les romans, les polars, les récits historiques, les essais, en me fiant à ma seule mémoire et en comptant sur mon imagination, pour essayer de creuser au plus intime, d'extraire une matière brute, vierge de références, sur les motivations d'une passion urbaine singulière. »[567]

En parlant de ce refus à cette recherche préalable à l'écriture, elle veut se rapprocher de mots qui lui viennent spontanément. Elle se réfère à des œuvres plus personnelles. Elle poursuit, en mentionnant les pontes des explorateurs urbains qui peuplent sa bibliothèque :

> « Je renonce même à relire les textes canoniques hantés par certaines villes (les Venises de Paul Morand, le Paris de Georges Perec ou de Patrick Modiano, l'Istanbul de Nedim Gürsel, Le Caire de Naguib Mahfouz, le Londres de Virginia Woolf, le Dublin de Joyce…) – je note en passant que rares sont les femmes qui pratiquent cet exercice d'appropriation de l'espace public, comme si elles avaient intégré l'assignation à la seule sphère privée. »[568]

Los Angeles semble même résister aux protocoles d'exploration urbaine « traditionnelle ». L'autrice veut aborder la ville d'une manière d'appropriation qui passe par son vécu et son expérience personnelle de la ville où son corps de femme devient le récepteur. Pour Murat,

[567] *Ibid.,* p.52.

[568] *Ibid.,* p.52.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'urbanisme de Los Angeles serait « le fond d'un tiroir qu'on a pris et qu'on a renversé sur la table et c'est ce qui donne Los Angeles »[569], c'est le désordre. Elle emploie alors des techniques de montage et d'assemblage (similaires aux procédés des collages DaDa au sens où elle fait appel à des « chutes » non pas de papier mais de souvenirs). Murat utilise le moindre signe pour créer des « images » et invoquer l'esprit de L.A qu'elle fait dialoguer avec ses « citations », ici, elle parle des palmiers comme emblème de la ville que Roland Barthes avait déjà envisagé comme le langage même de la nature :

> « En feuilletant *Roland Barthes par Roland Barthes*, je tombe sur cette phrase : « Les arbres sont des alphabets, disaient les Grecs. Parmi tous les *arbres-lettres*, le palmier est le plus beau. De l'écriture, profuse et distincte comme le jet de ses palmes, il possède l'effet majeur : la retombée. »[57033].
> Je me vois très bien finir ma vie au sommet d'un étique palmier, à contempler Los Angeles depuis ma position de stylite. » [571]

En parlant des palmiers Murat s'attache à un élément précis du paysage mais suffisamment fort pour que même en gommant tout le reste, le signe du palmier résume à lui seul l'atmosphère de l'unité d'ambiance idéalisée de Los Angeles. C'est ce que fera aussi Ed Ruscha dans son livre *A Few Palm Trees*, en 1971 où il découpe, monte et colle seulement des palmiers, Los Angeles apparaît seulement à travers ses arbres. Laure Murat quant à elle continue sa construction en annotant le texte de Barthes directement dans le livre (de la même manière dont la citation est reproduite ci-dessous et renvoyée en bas de page). Elle fait quitter le lecteur de la trame narrative du récit pour l'envoyer dans une citation et ouvrir ainsi les potentiels du récit. En assemblant les palmiers, les mots de Barthes au sujet de ces derniers et son expérience personnelle, Murat assemble en confrontant différents matériaux dans un tout homogène, unifié par le récit. Tout matériau peut entrer de plein droit dans le champ plastique et être assemblé avec d'autres.

---

[569]Maison de la Poésie - Scène littéraire. *Laure Murat – Proust, roman familial*. YouTube, 4 octobre 2023, 15 minutes. [en ligne] Consulté le 15/02/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=86Lg0VEioH8

[570]Annotation de l'autrice : « *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. IV, p.621. »

[571]MURAT, Laure. *op., cit.*, p.82.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ces techniques esthétiques offrant de nouvelles possibilités dans la création, ont largement été étudiées par les Dadaïstes et les Surréalistes. Walter Benjamin fervent observateur des avant-gardes de son époque trouve dans ces méthodes un potentiel narratif inédit qu'il applique dans *La boutique de timbres,* « […] un des lieux d'élection du collectionneur, autre figure de celui qui amasse. Les timbres-poste se hérissent de petits chiffres, de minuscules caractères, de petites feuilles et de petits yeux. Ce sont des tissus de cellules graphiques. Tout cela grouille dans le désordre et continue à vivre même coupé en morceaux, comme les animaux inférieurs. C'est pour cette raison qu'on fait avec des fragments de timbres qu'on colle ensemble des images si vivantes »[572]. Dans le même ouvrage de 1928, on trouve cette remarque insolite : « Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction »[573]. La figure du flâneur chère à Walter Benjamin a elle aussi inspiré les situationnistes dans la construction du mythe du psychogéographe. De la même manière que le flâneur Benjamin, le psychogéographe dépouille le paysage (comme il dépouillerait un journal en le lisant) et grâce au patchwork de sa construction, invente des formes nouvelles. Le flâneur comme le psychogéographe est un collectionneur. Benjamin insistera beaucoup sur la citation, « les emprunts sans guillemets, le « donner à voir » d'une époque, le kaléidoscope de son discours social. »[574]. Il y a de cela en commun entre les avant-gardes DaDa, surréalistes, lettristes et situationnistes de marcher dans un monde qu'ils cherchent à dépouiller de leur sens, quitte à entrer dans une métaphysique et à traverser un « monde en ruine ». L'avant-gardiste est un « *allégoricien* »[575] : « L'allégorie serait ce qui vient défaire, sans le détruire totalement, le lien, le plein, le sens mobile mais cohérent du symbole. Baudelaire, figure exemplaire du flâneur est un Poète de l'allégorie, d'un monde en ruine. S'il n'y a plus que des morceaux, des restes, des traces, il ne reste plus au poète qu'à les assembler et au flâneur à se faire collectionneur ou chiffonnier. »[576]. Ces « allégoriciens », collectionnent des fragments du monde pour

[572] BENJAMIN, Walter. *« La boutique de timbres », Sens unique*. 10/18, Paris, 1978, p.173.

[573] Ibid., p.177.

[574] ROBIN, Régine. *L'écriture flâneuse*. *In* SIMAY, Philippe. *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Edition de l'éclat, coll. Philosophie imaginaire, Paris, Tel-Aviv, 2005, p.50.

[575]BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Flammarion, Paris, 1985.

[576]ROBIN, Régine. *Op., cit.*, p.46.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'assembler en patchwork et ainsi recomposer son atmosphère. C'est ce qui unit les artistes présents dans le corpus étudié ici.

Ce glanage trouve dans son geste quelque chose du prélèvement sensible dans la saturation visuelle de la ville. C'est une forme modeste mais puissante de récupération du réel, une tentative de capter l'inaperçu, le résiduel, l'instant fugitif. C'est ce que l'on retrouve dans la série *Oh Man !* de Lise Sarfati. Elle traite ses sujets à la manière d'objets trouvés qu'elle assemble dans cette série de photos. Le glanage de Lise Sarfati, suppose un regard second, plus sensoriel qui fait voir ce que d'autres ont laissé, oublié, jugé inutile. De la même manière, la pratique de la photographie de rue s'appuie sur une capacité à voir autrement l'ordinaire, à suspendre les automatismes de la perception. Il y a une nuance primordiale à apporter à la série *Oh Man !* . Contrairement à la *street photography* spontanée, Sarfati dirige légèrement ses modèles, choisit les lieux, mais laisse de l'imprévu. Elle capte des postures naturelles, mais dans un décor ultra-composé. Son protocole est donc de choisir un lieu qu'elle peut au préalable composer et par la suite dans ce décor les choses se passent. Elle ne prépare pas une scène, mais la découvre, souvent par hasard, dans un interstice de temps ou de mouvement. De la même manière, la glaneuse chez Agnès Varda, dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, est une figure de résistance face à l'exclusion. Elle fait un geste politique en valorisant ce que la société rejette. La photographie de rue, en captant les invisibles, les inaperçus, participe d'une forme de contre-histoire visuelle. Il y a une esthétique du rebut, du reste, c'est la fragilité de la chose abandonnée qui donne la tension à l'image ; mais aussi la fragilité de l'instant saisi. Cette technique de récupération de matière est aussi présente chez les avant-gardes, notamment dans la poésie surréaliste comme Guillaume Apollinaire et Max Jacob qui pratiquent des séances d'observation aux terrasses des cafés. Dans son recueil *Calligrammes*[577], le poète donne une forme à des observations où les mots dessinent les formes de la ville. En 1961, le photographe Brassaï fait paraître son livre *Graffiti(s)* dans lequel lui aussi crée un glanage d'images dans les rues, ainsi une fois la série d'images composée, il monte les images entre elles pour les faire dialoguer au sein de son livre.

Entre les années 1933 et 1958, Brassaï arpente les murs de Paris — pas les boulevards, mais les ruelles, les murs décrépis, les quartiers oubliés. Il photographie des graffitis gravés,

[577]APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes. Poème de la paix et de la guerre (1913-1916).* Mercure de France, Paris, 1918.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dessinés ou griffonnés sur les murs : visages, symboles, lettres, signes mystérieux ou obscènes. Avec une plasticité aboutie[578], il cherche à montrer « l'art bâtard des rues malfamées ». Le Paris de Brassaï c'est le Paris magique des surréalistes. Il classe les images entre elles dans différentes catégories : masques, sexe, mort, naissance du visage, guerre, magie, bestiaire, fantômes, bêtes et oiseaux. Il y a une volonté documentaire similaire à l'ethnographie de l'époque marquée par Michel Leiris, et Georges Bataille. Il y a dans ses classifications une irrationalité laissant l'étrange planer dans les images. Brassaï n'est pas le seul à collectionner ces images, on retrouve dans les archives de Robert Desnos des images d'inscription sauvage. Comme une héraldique secrète qui n'appartient qu'à la rue, les graffitis marquent l'existence d'une personne, c'est la « nouvelle religion du nom »[579] comme l'appelle Norman Mailer. De Brassaï à Lise Sarfati (en passant par Ed Ruscha, Laure Murat et Will Self) ces techniques de « récolte de matériaux » éclectiques dans la ville sont indissociables de la manière dont ils vont les assembler pour les faire dialoguer entre eux mais aussi pour illustrer à travers eux l'éclectisme de la ville.

Dans l'enseignement des pratiques artistiques, cette recherche est souvent mise en avant pour laisser libre cours à l'imaginaire du créateur mais aussi pour lui permettre d'ordonner les flux[58043]. Pour le photographe de rue David Gibson, le travail de l'artiste est d'organiser le chaos de la rue. Dans les conseils qu'il donne aux jeunes photographes, il n'oublie pas de mentionner un facteur important : « le hasard et l'attention portée aux choses peuvent être le moteur de l'ordre apporter au chaos »[581]. Le glanage trouve aussi ces instructions dans les manuels de création littéraire tel que le manuel d'écriture *Exercices d'observation* de Nicolas Nova. Le premier exercice de ce manuel est intitulé *(in)exhaustivité* et propose de, « dresser un inventaire systématique de ce qui se déroule autour de vous. […] Relevez, tout ce qui attire votre attention. Insister sur le visuel autant que sur le sonore, sur le statique comme sur le mobile, sur le banal comme sur l'intrigant. »[582]. Dans un autre exercice, Nova invite à une

[578]A travers des cadrages resserrés sur les murs, le photographe donne l'illusion que c'est le papier même qui est creusé et non plus le mur par le graffiti.

[579]KURLANSKY, Mervyn. NAAR, Jon. MAILER, Norman. Graffiti de New-York. Edition du chêne, Paris, 1974.

[580] GIBSON, David. Street Photography. *Le savoir-faire du photographe de rue*. Dunod, Paris, 2014, p.52.

[581] *Ibid.,* p.55.

[582] NOVA, Nicolas. *Exercices d'observation*. Premier parallèle, Paris, 2022, p.27.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Observation flottante dont le but est de trouver un lieu avec une densité de passage importante et de, « [prendre] des notes manuscrites en prêtant volontairement attention à des directions ou des phénomènes variés : tournez, après chaque annotation, la tête et le corps de 180 degrés, observez successivement un geste, une parole, un objet, le sol, quelque chose en hauteur. »[583]. Dans cet exercice, il cite Yves Citton qui propose de « cultiver par intermittence l'hyperfocalisation, la veille ouverte et l'attention flottante »[584]. C'est un écho au hasard qui, au lieu d'apporter une attention profonde aux choses, demande de se laisser aller et guider par les choses elles-mêmes, c'est un lâcher prise pour entrer en contact avec l'espace et se laisser imprégner pour « trouver » ce que l'on cherche. On peut retrouver cette approche de la recherche hasardeuse avec la collection du plasticien Jean-Pierre Raynaud qui qualifie l'ensemble de ses œuvres réalisées entre 1964 et 1968 de « psycho-objets ». Il s'agit d'assemblages d'objets bannis du quotidien : pots de fleurs vides, extincteurs d'incendie, panneaux de signalisation, portes, étagères, armoires à pharmacie, carreaux de céramique blanche, … Son choix l'oriente dès lors vers des objets et des couleurs susceptibles d'exercer un impact aussi immédiat que possible sur le spectateur, comme autant de signes fortement chargés sur les plans psychologiques, sociaux et culturels, et capables d'induire des chocs dont les implications vont bien au-delà des critères esthétiques conventionnels. C'est pourquoi il considère avant tout ses objets comme des « portes de secours » ou des « signaux d'alarme » que les gens peuvent saisir sans éducation artistique préalable.

Sarfati assemble et monte cet herbier de l'instant dans des livres où elle réunit ses séries, « Je pense le livre comme un objet en soi. Je n'aime pas trop qu'un livre regroupe plusieurs séries, j'ai alors le sentiment que la compréhension du travail se perd. Je travaille uniquement pour faire des expositions et des livres, mais ils n'en sont pas les catalogues. Ils sont des entités indépendantes. »[585]. De la même manière que le fait Ed Ruscha dans ses éditions, le fait de créer ces sécessions d'images au sein d'un livre fait directement un montage. La sécession des images est définie, il n'y a pas de texte qui entrecoupe les photographies. Si le montage permet d'apporter l'ordre au chaos, le collage permet de rendre lisible les situations que les artistes entreprennent dans leurs travaux. Et s'il y a bien une personne qui a compris cette

[583] *Ibid.,* p.74.

[584]CITTON, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Seuil, Paris, 2014, p.259.

[585]COIGNET, Rémi. *Conversations vol. 2*. The Eyes Pubishing, Villejuif, 2016 , p.191.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

essentialité, c'est sans nul doute l'historien de l'art Aby Warburg qui invente l'iconographie par ce rapport aux choses et aux formes. Il réalise un projet monumental entre 1924 et 1929 (inachevé à la mort de Warburg) qu'il nomme *l'Atlas Mnémosyne* (*Mnemosyne-Atlas*, *Mnémosyne* étant la déesse grecque de la mémoire). Warbourg n'a pas écrit d'épais volume, son travail le plus colossale réside dans la création de cet atlas. Celui-ci prend la forme d'un ensemble de 79 panneaux (appelés Tafeln), sur lesquels Warburg a épinglé des images, reproductions, cartes, dessins, photographies… « À travers son matériel iconographique, *l'Atlas Mnémosyne* entend illustrer ce processus, que l'on pourrait définir comme la tentative d'assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain nombre de valeurs expressives préexistantes. »[586], dit-il pour définir sa création. *L'Atlas Mnémosyne* n'est ni un livre, ni une exposition classique, mais une tentative de cartographier la mémoire des formes visuelles à travers les siècles. Warburg cherche à montrer comment certaines « formules de pathos » (des gestes, des postures, des compositions visuelles chargées d'émotions) traversent le temps, des fresques de l'Antiquité aux œuvres de la Renaissance, jusqu'à l'imagerie moderne. Il assemble des images entre elles, il crée des dialogues en fonction de leur référence commune pour retrouver des filiations et des parentés communes. Chaque panneau est un assemblage visuel, comme une constellation d'images sans texte. Il n'y a aucune légende sur les images, l'interprétation naît de la relation entre les images et le montage visuel[587]. Il y a un itinéraire qui va alors s'établir entre les images, c'est là qu'apparaît l'atlas ; la cartographie sera cette ligne qui traverse le temps et l'espace de l'histoire des formes. Ce que fait Aby Warburg avec *l'Atlas Mnémosyne* (et qui est déterminant pour la suite de notre étude), c'est proposer un « objet » qui devient un « sismographe des temps mouvants »[588] : l'Atlas met en images des variations sensibles d'idées qui bougent à la fois dans le temps et dans l'espace tout en créant des interactions. Par une démarche comparative et associative, Warburg fait se rencontrer des images éloignées dans le temps et l'espace, afin de montrer des échos, des survivances, des résurgences de formes. Cette démarche repose sur l'idée que la mémoire culturelle (ainsi que ces interactions et

[586]WARBURG, Aby. *Introduction à l'Atlas Mnémosyne*. L'écarquillé, Paris, 2012, p.3.

[587] DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warbourg*. Les éditions de minuit, Paris, 2002, p.452.

[588] *Ibid.,* p.117.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

connexions) n'est pas linéaire, mais fonctionne par chocs et réactivations. C'est cette même démarche que nous cherchons à appliquer dans notre étude actuelle.

Ce rapport de la juxtaposition et du collage de références entre elles fait écho à un texte que nous avons cité précédemment, dans *La boutique de timbres*, dans lequel Benjamin confectionne des petits mondes qui deviennent tangibles par la référence ; ces timbres mis bout à bout deviendront une galaxie de portes sur autant de mondes possibles. La citation engendrée par le collage ouvre l'œuvre sur un domaine extensible. Dans ces créations hybrides, l'objet devient fractale, comme un effet de miroir le texte se compose par des systèmes de montage, c'est le même effet qui se produit dans *Le piéton de Hollywood* de Will Self. Pour donner un rythme séquentiel à son trajet dans Los Angeles, l'auteur utilise un système de montage particulier qui fonctionne en ricochet se produisant par une rencontre, comme en pensant voir un homme :

> « Ce ne fut qu'en arrivant au bord de la route, où le vent des Cadillac Escalade balayait le bout de mes chaussures, que je compris que c'était un *trompe-l'œil* publicitaire pour le dernier film de Will Smith, *Hancock*, dans lequel le doux acteur jouait à contre-emploi un clodo qui était aussi un superhéros. Furieux, je lançai un regard mauvais à la reproduction en 2D de Smith : lunettes miroir, mâchoires mal rasées, bonnet de laine et chemise hawaïenne. Les pubs pour des cabinets d'avocats, d'accord, ça, je pouvais supporter, mais celles pour les films devaient rester sur les frontons des cinés, les pierres tombales des défunts drive-in. »[589]

De la même manière que Laure Murat s'attache à l'affiche de promotion de la série *American Horror Story,* de son côté, Will Self se voit plus faux super-héros à la manière du personnage d'Hancock, mais c'est surtout la personnalité de Will Smith qui l'intrigue. Il rencontre l'acteur reproduit sur une affiche de promotion du film, et qui devient alors un personnage d'une autre dimension. Il y a un effet de « détournement » de l'objet. Il s' « approprie » l'affiche en lui trouvant une utilité dans le récit. L'importance narrative est de penser voir un homme entre hallucination et trompe l'œil[590]. Mais cette rencontre semble être un prétexte pour parler de

[589] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Edition de l'Olivier, Paris, 2012, p. 204.

[590]Des confusions fréquentes dans les œuvres d'Edward Munch et de Léon Spilliaert par l'utilisation de halo de lumière dans l'obscurité ou dans des lumières aveuglantes. Cette impression plastique donne à l'imaginaire de

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'affiche et de l'accumulation qu'il déplore ; un cumul dont il est victime. Il détourne l'objet pour en faire le sujet de sa réflexion. On peut ici repenser aux travaux de Jean-Pierre Raynaud et les assemblages qu'il réalise pour en faire des « psycho-objets ». L'affiche rencontrée par Self devient une « porte de secours » pour parler du véritable sujet qu'il cherche à mettre en évidence dans sa dérive : l'abus compulsif d'effets de mise en spectacle dans la vie quotidienne.

Tout au long de son récit, Will Self met bout à bout des « situations » qui deviennent une infinité de « timbres » (les mêmes que ce de Walter Benjamin) et qui à la fin de sa traversée se transforme en « boutique » de curiosités. Et par sa narration il trouve le style nécessaire à relier les « situations » qu'il transforme en intrigue ; d'ailleurs la dynamique narrative s'appuie sur les effets de codes du polar. C'est par ce billet-là que le récit trouve son homogénéité. Il détourne les codes du polar pour transformer sa dérive en enquête même si le motif reste conceptuel et ne demeure qu'un prétexte à la traversée de L.A à travers les « ruines » du cinéma :

> « Je veux découvrir qui a tué le cinéma… car le cinéma est complètement mort, renversé de son trône en tant que médium narratif prééminent de l'époque. Je ne sais pas si c'est un assassinat, mais… je soupçonne qu'il y a là-bas un tueur ! »[591]

Le style que Will Self met en jeu dans *Le piéton de Hollywood,* est similaire à celui du *Hard-Boiled*. Dans la littérature policière, il met en lumière une forme d'écriture hybride qui pousse à son extrême la tension narrative quitte à ce qu'elle soit baroque voir grotesque (d'où son appellation du *hard-boiled :* une puissance expressive et stylistique hautement assumée, voire provocante), le langage lui, est direct, tout en s'inscrivant dans (et parfois en débordant) les codes du polar. C'est souvent un enquêteur à bout de souffle qui est mis en scène dans cette littérature où le vrai sujet ne tient pas tant à l'enquête elle-même mais plus à une introspection des personnages. Le *hard-boiled* joue sur la sobriété, le cynisme, le détachement du langage que l'on retrouve dans le style de Self :

---

la scène des effets lyriques. Will Self joue souvent sur des effets plastiques pour donner à voir ou à ressentir l'hallucination proche du stupéfiant.

[591] *Ibid.,* p. 142.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Mes paroles mélodramatiques restèrent en suspens dans l'air – IL Y A LA-BAS UN TUEUR ! -, telles des poussières signifiantes dans un rayon de soleil venu du store.
>
> « *Ahum.* » Busner se racla la gorge, en grenouille coquette. « Je vois. il y a du vrai dans ce que vous dites, le changement est, euh, dans l'air… les nouveaux médias, le streaming, ce genre de choses… ». »[592]

En usant d'un langage riche fait d'onomatopées, de jeux sur la forme du langage et sa dramaturgie poussée dans un *pathos*, l'auteur joue sur les codes d'un registre argotique maîtrisé mais aussi sur un rythme rapide, haché, parfois syncopé, proche du *slam* ou du *flow* que l'on retrouve chez des auteurs comme James Ellroy. Aussi ce n'est pas sans rappeler le détournement de style utilisé par l'écrivain grec Makis Malafékas[593] qui empreinte aux codes des *pulp fictions* pour entraîner son lecteur dans un polar « sale ». Les codes *pulp* seraient ceux d'un style d'écriture *tchip*, dénué de métaphore, de lyrisme et de symbolisme dans sa prose[594], avec un langage grossier et rempli de marques de produits. Dans sa littérature, l'auteur grec met en avant un paysage de la crise économique et la culture de masse, dans ses récits et en particulier dans la Trilogie des aventures de son narrateur Krokos, il montre un monde en mutation à base de *concept store* et de bars à vin. La ville d'Athènes devient une ville générique (à l'image même des modes de production de la littérature *pulps*, tout se ressemble). Cet imaginaire du *Pulp* est bien présent aussi chez Will Self qui se réapproprie les codes de cette littérature industrielle pour en tirer les ressorts dramatiques dont il a besoin et pour donner un style « sale » à son aventure.

Par les détournements que l'on retrouve chez Will Self (mais aussi chez les situationnistes), on retrouve les intentions du collage des avant-gardistes[595]. Dans son travail de recherche Jean-

---

[592] *Ibid.,* p. 142.

[593] L'auteur Makis Malafékas à été fortement influencer par les études qu'il réalise en histoire de l'art et en anthropologie sociale à Paris. Par la suite, Il donne par même des séminaires à la Sorbonne sur l'histoire de la bande dessinée européenne et collabore également avec la École des Beaux-Arts de Paris. Dans ces écrit, il mêle récit et arts visuels.

[594]FRANCE CULTURE. Grèce, quand la crise devient tendance par Makis Malafékas. Cultures monde, série « Les écrivains racontent le monde », production : Julie Gacon, 01/01/2025, 3min50. [en ligne] consulté le 02/01/2025, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/grece-quand-la-crise-devient-tendance-par-makis-malafekas-8153341

[595]Dans le collage des avant-gardes (cubistes, dadaïstes et surréalistes) et dans le détournement situationniste, on retrouve une logique de fragmentation, de réemploi, et surtout de subversion des signes (mais à des fins

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Marc Lachaud identifie dans sa thèse[596] [597] le fragment comme la « cellule de base » du collage. Cette approche repose sur l'assemblage d'éléments hétérogènes, visant à provoquer des confrontations et des heurts plutôt qu'une harmonie apparente. Cette esthétique de la discontinuité remet en question les notions traditionnelles de cohérence et d'unité dans l'art. Lachaud met en avant le concept clé d'« esthétique de la non-cohérence », mettant en lumière la manière dont le collage, en juxtaposant des éléments hétérogènes, entre en lutte contre les notions traditionnelles d'unité et de continuité dans l'art. Cette approche souligne la capacité du collage à refléter la complexité et la fragmentation de la réalité contemporaine, en créant des œuvres qui interrogent et déstabilisent le spectateur.

L'image-tremplin, préambule à un infra-ordinaire.

Les avant-gardistes ont apporté aux situationnistes et à leurs successeurs (et à ceux qui se laisserons influencer par leurs méthodes) cette même capacité à donner à voir la complexité des possibles. Cette écriture du multiple par le collage que l'on retrouve chez Ruscha, Sarfati, Murat et Self devient un moyen de donner une forme à la ville et à mettre en scène un paysage aux multiples voies et aux innombrables possibilités (à la manière des itinéraires que peut emprunter le dériveur). Le texte et les images qu'ils créent, s'entremêlent de citations. Le geste d'écrire porte le sens que l'on pourrait appeler une « scribtion » (qui renvoie au scribe), c'est-à-dire un geste d'écriture qui subit un poids contraint et la force du trajet, c'est le paysage qui écrit. Le geste de l'écrivain devient plastique. Le geste de l'écrit devient sismographe, il ressent les infimes variations sensibles du dériveur. La main fait le lien entre les mots et les images, elle devient organe de la sensation. L'écriture transforme une pensée

différentes). Chez les cubistes, il introduit le réel brut dans la peinture. Chez les dadaïstes, il devient un geste iconoclaste. Et chez les surréalistes, il est plus poétique. Quant au détournement situationniste il cherche à détourner les signes de leur sens initial et révéler leur contenu idéologique latent (c'est une forme de guérilla sémiotique, un sabotage des signes dominants).

[596]LACHAUD, Jean-Marc. *Vers une théorie du collage : oeuvres et techniques : problèmes théoriques.* Thèse de doctorat, Sous la direction d'Olivier Revault d'Allonnes, Paris 1, philosophie, 1988.

[597]Cette thèse a pour originalité d'avoir une approche interdisciplinaire, croisant les champs de l'esthétique, de la philosophie, de l'histoire de l'art et de la critique sociale. Elle offre une analyse des techniques du collage, non seulement en tant que technique artistique, mais aussi en tant que phénomène culturel et politique, enrichissant ainsi la compréhension de cette pratique dans le contexte du XXe siècle. C'est aussi un travail sur l'aspect politique du collage, Jean-Marc Lachaud s'appuie sur des penseurs comme Theodor W. Adorno, Georg Lukács et Herbert Marcuse pour analyser le collage comme une pratique contestataire. Il met en lumière la capacité du collage à dénoncer « les turbulences du monde réel » et à proposer des reconfigurations utopiques, offrant ainsi une expérience émancipatrice par la pratique artistique.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

en acte. L'auteur s'approprie les codes de la ville pour créer un montage, mais la ville s'approprie son œuvre pour s'étendre et se laisser voir, les modes de création deviennent proches de l'automatisme.

Cet automatisme est bien celui qui entre en corrélation avec l'écriture automatique instaurée par les surréalistes comme une porte vers un ailleurs psychique. De DaDa au surréalisme, il n'y a qu'un pas, et ce pas de côté est celui du *distinguo* sur le rapport au réel et à l'imaginaire[598]. Comme le fait remarquer Georges Sebbag : « Contrairement à ce qu'on dit habituellement, il n'y a pas de coupure épistémologique entre Dada et le surréalisme. […] A Paris, les eaux de Dada baignent dans le lit surréaliste puis s'en retirent. »[599]. Cet effet d'influence sera le même que les DaDa et les surréalistes auront sur les situationnistes, et par la suite, que les situationnistes auront sur les créateurs que nous étudions dans notre corpus. Cette notion de référence et de citation qui nous accompagne dans cette lecture se retrouve dans les mots des surréalistes. Nous pouvons comparer ces concepts avec l'idée des phrases-tremplins, qu'ils nomment *incipit*, à partir desquelles tout un texte se déroule dans un «lyrisme de l'incontrôlable » (Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou tes Incipit*, 1969). Aragon utilise ces phrases-tremplins dans *Le Paysan de Paris* (1926). Ces phrases sont des déclencheurs d'imaginaire, des impulsions textuelles qui ouvrent vers une dérive de pensée. Ce sont des « détournements narratifs » ou « micro-explosions poétiques » qui créent des trous dans le réel, ouvrant la voie à l'imaginaire, au rêve, à l'irrationnel. Comme quand il dit, « Il est six heures ici comme ailleurs. » où dans le banal se trouve un instant pour méditer sur le temps et l'absurde du quotidien. Ou alors dans cette phrase, « Je me souviens d'un café, mais ce n'est pas le même. », il utilise une rupture logique qui agit comme tremplin vers une ouverture onirique, le trouble de la mémoire. Aragon utilise une prose qui crée des ruptures entre son écriture automatique et ce qui ne l'est pas, « Ses textes sont en permanence traversés de références à des œuvres diverses, soumis à des effets de carambolages d'où le jeu n'est pas absent.»[600]. Les phrases-tremplins ont un rôle déterminant dans ces cohabitations lyriques,

[598]Quand le mouvement DaDa cherche à annoncer la fin du rêve et de l'imaginaire mais aussi à dénoncer le réel et la modernité par l'épuisement des formes ; le mouvement surréaliste, lui, propose une nouvelle ouverture sur un monde des possibles que seul l'imaginaire offre.

[599]SEBBAG. Georges. *Manifestes DaDa surréalistes*. Edition Jean-Michel Place, Paris, 2005, p.12.

[600]DIU, Isabelle. STOLL, Bérénice. WAGNER, Olivier. *L'invention du surréalisme. Des champs magnétiques à Nadja.* BnF édition, Paris, 2020, p.77.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

elles détournent l'attention de la narration linéaire, elles vont aussi permettre d'ouvrir une bifurcation mentale vers un langage sensoriel. Enfin, elles vont surtout permettre de rebondir vers une nouvelle idée, image ou sensation et d'agir comme un point d'évasion ou de bascule à la manière d'un point d'aiguillage pour faire rebondir les idées entre elles. Les phrases-tremplins, chez Aragon, sont comme des prises de courants poétiques : elles connectent le texte au rêve, à l'imaginaire, à la folie douce du langage. Cet apport que fait le surréalisme à l'esthétique situationniste (qui se retrouve en particulier dans le concept de détournement) se retrouve dans l'influence qu'ils laisseront à la postérité et marquant de traces notre corpus.

Il en va de même de l'influence de Max Ernst et de *La femme 100 têtes* le premier de ses trois romans-collages qu'il publie entre 1929 et 1934. En 1917, il entend parler d'un groupe qui sévit à Zurich, le groupe DaDa, il est tout de suite fasciné par ces photographies de la pensée que cherche à mettre en place le groupe. De là, débute pour Ernst un nouveau rapport aux choses, c'est un élargissement de la vision moderne dans le sens fun « dépaysement complet ». Avec *La femme 100 têtes* Max Ernst ouvre une brèche dans l'irrationalité. Il assemble des images entre elles pour créer un nouveau récit. Il détourne les images qui une fois collées entre elles mettent fin à la censure de la raison ou du goût, la pensée s'exprime telle qu'elle vient, favorise les associations libres, les glissements, les images fulgurantes. La phrase tremplin (comme le collage) matérialise le moment où la pensée dévie, se libère, plonge dans l'inconnu. A la suite de cette déviation, le geste du poète entre dans une autre dimension, c'est celle de l'écriture automatique. Lancée par André Breton et Philippe Soupault dans *Les Champs magnétiques* (1920), l'écriture automatique vise à trouver une écriture qui prendrait la forme du flux mental, proche du rêve ou de la transe. C'est une écriture qui mime le fonctionnement psychique.

Avec l'objet à fonctionnement symbolique et l'écriture automatique, les surréalistes introduisent dans l'art une forme susceptible de modifier le sens du processus de création des artistes. Le but recherché est « […] de faciliter l'éveil d'une civilisation dont le champ de vision s'ouvrirait sur l'espace du hors-travail et des loisirs.»[601]. En s'emparant de ce qui lui était opposé, le sens des choses nous permet de trouver une ouverture vers un « possible ». Dans la démarche psychogéographique on retrouve ce besoin d'accéder à des territoires

[601]JANOVER. Louis. *Op., cit.*, p. 31.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« possibles » pas encore explorés pour établir des terrains d'expérimentation neutre de tout regard et de tout avis préalable pour ne pas altérer le regard du dériveur. Même si les villes explorées sont connues et reconnues, l'introduction du hasard dans la dérive permet de laisser les choses se faire de manière naturelle sans chercher à influencer leur déroulement. Le dériveur est spectateur de la vie naturelle de la rue et acteur de sa démarche en cherchant à entrer en interaction avec ce monde et devenir un maillon de cet écologie urbaine (en incarnant un chaînon, le dériveur veut être au plus proche de son sujet d'étude pour le ressentir). L'incontrôlable impacte le corps même de la création. Le hasard induit par l'écriture automatique, l'assemblage et le collage tient à créer une rencontre avec l'inexplicable et l'imprévu. Dans la création, le hasard devient un principe déclencheur. Ainsi, dans le corpus étudié ici, nous ne parlerons peut-être pas d'écriture automatique (car comme les situationnistes au cours de leurs dérives, les artistes et auteurs de notre corpus cherchent un état plus que conscient et non pas un état second), mais nous pouvons émettre l'idée d'un emprunt à ce que cet automatisme permet à l'esthétique d'un récit ou d'une œuvre.

Que ce soit chez Laure Murat ou Will Self, il y a un recourt à l'utilisation du hasard en guise de jonction entre chaque fragment. Cette méthode de montage permet de faire surgir à la fois une spontanéité dans le récit mais aussi une surprise pour le lecteur. Cela lui demande une plus grande attention et une réflexion plus approfondie à propos du texte qu'il lit pour percevoir ces transferts d'un paysage à l'autre. Le hasard semble être le seul moyen de survie pour un auteur ou un artiste qui s'adonne à la rédaction ou à la matérialisation d'une dérive urbaine. Que dire ? Que décrire ? Quoi raconter ? Que représenter ? A travers la dissolution des lieux Antonio Muñoz Molina dans *Un promeneur solitaire dans la foule* ne cite plus de lieux, tous les espaces deviennent analogue. L'action pourrait se passer dans une ville comme dans une autre. Ici le lieu n'est plus le prétexte de l'action mais l'action est le motif à l'invocation d'un imaginaire urbain. Dans cette sphère de possibilités spéciales, seule la dérive semble être le moyen de faire arpenter le regard de l'infinie possibilité des villes. Le hasard devient alors le seul déterminant de l'accroche du regard du marcheur sur l'infini possible de la narration.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Molina ne nomme pas les chapitres mais laisse les premières phrases des paragraphes en gras comme ici, il commence en disant, « Voyage dans d'autres Mondes sans Bouger de Ton Canapé. »[602]. Puis, à la suite de cette phrase, l'imaginaire de l'auteur s'élance :

> « Et maintenant, je me demande vraiment quelles chaussures ou quelles bottes portait Walter Benjamin, qui avait une démarche bizarre au dire de certaines de ses connaissances, tantôt brusque, tantôt lente, […]. On connaît aussi la façon de marcher de Garcia Lorca : avec la maladresse d'une personne ayant les pieds plats, en canard, petit et robuste comme un paysan, avec sa grosse tête, ses cheveux très noirs, son visage ample, sa peau mate. »[603]

Antonio Muñoz Molina fait passer le lecteur d'une marche à l'autre, le lecteur doit s'adapter au rythme de l'auteur et au rythme du marcheur. L'auteur utilise le choix de se laisser guider non pas par son itinéraire mais par le pas des auteurs qui habitent son écriture. C'est en se laissant au hasard de son imagination que l'auteur se demande *quelle chaussure porte l'auteur* qui détermine le cheminement du texte ; le lecteur doit se contraindre à emboîter le pas du marcheur. Et c'est par ces sessions que l'auteur parvient à toucher à une histoire sensible de la marche urbaine, il « Vis des Sensations Incroyables pour la Mémoire. »[604]. Cette phrase aussi ouvre un paragraphe et se retrouve en gras comme la phrase déjà cité : « Voyage dans d'autres Mondes sans Bouger de Ton Canapé. »[605] ; la position de l'auteur allongé dans son canapé qui rêve à ces villes est la position fortuite pour voyager dans des images hasardeuses. Du hasard à la phrase-tremplin, c'est l'essence même de l'écriture surréaliste pour créer des rencontres fortuites. Ces principes créateurs déclenchent la poésie sans préméditation en brisant la continuité rationnelle. Le hasard autant que la phrase-tremplin veulent arracher le lecteur à l'ordinaire et l'entraîner dans une dérive imaginative. Il est difficile de rendre compte de cet effet du hasard dans une lecture fragmentaire d'un texte comme nous devons le faire dans une étude comme celle-ci. Le cheminement du hasard dans la tête de l'auteur est un espace qui n'appartient qu'à son détenteur et donc impénétrable

[602]MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Un promeneur solitaire dans la foule*. Seuil/roman, France, 2020, p.192.

[603] *Ibid.,* p.192.

[604] *Ibid.,* p.318.

[605] *Ibid.,* p.192.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pour quiconque. Tandis que l'étude du hasard dans la création, à la lumière des phrases-tremplins devient une aubaine pour l'observateur qui peut déceler par leurs utilisations les sauts que l'imaginaire de l'auteur empreinte : la phrase précédente recèle l'essence de la phrase suivante :

> « À Trieste et à Paris, James Joyce continue en réalité de marcher de manière imaginaire dans Dublin, sans doute comme Benjamin dans Berlin. Aucun ne reviendra dans sa ville d'origine. Virginia Woolf marche en même temps dans Londres et sur les sentiers de la campagne anglaise, près de sa maison, et entre la rationalité et le délire, elle suppose qu'il y aura bientôt une invasion allemande. […] À Trieste et à Paris, James Joyce invente Dublin. À Lisbonne, Fernando Pessoa invente minutieusement Lisbonne. Walter Benjamin se rend sur la tombe de Baudelaire, au cimetière du Montparnasse, et visite celles de Proust et d'Oscar Wilde au Père-Lachaise. Dans une vie antérieure je suis allé sur la tombe de Proust au Père-Lachaise, un bloc sévère de marbre noir, et sur celle de Jim Morrison, couverte de graffitis et de fleurs en plastique. Leopold Bloom et Stephen Dedalus marchent dans Dublin comme le fait Bernardo Soares dans Lisbonne. Marcel Proust marche dans Paris un soir, pendant la guerre de 1914, toutes lumières éteintes après le couvre-feu, sous les lueurs de la pleine lune, aussi lente dans le ciel que les zeppelins allemands. »[606]

Les villes se collent les unes aux autres pour ne devenir qu'une seule ville-monde (ou une seule ville-monstre), ces villes-mots reliées seulement par le pas du marcheur ou par le souvenir et l'imaginaire des auteurs. Par cet effet de liste, il crée un kaléidoscope et une multitude par des effets de collages, dont l'articulation commune imite le geste de la marche. Ces sessions de marches permettent de rebondir vers une nouvelle idée ou image, ce sont autant d'ouvertures de bifurcations mentales que d'approches de la ville par le sensible qui donnent cette ligne à suivre à travers des villes fragmentées et assemblées.

[606] *Ibid.,* p.151.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Molina fait allusion à ce rapport entre l'écrit et le montage cinématographique, « la caméra qui voulait être Christopher Isherwood »[607], la caméra visuelle de l'auteur de *Adieu Berlin* (1939) suit-elle une logique ou le hasard ? Si nous devions associer une image à ces jonctions « hasardeuses » il faudrait se plonger dans le montage du film *l'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov et du travail particulier accordé aux transitions entre les plans. Vertov joue sur la disjonction volontaire des unités d'images traditionnelles pour créer une nouvelle syntaxe visuelle. Le cinéaste adopte un montage analogique, il juxtapose des images sur des rapports de forme ou de geste comme une paupière qui se ferme se transformant en une porte de hangar qui s'abaisse, ou encore le mouvement d'un ouvrier qui devient une machine en fonctionnement. Cette succession d'analogie crée des ponts visuels sans narration, qui renforcent l'idée d'un monde unifié par le travail et le mouvement. Le film ne suit aucune intrigue, aucun personnage au sens habituel. Il est construit sur une succession de plans autonomes, souvent très brefs, parfois juxtaposés selon des logiques d'association plastique, symbolique, ou rythmique. Il ne s'agit pas de raconter une histoire, mais de montrer la vie en mouvement.

C'est dans ce montage analogique qu'apparaît une réponse à notre interrogation sur ce besoin de lier les choses entre elles par le hasard. Il ne faut pas abandonner les phrases-tremplins au hasard, mais les deux concepts sont complémentaires et cohabitent dans le domaine de la création. Ils ont tous les deux la capacité d'accéder à un espace autre de la réflexion. Ces bonds que l'artiste fait dans son œuvre lui permettent de traverser un espace comme une mégalopole de manière synthétique, tout en la pénétrant intensément. Tout comme Antonio Muñoz Molina (comme Will Self, Laure Murat, Ed Ruscha et Lise Sarfati) cherche à faire face à une rationalité du monde qui dépasse l'artiste et qu'il décrit ainsi, «[Le] rythme de la ville et de la production des journaux alimentent l'urgence de la littérature qu'on y écrit. Le marcheur citadin est payé à la tâche. Ses œuvres ne paraissent pas dans un livre, anoblies au préalable, mais sur des feuilles de journaux, imprimées en tout petits caractères, perdues entre les nouvelles et les annonces. »[608]. La ville nécessite ce montage par analogie pour faire voir la multitude des signes. Le collage et l'assemblage permettent de synthétiser tout en montrant

[607] *Ibid.,* p.11.

[608] *Ibid.,* p.136.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la multitude tandis que les phrases-tremplins et le hasard offrent un accès à l'inconstance des lieux.

Peut-on imaginer des images-tremplins qui elles aussi utiliseraient ces analogies pour exister parmi la diversité ? Cette interrogation est utile pour faire exister les images d'Ed Ruscha et Lise Sarfati dans ces contraintes et ces possibles créatifs. A la manière des phrases-tremplins, l'image-tremplin devrait détourner la construction plastique pour ouvrir une bifurcation vers une autre esthétique (sensorielle cette fois-ci). Cette image-tremplin permettrait de rebondir vers une nouvelle idée, image ou sensation et d'agir comme un point d'évasion ou de bascule pour faire rebondir les idées entre elles.

Que ce soit l'utilisation du collage, du montage, du hasard, de l'écriture automatique ou des phrases-tremplins, ils miment un mouvement mental brut (digression, saut d'idée) de la même manière qu'écrire la ville par la pratique de la marche (et de la dérive). L'écriture automatique est une écriture de la spontanéité tout comme la dérive est une marche libre. Cette méthode produit un flux textuel souvent discontinu, traversé de fractures syntaxiques, de phrases inachevées, de reprises obsessionnelles. De la même manière, le psychogéographe utilise la ville comme un *ready-made*. Cette notion de *ready-made* pourrait paraître forte pour cette transition mais il faut considérer l'importance de l'héritage Dada et des *ready-mades* dans le travail de Marcel Duchamp et aussi l'impact du *ready-made* dans les origines de l'art conceptuel[609]. Pour l'art conceptuel comme pour les surréalistes et les situationnistes, l'écriture ne va pas sans invention, il y a une élasticité des mots. Il cherche à produire des écarts à la norme du mot et du langage, il cherche des « variations infra-minces »[610]. Dans son livre *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours,* Thierry

[609]Les origines de l'art conceptuel sont à chercher du côté de Dada et des ready-mades de Marcel Duchamp, notamment de sa Fontaine (1917), constituée par un simple urinoir placé sur un piédestal et signé du nom fictif de « R. Mutt ». En installant un urinoir ordinaire dans un musée, Marcel Duchamp invite le spectateur à s'interroger sur ses idées préconçues au sujet de l'art et sur la manière dont les musées constituent l'œuvre d'art. Duchamp remet aussi en jeu l'écriture dans son travail, ce n'est pas un artiste littéraire, mais ce qui l'intéresse ce sont les petites annotations. Ce sont des notions clés dans l'apparition de l'art conceptuel qui apparaît au milieu des années 1960 aux États-Unis et en Europe, comme une rupture radicale avec les formes traditionnelles de l'art. Il s'impose véritablement autour de 1965–1975. L'art conceptuel s'inscrit dans un moment de déconstruction des institutions artistiques. L'art conceptuel repose sur une idée fondatrice : « L'idée devient l'œuvre d'art elle-même » (Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967). C'est un art qui s'exprime souvent par des mots, des instructions, des documents.

[610] DAVILA, Thierry. *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Éditions du Regard, Paris, 2010.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Davila propose de se pencher sur le concept de l'inframince qui s'articule autour de l'invisibilité, de la quasi-absence et de la disparition des formes, s'appuyant sur le concept d'« inframince » introduit par Marcel Duchamp. Par cette idée Duchamp cherche à désigner quelque chose d'extrêmement subtil, presque imperceptible, situé à la limite du visible, du sensible ou du mesurable. Marcel Duchamp cherche à produire des effets par une malléabilité du médium en mêlant le langage et l'image. Pour Maurice Merleau-Ponty, c'est le langage qui nous fait voir, c'est dans la langue que l'on voit ou que l'on aperçoit même ce qui se dérobe au regard[611]. Cet effet c'est une polyphonie visuelle et textuelle. Par l'écrit, l'auteur et l'artiste arrivent à se rapprocher de l'image d'une manière plus intense que peut le faire le photographe en reproduisant le réel. Le peintre, lui, tente de s'y approcher de cette force du paysage. L'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual cherche à renouveler notre regard sur le vivant, elle propose « apprendre à voir c'est dé-apprendre à reconnaître »[612]. Elle exprime une idée centrale dans sa pensée : pour véritablement voir une œuvre, un visage, un paysage, il faut suspendre nos automatismes mentaux, nos réflexes de reconnaissance (catégoriser, nommer, identifier), qui empêchent une perception profonde ou sensible. Autrement dit, voir vraiment, c'est oublier un instant ce que l'on croit savoir, pour accueillir ce qui est là, dans toute sa singularité, sa matérialité, voire son mystère.

Les objets et les lieux semblent posséder leur propre langage et leur propre histoire. Breton appelait cela « la crise de l'objet », qui devenait étrange et nous ramenait vers notre passé et nos fantasmes. En transformant le contexte des objets (qui paraissait à l'origine si confortable et familier) les surréalistes les rendent singuliers dans leur emploi détourné en *ready-made*. De la même manière, les surréalistes jouent aussi de ce vacillement de la forme avec l'écriture. Elle a une discrétion, une immobilité dans la page, mais elle pourvoit un imaginaire, elle nous envoie au-delà de la page, les mots ouvrent un espace. Dans l'exposition *Singuliers* qui s'est tenue à l'IMEC en 2022, Thierry Davila et Christian Bernard mettent en espace une réflexion autour des carnets d'artistes, du carnet illustré et de l'écriture dessinée. Thierry Davila emploie dans le catalogue le terme de « scripturaire »[613], un terme qui désigne le besoin de faire apparaître une organisation de la pensée. Davila souligne que ces pratiques scripturaires

[611]MERLEU-PONTY, Maurice. *Signes*. Gallimard, Paris, 1960.

[612]ZHONG MENGUAL, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Actes Sud, Arles, 2021.

[613]DAVILA, Thierry. *Singuliers*. Actes Sud, Arles, 2022.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ne cherchent pas nécessairement à être lues au sens traditionnel, mais plutôt à être vues, ressenties et interprétées comme des formes visuelles. La mise en récit de la marche urbaine se propose comme une méthode où la ville est une matière toute prête à l'emploi, la description sera la seule figure de style utile pour la faire exister. Cela va plus loin avec le récit de la dérive, la ville n'est qu'une forme délimitée dans laquelle le dériveur va chercher son potentiel (poétique, politique, subversif).

Dans la carrière d'Ed Ruscha le mot est plus que présent, sous la forme de marque détournée, mais aussi directement sous la forme de phrase écrite directement en superposition du sujet de ces toiles. Dans le premier cas, nous pouvons citer des toiles comme *Annie Times Six* (1961), *Felix* (1960), *Metropolitain* (1961), *Hotel* (1962) ou encore *[Spam] Autual Size* (1962). Deux procédés visuels sont utilisés par le peintre. Dans le premier cas, comme avec *Annie Times Six* (1961) ou *Hotel* (1962), il reprend le logo du film ou du produit qu'il va poser dans un monochrome issue de la composition graphique originelle mais qu'il va étendre, et dans cette extension abusive du fond, le logo semble perdre de son importance. De la même manière avec *Felix* (1960) mais aussi avec le petit emballage (reproduit) de Spam dans *[Spam] Autuel Size* (1962) il isole le sujet et le contextualise dans un autre milieu. C'est un déchet issu de l'affiche, de la publicité … en clair, de la masse et qui par le découpage, l'assemblage et le montage va trouver une autre vie et donner un autre message possible. Il était là tout prêt dans les poubelles d'une rue et l'artiste le recueille et par son art (ou par sa charité) le sauve de la masse de média pour en faire un objet libre (qui marche ou qui vole dans la toile). Le mot existe d'une autre manière. Dans le second cas, il écrit le mot directement sur la toile et fait exister les différents plans par stratification. C'est le cas avec des toiles comme *Wen Out For Cigrets N Never come Back* (1960), *Era Ends* (1986), *DIDJA* (1987), *Kids* (1987), *Inferno* (1987), *Point Blank* (1988), *Liquid Gases and Solids* (1988), *Hell Heaven* (1989), *Don't never Ever Hit Me Again* (1999) et *Mean as Hell* (2002) qui ont pour point commun d'avoir comme arrière fond les tracés d'une ville en plan hippodamien uniquement matérialisés par des touches de blanc qui imitent un éclairage public (nous sommes face à L.A. la nuit), et en premier plan des mots qui donnent les titres aux toiles. Pour tracer ces mots Ruscha utilise une graphie soit imitant une écriture manuscrite soit en imitant des polices de caractères à empâtement large. Il y a dans la pratique de Ruscha une démarche « scripturaire », il ne cherche pas nécessairement à être lu au sens traditionnel.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ce rapport aux mots et à leurs sens apparaît chez Ruscha à la suite de la découverte qu'il fait dans sa jeunesse lors d'un voyage à Paris, « J'ai lu les poèmes d'Apollinaire et vu certaines œuvres de Picasso. Picasso ne m'intéressait pas autant qu'Apollinaire ou d'autres comme Francis Picabia. Marcel Duchamp, Man Ray ... À Paris, j'ai un peu perçu ce qu'avait dû être la vie dans les années 1920. Toute la production artistique de cette période est si présente, je m'en rendais compte quand j'allais dans les galeries. »[614]. En découvrant ce rapport du début de la modernité, Ed Ruscha va se laisser influencer par ce rapport aux mots qui donne à son travail une forme d'instabilité à la manière des écrits de Guillaume Apollinaire qui écrit : « J'écris à toi que je n'écris pas ». Cette formule paradoxale tirée du poème *Lettre-Océan*, met en jeu cette fragilité du langage. Dans la poésie d'Apollinaire, le rapport aux mots est à la fois libéré, plastique et profondément innovant. Il conçoit le langage comme une matière vivante, fluide. Les mots se libèrent de la syntaxe. Dans le travail de Ruscha les mots et les images ne servent pas seulement à nommer, ils agissent, ils frappent le regardeur en employant l'oxymore, l'image fulgurante, qui place le lecteur dans un état de mobilité interprétative. C'est ce qui fera dire au critique d'art Jean-Pierre Criqui que dans le travail de Ruscha, « Le monde est un texte, la langue un paysage. »[615]. Le peintre-photographe donne au monde une apparence étrange en employant « un humour froid. »[616]. Il dit utiliser les signes qui l'entourent quels qu'ils soient, « […] c'est de se mettre là, devant, et de laisser les gens juger par eux-mêmes. Je n'ai aucun message sur le fond. Ce sont simplement des choses de la vie et c'est tout » »[617] A la manière du mot, la ville devient dans ces photographies une matière plastique brute. Prendre les choses telles quelles sont, les isoler et les laisser vivre pour elles-mêmes. Mais dans ce détournement des mots et des images, Ruscha trouve le moyen de transmettre des sensations par le réemploi de formes visuelles et de mots qui deviennent une extension des sens.

---

[614] KARLSTROM, Paul. *Ed Ruscha dans son atelier de West Avenue, Hollywood.* California Oral History Project, Archive of American Art, Smithsonian Institution, 29 octobre 1980, 25 mars 1981, 16 juillet 1981, 2 octobre 1981. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.105.

[615]CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *op., cit.,* p.22.

[616]DAVIS, Douglas M. *A partir de scènes ordinaires, M. Ruscha évoque l'art.* National observer, New-York, 28 juillet 1969, p.1. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens*. 1965-2009. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.63.

[617] *Ibid.,* p.63.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Par ce que les situationnistes appellent officiellement « le détournement », ces objets hybrides entre le collage, l'assemblage et le montage puisent dans l'imaginaire des avant-gardes. La pratique du détournement situationniste se trouve à la jonction de l'esthétique DaDa et surréaliste ; entre le geste du collage (dans le collage DaDa on retiendra deux facteurs, le hasard de la découverte fortuite de la bribe et la contrainte de la chose déjà formée qui devra être détournée) et de l'écriture automatique. Dans l'imaginaire esthétique des situationnistes, il n'y a plus d'objet. La forme des choses est libre. Patrick Marcolini distingue deux modes de détournement possible : « Soit le « détourneur » reprend le texte tel quel, sans rien y changer, mais en l'intégrant à un nouvel ensemble dans lequel il acquiert un sens nouveau […] ; soit le détourneur reprend ce texte en n'y modifiant qu'un seul mot ou une seule expression, […]. »[618]. Dans les deux cas, le détournement veut faire violence aux textes et aux images qu'il réemploie. Dans leur *Mode d'emploi du détournement*, Guy Debord et Gil J. Wolman érigent le détournement en principe fondateur d'une stratégie révolutionnaire où le moyen fusionne avec la finalité : transformer les signes pour transformer le monde. Ce procédé subversif, en transgressant frontalement les cadres normatifs – qu'ils soient culturels, sociaux ou juridiques – ne se contente pas de critiquer l'ordre établi ; il réinvente les conditions même de la production symbolique. En cela, le détournement devient un opérateur critique fondamental, un instrument dialectique capable de déconstruire les codes dominants tout en reconfigurant, au cœur du langage et de l'image, les termes d'une lutte des classes pleinement assumée et repensée à l'échelle de la culture. Le détournement veut libérer le langage[619]. Cette pratique irrigue et irriguera les techniques de montage et d'assemblage de leurs contemporains et de leurs prédécesseurs, « […] on voit bien en quoi les situationnistes s'inscrivent dans la lignée des avant-gardes artistiques, qui ont toutes essayé de révolutionner le langage, depuis les « mots en liberté » des futuristes, jusqu'au *cut-up* de de Brion Gysin et William Burroughs. […] Les situationnistes avouaient d'ailleurs que c'étaient les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image qui étaient à la source de leur théorie du détournement, […]. »[620]. Pour Guy Debord et Gil J. Wolman le détournement ne cherche pas le « scandale », mais à insuffler aux images un nouvel élan après que : « La

[618] Marcolini, Patrick. *op., cit.*, 2012, p.147.

[619] *Ibid.,* p.155.

[620] *Ibid.,* p.156.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, […].»[621]. Les deux auteurs déclarent dans *Mode d'emploi du détournement* que :

> « Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir. »[622]

Les publications des situationnistes sont remplies de détournement d'images (ainsi que les collages et les assemblages). Déjà dans les numéros de la revue *Les Lèvres nues*[623] éditée par les surréalistes belges, et dans laquelle publie régulièrement Guy Debord, la présence de montage et de collage propose directement des éléments de réflexion. Comme pour la couverture du numéro 8 qui représente une carte de la France mais où toutes les villes sont remplacées par des villes algériennes en référence au contexte colonial. La quatrième de couverture du numéro 5 reprend les codes du roman photo, tandis que la quatrième de couverture du numéro 4 détourne des publicités (Air France voit ses avions prendre feu et le concessionnaire Ford voit cohabiter un de ses modèles de voiture avec le visage d'un mort). Par la suite, la revue Internationale Situationniste sera elle aussi habitée par des détournements de comics et de photographies : « leur usage de la bande dessinée relève à la fois d'une critique de cet agent de la « société du spectacle » et de sa remise en jeu comme outil de propagande politique. Découpée, réécrite et recollée, l'imagerie des comics se fait

[621]DEBORD, Guy. WOLMAN, Gil J. *Mode d'emploi du détournement.* Les Lèvres nues, n°8 , mai 1956, p.2.

[622] *Ibid.,* p.2-3.

[623]Fondée en 1954 à Bruxelles par Marcel Mariën, figure centrale du surréalisme belge. À travers ses douze numéros, la revue se fait le relais d'une pensée subversive qui conjugue critique sociale, ironie provocatrice et expérimentation artistique. Elle accueille des textes de figures comme Paul Nougé, André Breton, mais aussi de futurs membres de l'Internationale lettriste. La revue est active jusqu'en 1968, elle s'inscrit dans la filiation du surréalisme tout en opérant un glissement vers des formes plus radicales, annonçant certains enjeux situationnistes. Son nom est emprunté à une formule de Lautréamont, elle revendique une nudité des lèvres, une allégorie pour revendiquer une parole dénuée d'ornement, pour laisser place à un langage brut et offensif.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

tract situationniste. Ni œuvres, ni bandes dessinées, ces documents, […] furent les armes d'une lutte pour dépasser l'art et le politique dans le grand détournement qu'aurait dû être la révolution. »[624]. Les comics détournés qui accompagnent ces productions occupent une position ambivalente : tout en relevant de la culture de masse, ils incarnent symboliquement l'intervention critique de l'avant-garde situationniste. Cette tension constitue le noyau paradoxal du détournement lui-même : sa nature hybride, à la fois citation et subversion, rend son statut fondamentalement instable — une instabilité qui fonde sa puissance critique autant qu'elle complexifie toute tentative de récupération institutionnelle. Ils empruntent notamment à des univers de comics issus des westerns ou de la SF. De la même manière que les chevaliers errant cités auparavant dans notre étude, les auteurs dressent le portrait des situationnistes en « super-héros »[625]. Ils remplacent les textes des vignettes par des slogans, des thématiques ou des idées. Ces images circulent sous forme de brochures ou d'affiches placardées dans les rues. Le but est bien de créer des « interférences ».



Qu'y a-t-il ? Nous avons envisagé toutes les barrières ! Serait-ce un mur inconnu ? Internationale situationniste, n°6, août 1961, p. 4.

[624]GUY, Emmanuel. *Bande détournée : les Comics situationnistes* . Centre national des arts plastiques (Cnap), 2012. [en ligne] Consulté le 08/09/2024, URL : https://www.cnap.fr/bande-detournee-les-comics-situationnistes

[625] *Ibid*.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour les situationnistes le détournement est un projet politique qui dépasse la simple technique plastique : « Non seulement le détournement conduit à la découverte de nouveaux aspects du talent, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques, il ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise. »[626]. Cette pratique cherche à abolir les limites entre pratiques quotidiennes, artistiques et politiques. Le détournement, l'appropriation, la récupération constituent des notions décisives à partir du moment où se sont développées les pratiques du collage et de l'assemblage, où s'est confirmée la tendance à assimiler les matériaux les plus hétéroclites de notre « société urbaine ». Au cours des années 1950 apparaît aux États-Unis le mouvement de la *Junk Sculpture* (*junk* signifiant déchet, bric-à-brac, rebut), qui préconise l'utilisation de déchets industriels, avec une attitude le plus souvent violemment critique, « […] vis-à-vis des règles de fonctionnement de notre société de consommation. Parmi les artistes représentatifs de ce courant, qui trouvent des échos, moins délibérément subversifs, dans la Nouvelle Sculpture anglaise, on citera Lee Bonsecou, John Chamberlain et Richard Stankiewicz. »[627]. Il y a dans le détournement, un renversement du réel et du rationnel. En pratiquant le détournement l'auteur ou le plasticien renverse la situation pour plonger son récit dans des méandres qui n'appartiennent qu'à lui. C'est à ce moment-là que l'on arrive aux abords de ces « capteurs » (ce dont nous avons largement discuté précédemment en mentionnant la manière dont le psychogéographe réceptionne les signes et les choses glanés durant ses dérives). Par le détournement, on approche de la limite du sensible, de l'indescriptible … On entre dans une dimension -métha, -infra … C'est le moment où la jeune Alice Liddell entre dans le terrier du lapin blanc et où le dériveur vient à salir sa blanche fourrure. Le dériveur donne de soi, non pas au sens de l'effort mais au sens de l'offrande quasi-sacrificielle : par son corps il expérimente, il donne son corps à la science. Des séances d'écriture automatique chez les surréalistes aux dérives urbaines des situationnistes, on implique l'être dans son entièreté.

[626]DEBORD, Guy. WOLMAN, Gil J. *op., cit.*, p.5.

[627]BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Minerve, Paris, 2014, p. 31-36.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le détournement cherche à s'emparer du langage dominant comme d'une prise de guerre comme le fait l'artiste américaine Barbara Kruger, elle pratique ce qu'elle appelle l'appropriation durant les années 1970-1980. Ce mouvement s'est développé en réponse à la domination de l'image médiatique et à l'essor du postmodernisme. Son travail s'appuie sur une approche réfléchie d'adoption, de réutilisation et de détournement d'images tirées de la culture populaire (publicité, photographie journalistique, archives), auxquelles elle ajoute des textes affirmatifs en blanc sur fond rouge, inspirés du langage visuel commercial. Elle cherche à matérialiser une critique du pouvoir des images produites par les *mass media*. Pour Kruger, l'appropriation ne se limite pas à un geste formel ou de citation : elle sert d'instrument pour déconstruire l'idéologie. En utilisant les éléments visuels de la publicité et en y intégrant des phrases concises, souvent en questionnement ou en formulation accusatoire (« Your body is a battleground » (« Votre corps est un champ de bataille »), « I shop therefore I am » (« J'achète donc je suis »)), elle remet en question directement les dynamiques de pouvoir, de genre, d'achat et de subjectivité. Pour l'artiste cette prise de guerre qu'est la réappropriation du langage et des images est une stratégie d'activisme féministe pour donner la parole aux minorités. Comme Ed Ruscha, Kruger travaille avec les mots comme avec des objets visuels. Son usage de la typographie et du prononcé discursif transforme l'œuvre en espace dialectique, où le spectateur devient interpellé, interpellant, voire complice. Ici, l'appropriation signifie une « re-signification » : les images récupérées ne sont pas juste réutilisées, elles sont recontextualisées afin de créer un espace critique entre ce qui est visible et ce qui est lisible.

Dans cette idée du rapport au détournement on peut aussi penser à des travaux d'artistes comme Jacques Villeglé et Raimond Heins qui réfléchissent tous deux au support même qu'ils détournent : l'affiche. L'affiche lacérée devient chez eux non plus un support de communication ou de propagande, mais un objet plastique, un palimpseste urbain arraché au flux de l'information. Là où l'affiche publicitaire ou politique possède une fonction utilitaire claire (transmettre un message, orienter un comportement, promouvoir une marchandise ou une idéologie), Villeglé et Heins interviennent pour désactiver cette finalité. Il y a une « interférence » pour le promeneur qui croise leurs affiches parmi d'autres messages et d'autres signes urbains. Par le geste de prélèvement dans l'espace public et de recadrage, ils déplacent l'objet affiche de son usage originel vers un champ artistique autonome, où elle est

Licence CC BY-NC-ND 4.0

lue non pour ce qu'elle communique, mais pour ce qu'elle révèle malgré elle. Il y a quelque chose de quasi-scientifique dans leur approche de prélèvement sur le terrain, quasi-similaire au dériveur qui se rend directement sur le terrain pour observer la vie des citadins autochtones en milieu urbain. Par la lacération d'affiche, les deux artistes trouvent dans la rue une matière brute (qu'ils utilisent à la manière de *ready Made,* c'est un détournement sémantique. Ce que les artistes nomment « affiches lacérées » sont autant des objets de poésie urbaine que des archives critiques de la société du spectacle, anticipant certains principes situationnistes. Le détournement de l'utilité de l'objet-affiche s'inscrit alors dans une esthétique du hasard, du fragment, du temps qui passe — où l'affiche devient une trace, une mémoire collective non maîtrisée. Leurs affiches deviennent un palimpseste et raconte la vie des rues.

Ce détournement sémantique peut se rapprocher de la démarche artistique de Lise Sarfati qui détourne les procédés de la photographie de rue pour donner à ses images un effet de réel alors que celles-ci sont très souvent mises en scène. Les images de Lise Sarfati peuvent être perçues comme des mises en scène, dans la mesure où elles floutent intentionnellement la ligne de démarcation entre le documentaire et la fiction, entre réalité capturée et réalité façonnée malgré l'utilisation de codes de réalisme visuel (lumière naturelle, environnements urbains ou intérieurs ordinaires, absence manifeste de retouche). Les compositions et les effets « narratif » sont élaborés, « Lise Sarfati saisit des gens au fil de rencontres et « invente » ses narrations en fonction de leur disponibilité. Elle travaille à l'instinct pour saisir les émotions que les êtres suscitent par leur quotidien, loin de toute mise en scène pour atteindre quelque chose de vrai mais qui n'appartient pas à l'artiste. »[628]. La prise de vue est transformée en acte de composition dramaturgique. Ce sont des photographies de mise en scène, un procédé utilisé par de nombreux photographes depuis le milieu des années 70[629].

[628]GAVARD-PERRET. Jean-Paul. *Lise Sarfati, She & Oh Man*. Le littéraire, 7 mars 2016, [en ligne] consulté le 02/01/2025, URL : https://www.lelitteraire.com/lise-sarfati-she-oh-man/

[629]On pourrait marquer le début de la photographie de mise en scène contemporaine par la publication du l'article Pictures dans le journal October de l'historien de l'art Douglas Crimp dans lequel il parle notamment du travail de Cindy Sherman.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La photographie de mise en scène monte de toutes pièces un décor pour le photographier, une pratique qui va à l'encontre même de l'idée de la photographie comme témoin du réel[630].

L'espace métaphysique en lutte contre les décors de la société du spectacle.

Les décors dans lesquels évoluent les personnages sont des décors de cinéma, des décors scénographiques, souvent vides, dépouillés, saturés d'une lumière douce et diffuse. Les photos de Sarfati fonctionnent comme des énigmes visuelles. Le spectateur ne sait pas ce qui s'est passé avant, ni ce qui va suivre : chaque photo est un arrêt narratif, un fragment de fiction sans début ni fin. Un procédé qui est utilisé dans la photographie de mise en scène. C'est sans doute le photographe américain Gregory Crewdson qui représente le mieux cette pratique. Ces photographies sont comme des films figés. La réalisation de ces mises en scène demande une équipe à part entière. Il enferme ses sujets dans une hyper-réalité profondément cinématographique qui questionne les aspects obscurs de la vie courante américaine. En s'inspirant du cinéma de David Lynch et de la série *The Twilight Zone,* il élabore des scènes savamment agencées, où le suspense découle de ce que l'image tait mais suggère. Les corps de ses modelés sont posés comme dans une performance muette, non pas pour être regardés, mais pour interroger le regard. Avec lui, nous sommes dans des banlieues américaines, à l'intérieur de logements modestes, dans des rues paisibles et des chambres banales. Il s'agit d'une Amérique idéalisée, emplie de solitude, de désirs insatisfaits et d'angoisses, un vertige face au vide de l'existence. Il y a une sensation de la fin du rêve américain. Les personnages sont seuls face à leur psyché qui est ici exacerbée, c'est ce qui permet à Gregory Crewdson d'utiliser un lyrisme pour donner corps à l'inconstant de ses personnages. Nous pouvons citer trois séries remarquables : *Twilight* (1998–2002), *Beneath the Roses* (2003–2008), *Cathedral of the Pines* (2013–2014). A chaque fois, on retrouve des scènes de la vie quotidienne traversées par un événement énigmatique (à la manière d'une situation). Il évoque une Amérique en perte de repère et vulnérable. De Gregory Crewdson à Lise Sarfati (en plus de partager ces effets de mise en scène), les deux artistes traitent de la solitude, du refoulement, du vide affectif et de ce que l'on pourrait nommer les « secrets du quotidien ».

[630]PLUMMER, Sandra. *La photographie de mise en scène. In* HACKING, Juliet. [Dir.] *Tout sur la photographie. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*. Flammarion, Paris, 2012, p.522.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



An Eclipse of Moths, Gregory Crewdson, 2020.



Alone Street, Gregory Crewdson, 2018-2019.

Les personnages de Sarfati sont des figures discrètes dans un théâtre de poche. Ce qui est indéniable c'est la grande mélancolie et la solitude dans lesquelles baignent les personnages qu'elle met en scène. L'artiste ne capture pas des moments spontanés, mais plutôt compose des tableaux muets où le suspense narratif est insinué plutôt que manifesté. On ne se trouve donc pas face à des portraits pris sur le vif, mais à des présences élaborées qui, grâce à leur

Licence CC BY-NC-ND 4.0

neutralité expressive, amplifient une ambiguïté psychologique qui est très présente dans ses sources d'influences : « On pense alors à une sorte de vision « cinématographique » proche autant de Hopper que du *Mulholland Drive* de Lynch. » [631].

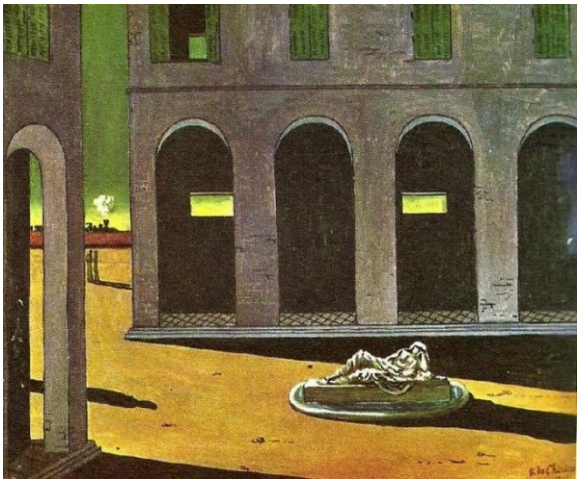
Une figure reste à rapprocher de cette étrangeté ambiante qui hante les images de Lise Sarfati : Giorgio De Chirico. De Chirico laisse les corps de ses protagonistes évoluer seuls dans la lumière d'un soleil lourd, seul ou à deux, les corps sont perdus dans des villes désertes. C'est ce que l'on observe dans des toiles comme *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910), *La récompense du divin* (1913), *Place des Arcane* (1913), *L'énigme du jour* (1914), *Souvenir d'Italie* (1920), *Place d'Italie – Mélancolie* (1950), *Poésie d'été* (1952). Les architectures représentées par le peintre italien sont creuses ; les bâtiments ne sont que des formes, ils ne semblent avoir aucune fonction. Ferrare sera la ville modèle de Chirico, une ville « aux cent mystères » de la Renaissance[632]. Ces villes imaginaires semblent ne se trouver nulle part et partout à la fois. Sans temps ni lieu précis. Le seul indice du temps de ces villes sont ces statues silencieuses que De Chirico représente au centre de places vides. Le spectateur qui les regarde devine un ailleurs (représenté par des trains qui passent, des collines), au-delà, bien plus loin en arrière-plan mais inatteignables. Les figures sont bloquées par des murs qui les enferment dans ces villes. De Chirico détourne les codes de la ville pour faire ressentir par des ambiances et des atmosphères le sentiment de solitude produit par les villes. Lise Sarfati trouve cette étrangeté à Los Angeles, « Je laisse la part la plus grande à la personne qui regarde l'image. […] De même pour la liberté émotionnelle du spectateur qui va s'investir dans une série. Pour qu'il y parvienne, la série ne doit pas être trop précise. Elle doit avoir un aspect générique. Toucher à des sujets qui nous concernent tous. La réflexion sur l'adolescence ou le questionnement devant le vide, nous avons tous connu cela, garçon ou fille, me semble-t-il. L'ambiguïté ne doit pas résider dans le mystère, mais dans le fait que les photographies traitent de plusieurs choses à la fois »[633].

[631]GAVARD-PERRET. Jean-Paul. *Lise Sarfati, She & Oh Man*. Le littéraire, 7 mars 2016, [en ligne] consulté le 02/01/2025, URL : https://www.lelitteraire.com/lise-sarfati-she-oh-man/

[632] GALE, Matthew. *Ferrare : La Città quadrata. In* HUBAULT, Catherine. [Dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves.* Paris musée, Paris, 2009, p.39.

[633]COIGNET, Rémi. *Conversations Tome 2.* Eyes Publishing, Paris, 2016, p. 195.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Place d'Italie – Mélancolie, Giorgio De Chirico, 1950.



Poésie d'été, Giorgio De Chirico, 1952.

De Sarfati à De Chirico il y a des références communes ; comme dans la toile *Mystère et mélancolie d'une rue* dont le titre évoque une forme de nostalgie du passé qui imprègne les paysages urbains saisis par Marville, Atget, ou encore par la photographie documentaire de la fin du XIXe siècle. En surface, les perspectives étroites et obliques des places à arcades chez De Chirico rappellent les passages sombres et les angles singuliers que les premiers photographes de rue — dès les années 1860, munis de chambres noires portatives — affectionnaient particulièrement[634]. Lise Sarfati, elle aussi, utilise des angles singuliers dans ses photographies ; ici les places à arcades sont remplacées par des angles de rues rigides, comme la 6th Street et Sanford avenue où se trouve l'hôtel La Jolla. Aux pieds de ce dernier, trois hommes semblent attendre pour traverser une rue déserte. La situation surréaliste est déjà là : une rue sans voiture à Los Angeles et les trois hommes attendant justement l'activation du mouvement de la rue, tandis qu'un panneau « stop » semble refléter l'état de la situation. L'enseigne même de l'hôtel trouverait sa place dans une toile de Chirico, un

[634] BRAUN, Emily. *La non-photographie. In* HUBAULT, Catherine. [Dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves*. Paris musée, Paris, 2009, p.176.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

palmier en plastique et lumineux dans ce désert urbain. D'ailleurs, cette enseigne lumineuse est presque le sujet central de cette image.



Oh Man, Lise Sarfati, 2017.

Les photographies de rue de Lise Sarfati entrent en corrélation avec le rapport établi par Emily Braun entre De Chirico et Charles Baudelaire :

> « Chirico aurait approuvé Baudelaire qui pensait que l'œil mécanique exerce une influence déplorable sur l'imagination des peintres : « De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. »[635] Dans ses tout premiers écrits, qu'il conçoit comme la base de son art radicalement nouveau, Chirico fait de même une distinction entre vision et réflexion, entre instant et éternité. La reproduction optique par l'impression directe de la lumière sur une plaque

[635] BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne de la photographie. In Salon de 1859*, Honoré Champion, Paris, 2006, p.12.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> sensible ou sur une pellicule ne peut se substituer à la vue ou à la lecture cognitive d'un tableau. La copie fidèle d'une chose vue, écrit Chirico, n'est pas comparable à la création d'un tableau qui se révèle lentement à nous : « Et dans tout cela la technique n'aura rien à voir, toute la sensation sera donnée par la composition des lignes dans le tableau, qui dans ce cas fait toujours l'impression de quelque chose d'immuable où il n'y a jamais eu de hasard »[636]. […] L'œil errant de l'appareil accélère l'abolition du temps et de la distance – un rétrécissement de l'infini et de l'éternel que déplore l'artiste italien dans ses représentations évocatrices de trains et de gares. L'appareil, qui nivelle la différence sociale et conquiert ce qui était jusque-là invisible, affirme haut et fort sa capacité à tout voir, et d'un seul coup. À l'opposé, les mannequins et devins sans yeux de Chirico dédaignent l'organe de la vue en faveur de visions choisies, réservées à quelques privilégiés, résultant de l'interprétation de signes absurdes et désincarnés. »[637]

De Baudelaire à De Chirico le rapport à cette modification du regard engendré par la photographie fera perdre le partage de la sensation et de l'intensité que seul le peintre peut maîtriser. Et de Chirico à Lise Sarfati, ce rapport au réel et aux choses se trouble ; tandis que la peinture de l'un cherche à se rapprocher de la sensation de la solitude urbaine, les photographies de l'autre tendent à dissoudre le banal pour le remplacer par un extra-ordinaire étrange. De Chirico et Sarfati interrogent la fiabilité de l'image en tant que preuve, en jouant sur les registres de la lumière et de son absence (cet entre-deux constitutif du médium photographique), pour suggérer l'ambiguïté entre apparition et dissimulation. Lise Sarfati s'inspire des mises en scène de De Chirico. Dans leurs travaux respectifs, les ombres ne correspondent ni à la taille, ni au contour ni à la direction des objets qui les projettent. Ici, nous sommes enfin perdus dans les paysages urbains. Avec sa peinture, De Chirico pousse plus loin son exploration du rapport au réel et l'imitation des sensations : « [au sujet de ces toiles] littéralement désincarnées, elles brisent tout lien logique entre le signe et son objet, ruinant

[636] DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del pensiero : critics, polemics, autobiografia, 1911 -1943*. Einaudi, Turin, 1985, p. 11.

[637] BRAUN, Emily. *La non-photographie. In* HUBAULT, Catherine. [Dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves*. Paris musée, Paris, 2009, p.170.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'un coup la présomption de véracité attachée à l'objectif. »[638]. Les villes de De Chirico et de Sarfati mentent. Comme une suite logique à l'égarement, De Chirico, en plus de nous perdre dans la ville, nous perd dans une ville qui n'en est pas réellement une de la même manière que le *ready-made* nous perd entre l'objet et son message. De son côté Lise Sarfati prend la ville telle qu'elle est mais en lui donnant cette touche esthétique qui va créer de l'étrange, du suspense, de la mise en récit. Alors est-ce-que le *ready-made* ne ment pas ? Est-ce-que le détournement ne fait pas là aussi mentir ? Un des principes essentiels de la peinture surréaliste est de trahir les images — non pas dans un esprit de tromperie ou d'illusion pure, mais dans un objectif de défi à l'ordre établi des règles de représentation. Dans ce contexte, la tromperie de l'image se transforme en un instrument de perturbation perceptive, d'égarement symbolique et de poétisation du réel. Les surréalistes n'ont pas pour but de reproduire fidèlement la réalité, mais plutôt de la déstabiliser, de la métamorphoser et de lui donner une étrangeté qui lui est propre. Dans sa ville détournée, Lise Sarfati propulse le spectateur dans une dimension métaphorique ! De la même manière qu'un *ready-made* Lise Sarfati utilise la ville en la détournant. Par sa forme délimitée, la ville (comme le *ready-made*) possède déjà un message, mais par son détournement elle trouve un nouveau potentiel qui est induit par le titre que l'artiste (ou l'auteur) lui donnera.

Dans le détournement, il y a un phénomène d'usurpation d'identité. Faire mentir les choses comme le font les surréalistes et les situationnistes ce n'est pas dans le but de nuire mais au contraire de faire émerger un regard critique. Le surréalisme découle du refus de l'imitation académique instaurée par les mouvements avant-gardistes du début du vingtième siècle. Les surréalistes tentent de subvertir le langage visuel lui-même, en préservant une façade réaliste au profit de l'irrationnel. Par exemple, chez René Magritte, la tromperie ne se trouve pas dans l'inexactitude technique, mais dans le glissement de sens : *Ceci n'est pas une pipe*, la célèbre légende de l'œuvre *La trahison des images* (1929), met en lumière le fossé existant entre le mot, l'image et l'objet. Le tableau se transforme en un lieu de rupture entre l'observation, la désignation et la croyance. Le titre même de *La trahison des images* donne un sentiment de perte de confiance envers les images. Le mensonge de l'image n'est pas gratuit : il est mis en crise du visible ! Un exorcisme des refoulés, et surtout, tentative d'accéder à un réel élargi, qui inclut l'irrationnel, le fantasmatique et le merveilleux. Peut-on encore croire les images ?

[638] *Ibid.,* p.176.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Déstabiliser l'acte de perception du spectateur, c'est aussi tromper l'image. L'image surréaliste se transforme en un piège cognitif. C'est un mécanisme de dépaysement. De manière paradoxale, en déformant les images, les artistes surréalistes aspirent à exprimer une vérité plus profonde : celle de l'inconscient, du désir et de la liberté intérieure. L'image se transforme en un espace de révélation par la déviation, d'une investigation des zones silencieuses du réel, là où la logique langagière ne s'avère plus suffisante. En donnant pour titre à son livre *Ceci n'est pas une ville*, Laure Murat cherche elle aussi à laisser exprimer une trahison de la ville de Los Angeles, elle veut dépasser la simple image pour la pénétrer intimement. Cette approche amoureuse de la ville rappelle Le plan psychogéographique de la ville de Paris de Debord, elle recompose la ville en la découpant et en la recomposant. C'est une impossibilité à matérialiser son rapport à la ville : « Je ne me l'avouais pas encore tout à fait mais je n'aimais pas Los Angeles comme j'aimais Rome ou San Francisco par exemple, j'en étais, oui, amoureuse. C'était un rapport d'un autre ordre, que je m'expliquais mal, que je ne comprenais pas. »[639]. Le chapitre II lui se nomme *Nulle part est un antipode* s'ouvre sur l'arrivée à Los Angeles :

> « J'ai aimé Los Angeles tout de suite. Littéralement. En sortant de l'avion. La douceur de l'air, la lumière suave, cette lumière d'or pâle qui encore aujourd'hui détend mon cœur dès que je sors de l'aéroport. Les inénarrables palmiers, bien sûr. L'anonymat des boulevards, l'immensité sans bords de la ville, l'absence de monument, l'invraisemblable réseau autoroutier, les voitures des années 1950, l'hétérogénéité des quartiers, les publicités géantes, la banalité tranquille de l'urbanisme semé de *malls* et de parkings, les débordements de la nature et d'une végétation luxuriante en toutes saisons, l'océan. »[640]

Cette description pourrait laisser présager des aventures dans une zone composée de hangars lumineux et de parkings. Mais ce serait plus une traversée d'une zone que nous fait voir Laure Murat ; zone au sens donné par Louis Aragon, de « zone d'attraction » qui ressemble à un organisme humain[641]. La ville devient une « zone » accueillante (alors même que le terme de

[639] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.12-13.

[640] *Ibid.,* p.17.

[641]« Dans Le Paysan de Paris, Aragon utilise déjà le terme « zones d'attraction » à propos du boulevard Haussmann (et on pense à nouveau à Fourier), qu'il décrit comme un «grand rongeur» qui viendra «manger» des pâtés de maison, et « éventrer» le buisson du passage de l'Opéra . Un bouleversement urbanistique important,

Licence CC BY-NC-ND 4.0

zone renvoie à un désordre ostial) dont l'autrice tombe amoureuse à la manière d'une idylle avec un amant ténébreux qui possède un secret. Nous pouvons ici nous souvenir du sous-titre du *Guide psychogéographique de Paris* de Guy Debord : *Discours sur les passions de l'amour*. Sans texte, la carte nous donne à voir cette relation intime que le philosophe entretient avec la ville. Le collage de Debord reprend possession des outils retenus en otage par les pouvoirs (tout comme les prolétaires reprennent les machines accaparées par la bourgeoisie). D'entrée de jeu la carte ment, elle ne montre qu'un fragment de la réalité. Elle a été remontée.

Dans les peintures de De Chirico on retrouve aussi ces cartes qui ne disent pas toujours la vérité, mais elle nous montre un autre chemin, « […] les cartes géographiques semblent en premier lieu appeler au départ et au dépaysement. Elles succèdent aux cartes célestes interprétées par les vaticinateurs (*Le Poète et le Philosophe* (1915) ; *L'Astronome* (1915) et sont des supports transitifs de leurs méditations, au même titre que les architectures se démultipliant à l'infini […]. »[642]. De la même manière que les cartes imaginées par De Chirico sont là pour envoyer le spectateur vers une transition mentale (tout comme les phrases tremplins), *Le Guide psychogéographique de Paris* ouvre vers un ailleurs. L'espace pictural et l'espace de la mesure géographique ou cosmique paraissent se superposer, le peintre leur donnant un cadre géométrique, au propre comme au figuré[643]. Jacqueline Munck (conservatrice du patrimoine de la ville de Paris au musée d'art moderne depuis 1988) consacre quelques mots au rapport qu'entretient De Chirico à la cartographie :

> « À y regarder de plus près, la carte est muette. Des pointillés – ceux des patrons de couture au point régulier du bâti qui délimitaient les premiers mannequins tracent une sorte d'itinéraire maritime, « écritures télégraphiques », dit Chirico, avec ses escales sur les côtes ou sur des îles, « ports consolateurs signalés par un point rouge »[644]. Les cercles rouges

l'ouverture de ce boulevard, qui a, selon Aragon, affecté l'âme de la ville qui devient sous sa plume un organisme vivant, presque humain, avec ses courants psychiques […] » THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolution sensible de l'Internationale situationniste*. Les presses du réel, Dijon, 2023, p.43-44.

[642] MUNCK, Jacqueline. *Cartographie. In* HUBAULT, Catherine. [Dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves*. Paris musée, Paris, 2009, p.61.

[643] BRAYER, Marie-Ange. *Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie.* Exposé, n° 2, pertes d'inscription, 1995.

[644]BALDACCI, Paolo. *De Chirico : La métaphysique, 1888-1919*. Flammarion, Paris, 1997, p. 326.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> indiquent des lieux sans nom. La perte de référence (ni ville, ni lieu saillant qui offrirait un quelconque repère), avec une terre le plus souvent représentée par des reliefs inaccessibles, voire hostiles à l'homme, montre que la question habituelle de l'origine du départ et du lieu d'arrivée reste inexplicable, important moins que le voyage lui-même. La carte indéchiffrable contribue au déplacement dans un lieu inconnu : les intérieurs métaphysiques sont, selon Chirico, « des vues de chambres avec des objets posés sur des tables, le plafond et le plancher jouaient le même rôle lyrique que dans un paysage jouent le ciel et le terrain »[645]. Ces paysages d'un genre nouveau appartiennent à un autre atlas, loin de la cartographie d'un Occident triomphant […]. »[646]

Les mots de l'autrice peuvent nous servir à lier la perception de la cartographie chez De Chirico et celle de Guy Debord. Quand Jacqueline Munck parle de l'utilisation de la graphie de la carte pour parvenir à « une perte de référence » ; avec le détournement Debord parvient lui aussi à cette perte de référence pour trouver un paysage nouveau et proposer « un autre atlas ». Faire mentir les cartes pour leurs donner une nouvelle perspective n'est pas une pratique nouvelle et encore moins une pratique réservée à une marge artistique. C'était le 28 janvier 2025, Libération titre : « Déboussolé : *Google maps* va renommer le « Golfe du Mexique » en « Golfe d'Amérique » aux États-Unis. »[647] [648]. Voilà encore un autre atlas. La guerre des prises de position que Debord dénonce dans son travail autour de la cartographie est toujours en marche alors même que l'on pensait naïvement que nos cartes seraient immuables.

[645]Autobiographie manuscrite, vers 1925, Fonds Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, MNAM, Paris.

[646] MUNCK, Jacqueline. *Cartographie. In* HUBAULT, Catherine. [Dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves*. Paris musée, Paris, 2009, p.61-63.

[647] *Déboussolé : Google Maps va renommer le « Golfe du Mexique» en «Golfe d'Amérique» aux Etats-Unis.* Libération, 28/01/2025, [en ligne] lien URL : *https://www.liberation.fr/international/amerique/google-maps-va-renommer-le-golfe-du-mexique-en-golfe-damerique-aux-etats-unis-20250128_RMVUK5EYFFC7XCYIVVT7PQOQVA/* (consulté le 28/01/2025)

[648] Le gouvernement Mexicain à riposter en attaquant Google en justice. (ANONYME, *"Golfe d'Amérique" : le Mexique poursuit Google pour avoir repris l'appellation de Trump*. France 24, 10 mai 2025. [en ligne] consulté le 15/08/2025, URL : https://www.france24.com/fr/am%C3%A9riques/20250510-golfe-d-am%C3%A9rique-le-mexique-poursuit-google-pour-avoir-repris-l-appellation-de-trump)

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Publication sur le profil Instagram du journal Libération du 28 janvier 2025[649].

Les mots, les images, les cartes mentent à des fins politiques. Et ça, les situationnistes le savent ! Mark Monmonier écrit *Comment faire mentir les cartes*, il commence son explication ainsi : « Le mensonge est non seulement facile avec les cartes[650], mais il est même essentiel.

[649]La publication est accompagnée de la légende suivante : « Sous l'influence de Donald Trump, Google Maps met à jour ses cartes. La plateforme de cartographie va changer le nom du « Golfe du Mexique» en «Golfe d'Amérique», a annoncé Google dans un message publié lundi 27 janvier sur X. Le changement sera visible aux États-Unis et sera effectif lorsque le Geographic names information system (GNIS), base de données chargée d'uniformiser des noms géographiques dépendant de l'autorité du gouvernement américain, aura été mis à jour. Au Mexique, le nom « Golfe du Mexique» demeurera. Dans les autres pays, les utilisateurs verront les deux appellations de cette mer donnant sur l'océan Atlantique.

Le ministère de l'Intérieur de l'administration de Donald Trump a annoncé vendredi avoir officiellement changé le nom du golfe du Mexique en golfe d'Amérique et du pic d'Alaska Denali, la plus haute montagne d'Amérique du Nord, en mont McKinley. Google Maps, qui appartient à GOOGL.O Google, filiale d'Alphabet, effectuera un changement similaire avec le mont McKinley.

Le président Donald Trump a ordonné ces changements de nom dans le cadre d'une série de mesures exécutives quelques heures après son entrée en fonction le 20 janvier, honorant ainsi une promesse de campagne. « Comme l'a ordonné le président, le golfe du Mexique sera désormais officiellement connu sous le nom de golfe d'Amérique et le plus haut sommet d'Amérique du Nord portera à nouveau le nom de mont McKinley», a déclaré le ministère de l'Intérieur dans un communiqué la semaine dernière. »

[650]Comme l'explique Mark Monmonier, « Le propos de cet ouvrage est d'encourager une circonspection raisonnable et raisonnée au sujet des cartes – non de développer le cynisme ou la malhonnêteté intellectuelle. En montrant comment on peut mentir avec les cartes, j'aimerais rendre le lecteur conscient du fait suivant : tout comme les discours et les tableaux, les cartes sont des ensembles d'informations émises sous la responsabilité

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Afin de reproduire de manière significative, sur une feuille de papier plane ou sur un écran vidéo, les relations complexes d'un monde en trois dimensions, une carte doit déformer la réalité. »[651]. C'est le rapport à l'erreur[652], comme l'auteur le rappelle : « Les cartographes sont des hommes et sont donc sujets à l'erreur. »[653]. Il y a un jeu de confiance. Les utilisateurs de cartes font preuve de confiance, ils acceptent la nécessité de déformer la géométrie ou d'éliminer certains détails, persuadés que le cartographe sait[654]. Le document carte semble avoir une *aura* à elle seule, celle de tout savoir ! Dans le projet de Guy Debord il y a de quoi forger son propre mythe (ainsi que celui des situationnistes), comme le dit Louis Aragon, « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme vécu commence la légende où il vit. »[655]. Et avec ces cartes psychogéographiques Debord propose sa cité dans la ville, cette cité indépendante se construirait en se superposant à la ville morte et ennuyeuse qu'est le Paris post-50.

Même les cartes ne sont plus certaine, elles peuvent mentir. C'est le cas avec les villes fantômes de Beatosu et Goblu de l'Ohio, deux villes fictives ajoutées en 1978-1979 sur une carte officielle du Michigan, mais situées en Ohio. Leur nom fait référence à la rivalité entre les universités du Michigan (« Go Blue ! » pour l'Université du Michigan) et de l'Ohio State (« Beat OSU »). Mark Monmonier en parle aussi dans son livre *Comment faire mentir les cartes ?* Les « villes fictives de « Goblu » et de « Beatosu », sur la carte routière du Michigan, en 1979, reflètent le soutien d'un cartographe inconnu à l'équipe de football de l'université du Michigan (les « Bleus ») contre sa rivale traditionnelle, l'université d'État de l'Ohio (OSU). »[656]. Ce mensonge cartographique a été orchestré par Peter Fletcher, alors président de la

---

de quelqu'un ; elles sont donc soumises aux déformations éventuelles qui peuvent naître de l'ignorance, de la cupidité, de l'aveuglement idéologique ou de la malveillance. »

[651] MONMONIER, Mark. *Comment faire mentir les cartes ?* Autrement, Paris, 2019, p.15.

[652]« Certaines cartes sont mauvaises à cause de l'ignorance ou de la légèreté du cartographe. La gamme des erreurs qui peuvent affecter les cartes est vaste : échelles graphiques qui invitent les utilisateurs à estimer les distances d'après des cartes mondiales.[…]. Par définition, une erreur n'est pas un mensonge, mais l'utilisateur de cartes averti doit être conscient de la faillibilité des cartes, et même un peu de leur malice. » MONMONIER, Mark. *Comment faire mentir les cartes ?* Autrement, Paris, 2019, p.73.

[653] *Ibid.,* p.73.

[654] *Ibid.,* p.15.

[655]ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*. Folio, Gallimard, 1972, p. 15.

[656] MONMONIER, Mark. *op., cit.*, p.84.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

commission des routes du Michigan, pour se moquer des fans de l'Ohio State University. Les villes n'existent pas réellement et la carte est aujourd'hui un objet de collection. Mais elles figurent bien sur des cartes, Goblu a été placée près de la vraie ville de Bono, Ohio, et Beatosu près de Archbold, Ohio. Cette pratique s'apparente à celle des « villes pièges » ou « paper towns », des lieux fictifs ajoutés sur les cartes pour repérer d'éventuels plagiats ou, parfois, simplement pour s'amuser. Leur but principal est de servir de piège à plagiat : si une ville inventée apparaît sur la carte d'un concurrent, cela prouve que la carte a été copiée sans autorisation. Le cartographe peut volontairement inscrire sur sa carte un lieu fictif. Ce stratagème, connu sous le nom de *copyright trap* ou *phantom settlement*, sert de marqueur invisible : si ce lieu inventé réapparaît sur une autre carte, cela constitue une preuve de plagiat, indiquant une violation potentielle des droits d'auteur. Le livre *Une ville de papier* [657] d'Olivier Hodasava fait référence à cette pratique. C'est un roman hybride, à la frontière du documentaire et de la fiction. Le roman s'inspire de l'histoire authentique d'Agloe, une ville inventée dans les années 1930 par des cartographes américains comme copyright trap. Dans le livre, cette idée est transposée à Rosamond, une ville imaginaire du Maine inventée par Desmond Crothers, jeune cartographe travaillant pour une compagnie pétrolière. Contre toute attente, cette ville fictive prend vie lorsqu'un commerçant décide de la matérialiser, donnant ainsi naissance à une communauté réelle.

De la même manière que le détournement, l'écriture automatique et les différentes techniques d'assemblage utilisées par les surréalistes et les situationnistes invitent à se perdre pour mieux trouver de nouveaux terrains à explorer. Le surréalisme joue un rôle central dans l'imaginaire collectif sur la notion d'un réenchantement du monde. Pour l'inscrire dans l'histoire de la psychogéographie il faut sans doute l'introduire par la figure de Walter Benjamin. Il écrira au sujet des surréalistes « L'astuce qui permet de venir à bout de ce monde d'objets […] consiste à substituer au regard historique porté sur le passé un regard politique […]. Au centre de ce monde d'objets se trouve le plus rêvé d'entre eux, la ville de Paris elle-même. Mais seule la révolte en fait entièrement ressortir le visage surréaliste. […] Et aucun visage n'est aussi surréaliste que le vrai visage d'une ville. »[658]. Les surréalistes ont porté un

[657]HODASAVA. Olivier. *Une ville de papier.* Inculte, Paris, 2019.

[658]BENJAMIN, Walter. *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne. In* Œuvres t.II, Folio, Gallimard, Paris, 2000, p. 120-121.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

regard sur la ville en la transformant en objet de rêves et de désirs. Ils ont vidé la rue de sa substance physique pour la remplir des psychologies de ceux qui l'ont construite et de ceux qui la peuplent, la ville devient un miroir qui reflète l'âme des Hommes qui la font vivre. La ville est un espace de doute pour les surréalistes, ils se demandent si la ville peut enrichir la condition de l'homme ou si au contraire par sa multiplicité de signes, la ville n'est pas un espace de perdition. Comme dans toutes les représentations que font les artistes surréalistes, la ville est un espace qui confond la réalité, le rêve et le souvenir. C'est un lieu où se rencontrent des formes inertes comme les architectures et les objets et des formes humaines à la fois fantomatiques, hydriques, confuses (c'est une réalité existentielle qui se confronte à la vision mentale, rêvée de l'artiste).

Le tableau *La rue du Tramway* (1939) de Paul Delvaux découvre les espaces privés percés par une architecture faite de balcons s'ouvrant sur la rue et exhibant les vies privées. Or ici ne serait-ce pas le regard du spectateur qui désire pour voir ce que cachent les murs. Une magie existe dans cette toile, celle d'un fantasme, voir les corps nus apparaître au grand jour ou plutôt sous la lumière de la lune qui donne à cette scène l'aspect d'un rite, la femme devient sorcière. Anne Foucault rappelle dans son *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969)*[659] qu'après la seconde guerre mondiale, les activités du groupe n'ont pas cessé, elles ont pris de nouvelles formes et se sont adaptées[660]. Cette poursuite de l'aventure surréaliste est une machine à bout de souffle qui cherche à continuer la vie d'une époque où, « Les avant-gardes ont été les aiguillons d'une culture en attente de valeurs nouvelles, et chacune d'elles a enrichi d'une entrée inédite le dictionnaire de la subversion. »[661]. Il y a un « vieillissement social du

[659] FOUCAULT, Anne. *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du déshonneur des pèétes au « surréalisme éternel ».* Herman, Paris, 2022.

[660]« De sa naissance officielle (1924) à l'exil et la clandestinité (1940), le groupe surréaliste aura connu seize années d'une histoire tumultueuse et aujourd'hui largement documentée. Après les cinq à six années d'exil et de clandestinité, le groupe parisien se reconstitue et perdure pendant encore 24 ans, jusqu'à son auto-dissolution en 1969. Comment alors ne pas s'étonner, malgré un tournant opéré depuis le début des années 2000, de la permanence du manque d'études sur cette période, et de la relative méconnaissance dans laquelle elle demeure, ainsi que ceux qui ont pu y participer, que ce soit dans les études monographiques, thématiques, les catalogues d'exposition ou dans les manuels à destination des étudiants de premier cycle ? » *In* FOUCAULT, Anne. *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du déshonneur des poétes au « surréalisme éternel* ». Herman, Paris, 2022, p.5.

[661] JANOVER. Louis. *Op., cit.*, p. 48.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

surréalisme »[662]. Le surréalisme se heurte à « l'usure » de leur style et de leur esthétique.[663] Le mouvement connaît après la guerre une série de crise interne. Une nouvelle génération de surréalistes occupe progressivement le devant de la scène artistique (en s'inspirant du style d'avant-guerre), composée de poètes et artistes comme Jean Schuster (1929-1995), Gérard Legrand (1927-1999), Jean-Louis Bédouin (1929-1996). Alors *L'époque est-elle encore surréaliste ?* , c'est ce que s'est demandé la revue de la NRF, « Notre époque en a-t-elle fini avec l'arrière-pays songes dont André Breton et ses amis furent les arpenteurs modernes ? »[664]. Dans le dossier de la NRF, l'auteur Philippe Forest écrit au sujet de la naissance et de la fin du surréalisme, « On ne sait jamais quand tout commence vraiment. »[665126]. Ce sont les situationnistes qui donneront un nouvel élan à leurs idées réfractaires et leurs esprits de subversion. Avec les auteurs et les artistes que nous convoquons depuis le début de cette étude la question peut se poser. Dans la démarche d'une psychogéographie contemporaine l'objectif est clair : se réapproprier les images et leurs codes. Oui, notre époque peut encore être surréaliste à l'heure ou des politiciens repensent la langue, retouchent les cartes à leur bon vouloir et, où d'autres ultra-riches s'indignent de la suppression de leurs privilèges abusifs. Alors, il est plus qu'important de faire vivre l'héritage situationniste pour reprendre place dans la cité et être visible.

[662] BRUN, Éric. *Les situationnistes, une avant-garde totale*. CNRS éditions. Paris, 23.

[663] *Ibid.,* p.28.

[664] CERISIER, Alban. *Un ailleurs en nous-mêmes. In L'époque est-elle encore surréaliste* ? La NRF, n°658, été 2024, Gallimard, Paris, p.30.

[665] FOREST, Philippe. *Un panorama et quelques clés. In L'époque est-elle encore surréaliste* ? La NRF, n°658, été 2024, Gallimard, Paris, p.35.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C – Quand la forme des arts retranscrit la forme des mondes.

A la recherche d'une nouvelle mythologie.

Pour saisir la matrice dans laquelle se structure l'esthétique de la psychogéographie, il ne faut pas négliger le paysage culturel dans lequel elle s'élabore. À la fin de la seconde guerre mondiale, il fallut repeupler l'imaginaire des foules. Les événements du milieu du siècle ont profondément bouleversé les repères esthétiques et culturels en Europe comme aux États-Unis. Pour beaucoup d'artistes, peindre comme avant revenait à nier l'ampleur du désastre ; pour d'autres, le besoin d'images reconnaissables restait essentiel pour témoigner. Les imaginaires se réparent. Le monde de la représentation se divise en deux. D'un côté, un art figuratif qui tente encore de rendre compte du monde visible et de ses blessures : « Pour certains artistes, la peinture figurative est la seule qui puisse rendre compte des réalités sociales et politiques du moment. »[666] ; de l'autre, une abstraction qui, par le rejet de la représentation, cherche une voie nouvelle pour dire et montrer l'indicible. Cette abstraction est un geste contre les oppressions du passé et celles à venir. C'est un geste de libération des mœurs et des consciences pour une nouvelle société en construction : « L'art abstrait a survécu à bien des oraisons funèbres. Il n'en demeure pas moins qu'il n'est plus considéré […] comme la seule tendance possible. »[667]. C'est une nouvelle manière de dire et de montrer …

Cette rupture marque durablement le paysage artistique mondial et créera une prolifération d'embranchements autant stylistiques que dans l'utilisation de divers supports de création ouvrant un nouveau paysage dans les pratiques esthétiques. Aux États-Unis, l'expressionisme abstrait devient le véhicule privilégié des angoisses et de l'aliénation. Jackson Pollock, avec ses célèbres « action paintings », incarne la gestualité chaotique de l'ère post-conflit, tandis que Mark Rothko utilise le champ de couleurs pour inciter à la méditation sur la condition humaine. L'abstraction devient le langage intérieur et une réponse à l'incertitude. Par la suite, l'abstraction lyrique défendra une abstraction poétique et intuitive, incarnant une ouverture

[666] GLAVES-SMITH, John. *La peinture figurative en Europe. In* FARTHING, Stephen [dir.] *Tout sur l'art. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre.* Flammarion, Paris, 2010, p.460.

[667] RUHRBERG, Karl. *Entre révolution et concordance. In* WALTHER, Ingo F. [dir.] *L'art du XXe siècle*. Taschen, Paris, 2014, p.219.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

vers une expression plus personnelle que les géométries de courant comme l'abstraction géométrique l'Op Art[668].

Alors, comment peindre après l'abstraction[669] ? Avec l'évolution des pratiques artistiques au lendemain de l'abstraction, il y a un déplacement critique vers des possibilités nouvelles, hors des codes dominants de l'abstraction[670]. C'est dans ce contexte qu'apparait le mouvement de la nouvelle figuration[671] et émerge comme réponse critique à l'abstraction. Dans un contexte de ré-acclimatation à l'humanité et a l'universalité, les artistes retiennent le signe ou le reste d'une présence humaine, investissant la figure d'une charge existentielle voire grotesque. Il ne s'agit pas d'une esthétique unifiée, mais d'une aspiration urgente à redonner une place à l'humain[672]. La nouvelle figuration est un retour de l'imagerie figurative, elle utilise des techniques de nouvelle expressionnisme (collage, assemblage de différents matériaux (qui ouvre la voie à l'installation et au dispositif), gestes picturaux brutaux). Les thèmes abordés sont sociaux, existentiels ou politiques, pour les artistes de ce mouvement le temps était venu de « raconter l'histoire »[673]. Les artistes cherchent ainsi leurs places dans cette société en reconstruction.

En 1964 a lieu la première exposition du mouvement au Musée d'Art Moderne de Paris. L'exposition s'intitule *Mythologies quotidiennes*. La notion de Mythologie est pour ces peintre une alternative au Pop art britannique et étatsunien. C'est la mise en scène du banal, le pop art a eu le mérite de réintroduire du phénomène humain et de sa civilisation[674]. La *Mythologies quotidiennes* est l'ensemble des nouvelles croyances, d'une nouvelle symbolique

[668] LEVY, Sophie Lévy. HILAIRE, Michel. [dir.] *United States of Abstraction : artistes américains en France, 1946-1964*. Snoeck, Musée d'arts de Nantes, Musée Fabre, Nantes, Montpellier, 2021.

[669] Cette question fut posée durant l'élaboration de *l'exposition La peinture après l'abstraction, 1955–1975*, organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 20 mai au 19 septembre 1999.

[670] CUEFF, Alain. PARENT, Béatrice. [dir.] *La peinture après l'abstraction, 1955-1975 : Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Villeglé*. Paris musées, Paris, 1999.

[671] La Figuration narrative (ou Nouvelle Figuration) apparaît dans les années 1960 (principalement en Europe et en Amérique latine), en réaction à l'hégémonie de l'abstraction moderniste (abstraction lyrique, expressionnisme abstrait, color field painting).

[672] Contrairement à la figuration classique qui visait à reproduire de façon réaliste l'apparence du réel, la Nouvelle Figuration interprète la figure à travers le prisme de l'Expressionnisme, du Surréalisme et de l'Informel, permettant des représentations exagérées, grotesques ou fragmentées.

[673] CHALUMEAU. Jean-Luc. *La nouvelle figuration ? Une histoire de 1953 à nos jours.* Editions Cercle d'art, Paris, 2003, p.9.

[674] GASSIOT-TALABOT, Gérald. *La Figuration narrative*. Edition Le Cercle d'Art, Paris, 1965.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

(venue de l'univers visuel marchand comme les logos et les publicités), des figures antihéroïques qui façonnent l'imaginaire moderne… Plutôt que de s'inspirer des récits anciens, elle se construit à partir des réalités et des situations de tous les jours issus de faits divers qui se voient transformés en icônes. Les images se divisent et se superposent (comme dans le travail de Jacques Monory). Le série permet de multiplier les récits, la narration devient plurielle (à la manière de Gérard Fromanger dans sa sérigraphie *Album Le rouge* (1968-1970) composée de 21 images qui transforme la série en chronique).

L'œuvre devient le lieu d'un récit collectif ; c'est ce que propose Gérard Fromanger avec son installation *Série Souffler* (1968). L'installation se veut être une expérience sensorielle, elle permettait aux passants de s'immerger physiquement ou visuellement dans la bulle colorée. Ce geste artistique évoquait l'idée d'un nouveau souffle collectif, d'une respiration révolutionnaire, tout en utilisant la couleur rouge, symbole de lutte et de transformation sociale. Ceux qui entraient dans la bulle voyaient le monde filtré et teinté de rouge, transformant ainsi leur perception du réel :

> « Fromanger offrait [aux passants] une sorte d'accomplissement des promesses de mai, étaient encore toutes proches – celle-ci par exemple formulée par l'internationale situationniste : « Nous voici quelques-uns épris du plaisir d'aimer sans réserve, assez passionnément pour offrir à l'amour le fît somptueux d'une révolution. »[675]. »[676]

L'œuvre fait exister l'individu le temps d'une situation brève mais intense qui lui offre l'opportunité d'entrapercevoir le réel d'une autre façon et ainsi penser l'autre possible. Le soir même de leurs installations devant l'église d'Alésia, la police avait détruit les Souffles.

[675] VANEIGAM, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard, Paris,1967.

[676] CHALUMEAU. Jean-Luc. *La nouvelle figuration ? Une histoire de 1953 à nos jours.* Editions Cercle d'art, Paris, 2003, p.56.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Série Souffler, Gérard Fromanger, 1968.

Cette idée n'aurait pu exister sans l'influence de Roland Barthes et de ses *Mythologies* (1957), de la façon dont notre société produit ses propres récits fondateurs » à travers la culture de masse, la publicité, la bande dessinée, le cinéma et le banal du quotidien. Les artistes de la figuration narrative détournent, isolent ou exagèrent ces éléments afin de donner à voir la société contemporaine à travers ses propres images, révélant leur potentiel critique[677]. Barthes a enrichi la figuration narrative en lui fournissant des outils de réflexions pour penser l'image comme lieu de construction et de déconstruction des mythologies modernes, permettant à l'art de devenir un instrument de questionnement politique et social[678]. Pour le sémiologue, le mythe est un système de communication, un message culturel construit socialement[679]. Il ne s'agit pas d'une croyance ancienne mais d'un langage contemporain qui laissera une trace dans la postérité.

Cette mythologie trouve un terreau fertile en Amérique où se dresse le mythe moderne de *L'American way of life* (*l'American Dream*) qui fonctionne comme une véritable mythologie nationale. Le rêve américain synthétise des éléments mythologiques (quête, héros, nouveaux départs, terre promise) pour forger une vision idéalisée du pays. Los Angeles et la côte Ouest

[677] CASSEGRAIN, Guillaume. *Roland Barthes ou l'image advenue*. Hazan, Paris, 2015.

[678] NACHTERGAEL, Magali. *Roland Barthes – contemporain*. Max milo, Paris, 2015.

[679]LEONI-FIGINI, Margherita. *Roland Barthes*. Centre Pompidou, décembre 2002. [en ligne] consulté le 19/04/2025, URL : https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

possèdent leurs propres mythes, ce sont les *Success stories* d'Hollywood, le mythe de l'entrepreneur de la Silicon Valley de Steve Job et d'Elon Musk…L.A. fonctionne comme une vitrine de ce mythe : par Hollywood, ses plages, ses quartiers de luxe mais aussi ses quartiers populaires, la ville organise l'imaginaire d'une terre où tout semble possible pour qui est ambitieux. C'est à cette mythologie que veut tendre Laure Murat. Elle conçoit Los Angeles (et plus largement les États-Unis), comme un pays composé de remakes : « Avec cet itinéraire à travers un pays qui rend hommage à d'autres pays, je réfléchis à l'idée du remake qui est, s'il y en a une, l'essence de la culture américaine. C'est différent de la parodie ou du pastiche. Ici, avec des naïvetés, des maladresses ou des excès, on réinvente le monde. »[680] Elle pense cette notion de remake non pas comme une copie (ça ne signifie pas qu'il s'agirait d'un territoire sans authenticité). Pour elle, le remake est au contraire une stratégie culturelle créatrice, c'est une manière de relancer indéfiniment l'histoire[681]. Pour Lise Sarfati cette mythologie américaine n'est qu'une enveloppe d'images et d'illusions, elle a un regard empathique sur ceux qui subissent le revers de cette mythologie. L'image de la famille atomique est déconstruite comme l'écrit Quentin Bajac dans la préface pour le livre *She*[682]. Pour elle, l'Américain semble être juste une silhouette :

> « *I just wanted to go to the States and to work there. I loved the feeling of my body in this space I felt free. I decided to do a road trip and to produce it myself. […]I realized quickly the circulation of people was quite strange as in Europe we are more used to seeing people walking in the streets and appropriating themselves to the space (similar to the theory of the situationist regarding Psychogeography), or they were at home or at school or in their car, sometimes you see somebody at a gas station.* »[683]

Les corps semblent prédéterminés par des comportements singuliers, juste des attitudes qui adoptent une posture fonctionnelle, temporaire et détachée, centrée sur le simple

[680] JOUBERT, Sophie. *Laure Murat, une perspective franco-américaine*. France-Amérique, 27 avril 2022. [en ligne] consulté le 03/10/2024, URL : https://france-amerique.com/fr/laure-murat-une-perspective-franco-americaine/

[681] Le remake reprend des formes, des noms, des modèles, et les rejoue. C'est le cas des villes américaines qui portent le nom d'autres villes (Paris, Berlin, Athènes, York, Florence, Venice…) ne sont pas des doublons, c'est une transposition (parfois naïve, parfois kitsch), mais qui incarne une forme de réinvention.

[682] BAJAC, Quentin. *The Anti-Family Album*. *In* SARFATI, Lise. *She*. Twin Palms Publishers, Santa Fe, 2012.

[683] WIEDENFELD, Robert. *Lise Sarfati – The New Life Interview (2011).* ASX, Mars 2011. [En ligne] consulté le 28/02/2025, URL : https://americansuburbx.com/2011/03/interview-lise-sarfati-new-life.html?utm_

Licence CC BY-NC-ND 4.0

déplacement et la survie pratique plutôt que sur l'interaction sociale ou l'appropriation symbolique de l'espace (on retrouve ici l'apparence du PNJ[684] (Personnage non jouable) de jeu vidéo que nous avons déjà évoqué). Dans les photos de Lise Sarfati le rêve américain devient juste une illusion dont les corps semblent dans un craquant qui l'empêche d'évoluer librement. Cette attitude corporelle est celle de la traversée d'un non-lieu, l'expérience de ces espaces décrite par Marc Augé, effectue une « mise à distance »[685] entre le soi et l'espace. Dans un non-lieu, l'individu est souvent seul au milieu d'un espace transitif. Les interactions sociales sont limitées, superficielles ou purement fonctionnelles. L'individu se déplace en fonction d'un objectif précis, sans réelle appropriation de l'espace ni intention de s'y attarder. Le lieu, par son manque de substance, produit un « arrêt » mental : « Le voyageur est […] dispensé d'arrêt et même de regard. »[686], il n'y a plus rien à voir, plus rien à ressentir. Dans le regard de Lise Sarfati sur ses lieux qui composent le rêve américain, il y a une déception. Elle découvre la duperie des images de l'*American Dream*.

Il en est de même dans le travail d'Ed Ruscha qui dès le début de son travail sur les images de L.A. décrit la ville comme un terrain quasi-mystique (empreint d'une aura). La critique souligne chez Ruscha un détachement, il diffuse le rêve américain sans jamais l'affirmer ni le condamner frontalement. Il donne à l'image familière une dimension ambiguë, sans intention explicite[687]. Les espaces représentés dans ces photographies sont dépourvus de monumentalité ou de valeur esthétique traditionnelle. Même l'attachement personnel de l'artiste aux lieux semble insipide et qui se rattacherait, pour le néophyte, à l'insignifiant : « J'avais une véritable intimité avec cette ville. Cela a à voir avec le cinéma, les palmiers, c'est une sorte de collage mental de tout ce qu'une ville représente pour quelqu'un. »[688] Ruscha

[684] Les Personnages non-jouables peuplent les paysages des jeux vidéo. Le PNJ n'est pas contrôlé par le joueur mais par le jeu lui-même. Il sert à peupler l'univers du jeu. Parfois, le joueur peut entrer en contact avec lui, le PNJ lui fournira des informations ou des quêtes.

[685] AUGE, Marc. Non-lieu. *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris, 1992, p.116.

[686] *Ibid.,* p.122.

[687] TOMKINS, Calvin. Ed Ruscha's L.A.. The New Yorker, 24 juin 2013. [en ligne] consulté le 28/02/2025, URL : https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/ed-ruschas-l-a

[688] KARLSTROM, Paul. *Ed Ruscha dans son atelier de West Avenue, Hollywood.* California Oral History Project, Archive of American Art, Smithsonian Institution, 29 octobre 1980, 25 mars 1981, 16 juillet 1981, 2 octobre 1981. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.108.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

accepte sa condition de ce que l'on pourrait appeler « un corps en transition » dans ses non-lieux, mais cette attitude alimente son esthétique :

> « Mon imagerie peut provenir de quasiment n'importe où en Amérique ; elle est américaine. Ce qui a trait à l'image, dans mon travail, a presque toujours des origines américaines, est américain dans son contenu et sa charge affective. En comparaison, mon travail en dit moins sur cette ville de L.A., même si c'est la ville à laquelle je dois mon inspiration. »[689]

Toujours et encore ce « ici et partout » à la fois, les photographies de Ruscha montrent des espaces fonctionnels, voués à l'usage pratique (faire le plein, se garer, circuler) mais rarement investis affectivement ou durablement.

On retrouve aussi chez Will Self une impossibilité à toucher au rêve américain. Dans *Psychogeography* (2007), dès son arrivée sur le sol américain il se retrouve à coincer dans ce non-lieu, la douane américaine de l'aéroport :

> « *A frozen moment at US Immigration, JFK Airport, New York. My British passport is scanned, the official scrutinizes the computer screen with a worried expression and then politely asks me to go into the back room.* »[690]

Dans ce passage à la douane, Self fait face à la réalité de cette promesse américaine et s'inscrit plus largement dans cette histoire de la chute du rêve promis (il en revient quasiment aux origines de la quête de l'espérance promis par les USA, c'est cette histoire qui peuple le film *Récits d'Ellis Island* (1979) de Robert Bober et de Georges Perec, ou encore le témoignage de Robert De Niro dans *Ellis* (2015) de JR, à chaque fois il y a le témoignage d'une hostilité envers l'étranger, celui qui arrive, le migrant). Dans cet aéroport (aboutissement de la méthodologie du non-lieu par excellence), il y a un statisme accrus « A frozen moment » qui produit un effet anxiogène dans cet espace voué normalement à libérer le mouvement. Même une fois aux portes de l'aéroport, il est face à une impossibilité de toucher le paysage :

> « *Wolk Tow : Suburban New-York : […] has always been the most worrying pan of the walk to New York, the egress firm JFK. All the maps are worse than useless. They show expressways and beltways and parkways – but indicate*

[689] *Ibid.,* p.120.

[690] SELF, Will. *Psychogéography.* Bloomsbury, London, 2007, p.76.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

no pedestrian rights of way. I cannot tell, from th map, if roads are elevated or sunk in the ground. The intersections between service roads and throughways may be equipped with sidewalks, or only cold, hard shoulders. Like I said, I had heard of one man who'd walked out of JFK, I even know him, but I couldn't do anything as sensible as ask him how he did it. »[691]

Il est sans cesse retenu. C'est un paysage clos qui retient Self à l'aéroport. Même les cartes lui sont inutiles car la cacophonie du réseau routier l'empêche d'accéder à la ville. La mythologie contemporaine semble ici devenue terne et dénuée de sens.

C'est sans doute dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953) que Roland Barthes parle le mieux de ce qu'il advient de l'imaginaire collectif et des modes de production en cours au début de la seconde moitié du XXe siècle. Il inscrit sa démarche dans un contexte littéraire dominé par le questionnement sur l'engagement de l'écrivain (notamment à travers la figure de Sartre). Barthes cherche à dépasser cette approche en proposant une réflexion sur le langage et la forme même de l'écriture. À ce niveau-là, il n'y a plus que la forme de l'œuvre de l'artiste qui existe. Barthes imagine une écriture qui serait s'émanciper de ce qu'il appelle un « ordre sacral des Signes écrits »[692]. Barthes voit dans la littérature de son temps un changement stylistique qu'il assimile à celui déjà survenu durant la période romantique : Dès la fin du dix-huitième siècle la littérature dans laquelle « la forme littéraire provoque un pouvoir second »[693], « elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids, on ne sent plus la littérature comme un mode de circulation socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donnée à la fois comme un rêve et comme une menace »[694]. Cette nouvelle littérature peut provoquer des sentiments « existentiels »[695].

Barthes perçoit dans ce qu'il appelle le « degré zéro » une sorte d'utopie du langage et libre de toutes formes, un moyen d'entrer en relation avec l'Histoire et se rapprocher des questions sociales. Mais si tout cela n'était qu'une utopie ? Ce projet de bascule dans la pratique de l'écriture semble bien vite inatteignable, car comme le présente Barthes, le langage est

[691] *Ibid.,* p.47.

[692] BARTHES, Roland. *Le degré Zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1959, p.8.

[693] *Ibid.,* p.10.

[694] *Ibid.*

[695] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

inévitablement marqué par une idéologie ou une histoire trop forte et indélébile pour s'en défaire. *Le Degré zéro* décrit une écriture débarrassée de toute rhétorique, d'artifices stylistiques ou de poids idéologiques, une écriture neutre qui cherche à transmettre le réel de façon transparente, sans intermédiaires langagiers encombrants. Cette idée s'inscrit dans un projet visant à libérer le langage. Du *Degré zéro* de l'écriture à l'esthétique situationniste, il y a la volonté commune de déconstruire les formes traditionnelles et idéologiques de création artistique et littéraire, pour accéder à une expression plus directe, authentique et libérée. Le lien entre les deux repose donc sur cette recherche d'une émancipation esthétique et expressive, d'un art et d'un langage débarrassés des artifices et des codes dominants, pour libérer l'authenticité du réel et l'engagement du sujet.

Il y a un sentiment généralisé d'une « crise »[696] artistique et d'un besoin urgent de renouveau, le journaliste Pierre Viansson-Ponté écrira même dans *Le Monde* le 15 mars 1968 : «La France s'ennuie» … Barthes traque dans le roman bourgeois (qu'il reconnait dans le passé simple et l'utilisation de la troisième personne) des conventions qui composent une illusion de réalisme, masquant l'absence du réel par une structure narrative rassurante : « Le roman est une mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. »[697]. Une transition se présente, c'est l'arrivée du nouveau roman. Les procédés esthétiques et narratifs de cette période sont en mutation. Cela commence par la démolition de l'auteur[698] et ce dont Roland Barthes parle dans « la mort de l'auteur »[699]. Dans son article, Barthes affirme que la signification d'un texte ne doit plus être recherchée du côté de l'auteur (de ses intentions, de sa biographie ou de sa psychologie), mais dans l'acte de lecture et dans la multiplicité des interprétations. Chaque lecture devient ainsi une réécriture possible, et le sens du texte est alors ouvert. Il y a un déplacement majeur du geste créatif. Dans ce nouveau style qui apparait : « l'auteur s'en prend au personnage du récit traditionnel »[700]. Les

[696] DUGAST-PORTES, Francine. *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Nathan Université, paris, 2001, p.47.

[697] BARTHES, Roland. *Le degré Zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1959, p.59.

[698] MECKE, Jochen. *Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire. In* ASHOLT, Wolfgang. DAMBRE, Marc. [dir.] *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine.* Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p.43.

[699] BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. Manteia, n° 5, 4e trimestre, 1968.

[700] DUGAST-PORTES, Francine. *op., cit.,* p.26.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

frontières entre le fictif et le factuel[701] se brouillent, c'est l'annonciation d'une distinction entre l'autofiction et la nouvelle autobiographie. Pour sa part, Gilles Deleuze attire l'attention sur le fait qu'on n'écrit pas avec ses souvenirs, que : « La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je. »[702] Pour Deleuze, l'écrire ne consiste pas simplement à exprimer un « je » personnel, mais l'acte créatif est capable de suspendre l'ego de l'auteur pour faire émerger une voix autre qui, elle, devient plurielle, et laisse une place à l'autre dans le récit, un moyen d'identification.

Que ce soit l'esthétique du Nouveau Roman ou la théorie de la mort de l'auteur, cela a nourri le paysage culturel dans lequel évoluent les situationnistes et a fourni un horizon critique (déconstruction de l'auteur, pluralité du sens, refus du récit bourgeois). Là où Barthes ou Robbe-Grillet restaient dans le champ de la littérature, Debord et l'IS vont beaucoup plus loin, voulant faire exploser ce champ lui-même et fondre l'art dans la vie. Il est à noter que ce que l'on pourrait appeler l'« esthétique situationniste » est une notion délicate, car les situationnistes se méfiaient de l'art, qui selon eux, est réduit à une marchandise ou à une simple esthétique vouée à un plaisir personnel et bourgeois.

Pour Debord et les situationnistes, le langage poétique doit servir leurs projets révolutionnaires : « Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révolution au service de la poésie. »[703]. Pour Debord, la révolution devient un moyen de faire advenir la poésie dans la vie, plutôt que l'inverse. Cette révolution-poétique n'est pas faite de poèmes classiques, mais d'une praxis révolutionnaire « …une poésie nécessairement sans poèmes »[704]. Le rapport même au langage qu'entretient Guy Debord, est attaché à la sonorité et à la poétique du langage autant dans ces écrits que dans ces notes traduit un attachement à la littérature classique que l'on retrouve dans ces fiches de lectures[705]. Cette inspiration à la littérature classique traverse les thèmes qu'il étudie (la

[701] MECKE, Jochen. *Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire. In* ASHOLT, Wolfgang. DAMBRE, Marc. [dir.] *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine.* Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p.45.

[702] DELEUZE, Gilles. *Je tue il.* Critique, n°200, janvier 1963.

[703] INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *All the king's men*. Revue Internationale situationniste, n° 8, janvier 1963, p.31.

[704] *Ibid.*

[705] DEBORD, Guy. [LE BRAS, Laurence. [dir.]] *Poésie, etc.* . L'Échappée, Paris, 2019.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

stratégie guerrière, la révolution, l'Histoire, les écrits philosophiques de Marx et d'Egel). Ce langage est pour lui un retour à une époque où la langue n'était pas colonisée par une subversion du spectacle[706]. Il y trouve des précédents à sa démarche révolutionnaire, les auteurs et penseurs deviennent des compagnons dans sa lutte, des arguments à cette révolution en devenir. Pour la plupart, ses citations sont extraites et détournées, le passé vient égayer son positionnement existentiel dans le monde. Il justifie sa place de révolutionnaire par ses citations. Il inscrit la révolution situationniste dans une continuité et place le mouvement dans une généalogie intellectuelle.

Ce que Debord nomme « poésie » n'est pas un genre. Sa « poésie » est une façon de lire les textes. Il cherche dans ces textes une représentation du vécu. Dans ce dossier sont réunis des textes que l'on pourrait réunir dans la catégorie de « fiction » (poésie, roman, théâtre), dans laquelle on trouve la poésie épique d'Homère, la poésie romantique d'Hölderlin, l'imaginaire chevaleresque de Cervantès, les réflexions poétiques de Baudelaire, mais aussi des auteurs comme Thomas de Quincey, André Breton, Arthur Rimbaud, Lewis Caroll, Fernando Pessoa, Ernest Hemingway, etc. Un rapport affectif à l'existence, par ce relevé méthodologique de la citation : c'est un autoportrait de lui-même qu'il réalise et de son ambition. Ce qui pourrait expliquer ce travail pourrait être l'incapacité de l'auteur à dire les choses et par l'intervention du langage d'autrui, arriver à créer un panorama idéologique de ce projet. Lire, recopier, extraire, s'approprier deviennent une autre pratique d'écriture. C'est un cadavre exquis d'une érudition extensible. Par le détournement de ces citations, il y a une certaine manière de dire « je », de s'approprier (bien que les citations soient référencées) les mots qui complètent son cheminement d'idées : « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste »[707]. C'est une manière de mettre la pensée en mouvement. Par cette méthode, il trouve le moyen de se rattacher à l'histoire de la pensée.

[706] FARINE, Manou. *Guy Debord, poésie etc.*. Poésie et ainsi de suite, France culture, 20 novembre 2022. [en ligne] consulté le 20/05/2025, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/guy-debord-un-regard-lyrique-sur-l-existence-9613321

[707] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1992, p.198.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour les situationnistes, la pratique artistique n'est pas un objet fini, mais une expérience vécue. Ils sont en quête d'une esthétique de l'action, de la participation et de la rupture fondée sur le collectif, l'expérimentation et le bouleversement de la vie quotidienne. Par la création de situations inédites, leurs ambitions sont de libérer l'individu de tous les conditionnements sociaux et d'unir art et existence. L'objectif était de déconstruire la « bureaucratisation » dans laquelle l'art s'est retrouvée et qui aurait pour vocation de séparer l'art du reste de la société : « L'une des règles fondatrices de l'institution muséale, son principe de clôture et de séparation vis-à-vis de la vie sociale ordinaire, était ainsi transgressée. »[708] Cette confiscation de l'art devient pour eux un motif de revendications devant un milieu artistique qui se referme sur sa condition bourgeoise. L'esthétique situationniste ne peut pas être séparée de la révolution qu'elle vise : transformer la vie quotidienne, et cela depuis l'intronisation du mouvement du lettrisme, le travail a été de fonder « une nouvelle herméneutique de l'histoire de l'art »[709]. Pour Patrick Marcoloni qui dresse une généalogie des formes inspirant l'esthétique des situationnistes, il y a dans le monument lettriste

> « La première génération voyait dans le lettrisme une méthode de création autorisant le renouvellement complet de la culture occidentale, et peut-être même de toutes les formes d'activité intellectuelle et matérielle. La seconde ne retenait au contraire du lettrisme que l'élément dissolvant, et envisageait de ruiner, par ce moyen, l'ensemble des superstructures culturelles de la société bourgeoise, et finalement cette société elle-même. »[710]

Du lettrisme au situationnisme, l'art traditionnel n'a plus sa place et les mouvements qui succéderont au lettrisme iront vers une esthétique subversive. Le passage du lettrisme à l'IS marque un tournant, c'est l'apparition d'une forme de créativité généralisée : Un art total, une pratique de vie transformatrice[711].

---

[708] MARCOLINI, Patrick. *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*. L'Échappée, Montreuil, 2012, p.49.

[709] *Ibid.,* p.27.

[710] *Ibid.,* p.29.

[711] Cet art total révolutionnaire serait une forme esthétique qui cherche à offrir une expérience immersive et globale (héritée de l'idée wagnérienne de *Gesamtkunstwerk*). Les différents médiums s'y complètent pour générer une expérience sensible.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le temps des situationnistes est synonyme de changement. Il y a une réduction de la forme, une économie de la pratique. Pour beaucoup, autant les idées esthétiques que politiques des situationnistes paraissent dans l'irrationnel. Mais comme le fait remarquer Anselm Jappe, ce sont par les mécanismes de la société capitaliste que cet « irrationalisme »[712] [713] est entré dans les consciences. Et par l'imitation de ce geste, « […] [les] formes artistiques deviennent alors isomorphes à l'état réel du monde et ne peuvent plus produire aucun choc. »[714] . Il y a un changement que l'on cherche à caractériser, nommer, délimiter. Cette mutation se caractérise d'abord par un changement de style, dans Pourquoi *le style change-t-il ?* Gilles Philippe définit le style : « […] comme une série de coups de force aussi peu prévisibles que le sont les sensibilités individuelles, puisque d'elles seules dépend le style. »[715]. En citant Proust, Gilles Philippe considère ce changement de style par l'apparition d'« un nouvel écrivain original. »[716]. Mais pour le chercheur, ce changement de style dépasse une « […] conception individualisante […] »[717]. Ce changement d'esthétique est un phénomène collectif[718] : « […] l'évolution stylistique est tributaire d'une dynamique des normes inversant l'attendu doxique. Le terme de norme évoque la stabilité ; […]. »[719] Cette mutation esthétique propulse celui qui la pratique en marge du reste du monde : « Avoir un style, c'est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul. »[720] La forme devient laboratoire[721], c'est le temps de

[712] JAPPE. Anselm. *Un complot permanant contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*. L'échappée, coll. Versus, Paris, 2023, p.64.

[713] Michel de Certeau dans *La possession de Loudun* (1970) voit dans ce que l'on peut appeler des « possessions » ou des phénomènes d'« irrationalité », un moment de doute dans une société qui n'arrive plus à nommer ses failles. Si une société parle de manifestations inexplicables et irrationnelles c'est qu'elle n'est plus sûre de ses certitudes. Mais au lieu d'écouter ce doute qui émane, elle préfère accuser et dénoncer sans retenues pour trouver un fautif. Le langage bégaye, le réel se défait. Cette rhétorique est un moyen de créer une menace face aux bonnes mœurs. Comme si l'existence de ces groupes de marginaux était un sort jeté sur nos sociétés pour nous punir d'une faute (un égarement moral).

[714] *Ibid.*

[715] PHILIPPE, Gilles. *Pourquoi le style change-t-il ?* Les impressions nouvelles, Paris, 2021, p.20.

[716] PROUST, Marcel. *Pour un ami (remarques sur le style). In Contre Sainte-Beuve [et autres textes].* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, p.615.

[717] PHILIPPE, Gilles. *op., cit.*, p.21.

[718] *Ibid.,* p.22.

[719] *Ibid.,*p.84.

[720] *Ibid.,* p.22.

[721] BARRERE, Anne. MARTUCCELLI, Danilo. *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Septentrion, coll. Le regard sociologique. Paris, 2009.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'expérimentation, Roland Barthes voit notamment dans la figure d'Alain Robbe-Grillet et du Nouveau Roman une libération de la «tyrannie du *bien écrire* »[722] : « [L]'écrivain (moderne) n'est plus celui qui écrit quelque chose mais celui qui écrit absolument : il est du côté de l'intransitivité. »[723]. Pour Johan Mecke c'est le début d'une forme de démolition d'une littérature classique et vient à prendre la forme : « La démolition de la littérature au sens où il faudrait la comprendre ici, ne concerne pas une œuvre, un auteur ou un courant littéraire concret, mais la définition de la littérature et le discours littéraire même qui leur servent de cadre de référence. »[724]. Il y a recherche de combinaisons narratives nouvelles[725]qui passe par l'abandon de l'ordre chronologique[726] (le procédé est utilisé par des juxtapositions de séquences sans transitions). L'utilisation fréquente du présent de l'indicatif efface toute perspective et tout point de repère, en mettant sur le même plan des éléments disparates[727]. Il y a une « déterritorialisation » du roman, il se libère des cadres traditionnels du récit, pour explorer de nouvelles formes, déstabiliser les conventions et ouvrir la fiction à des voix multiples. À chaque instant, une nouvelle réalité vient enrichir et transformer l'œuvre originelle. Ce nouveau rapport au langage et à son esthétique influe sur la conception esthétique des situationnistes et en particulier sur la mise en récit de la psychogéographie (autant dans sa forme écrite qu'esthétique et mystique).

Le Lettrisme et l'IS, rejettent toute forme figée d'expression. Ils mettent l'accent sur le langage comme acte politique, où la construction consciente de situations permet de réinventer l'expérience et le sens. Ivan Chtcheglov restera peu de temps dans le groupe des Internationales lettristes mais son rôle fut fondamental, fondé par Isidore Isou en 1945, pour Guillaume Robin spécialiste des avant-gardes artistiques, « le lettrisme s'est imposé comme le dernier mouvement d'avant-garde révolutionnaire après le dadaïsme et le surréalisme. »[728]. Le mouvement avait pour ambition de détruire la poésie et de surpasser cette forme par des

[722] BARTHES, Roland. *Témoignage sur Robbe-Grillet. In Œuvres complètes, T.I*. Le Seuil, Paris, 2002, p.934.

[723] *Ibid.*

[724] MECKE, Jochen. *Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire. In* ASHOLT, Wolfgang. DAMBRE, Marc. [dir.] *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine.* Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p.40.

[725] DUGAST-PORTES, Francine. *op., cit.,* p.63.

[726] *Ibid.,* p.65.

[727] *Ibid.,* p.68.

[728] ROBIN, Guillaume. *Lettrisme. Le bouleversement des arts.* Hermann, coll. Savoir lettres, Paris, 2010, p.5.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

idées et des formes de création multiple qui cherchent à monopoliser le plus de moyens et de formes possibles pour arriver à leurs fins. Leurs recherches deviennent une quête esthétique autour de lettres qu'ils réduisent à une forme de signe. C'est une volonté de, « transformer l'ensemble des branches du savoir »[729]. Cette ambition s'étend autant dans les champs des formes artistiques que dans les savoirs pour avoir la plus grande portée possible : « Il faut franchir les frontières, porter la parole lettriste à travers le monde. »[730] Les arts plastiques seront les plus impliqués avec l'invention de l'hypergraphie, basée sur l'organisation esthétique de lettres et de signes : « […] les lettristes sont des poètes ou des compositeurs que la mort de la poésie et de la musique a obligé à rechercher une matière fraîche, terrain neuf pour des dispositions originales »[731]. La poésie lettriste est avant tout une poésie phonétique fondée sur « l'organisation des lettres ou des phonèmes considérés dans leur pureté même non-conceptuelle »[732]. À l'origine, cette poésie relevait principalement de l'oralité, « entièrement basée sur les sonorités primaires émises par la bouche, dégagées de toute volonté signifiante. »[733]. De ces pratiques (qui s'inscrivent largement dans l'esthétique avant-gardiste de mouvement comme DaDa) les formes prennent leurs indépendances et trouvent des hybridations comme avec Gil J Wolman et Jean-Louis Brau qui élabore en 1950 la mégapneumanie, « une poésie de bruitage qui, dépassant la décomposition isouïenne des mots et des lettres, […] »[734] réduisent la forme du mot à des souffles ; des cris, des chuchotements et trouvant des « variations par le rythme »[735].

Établir une esthétique du mouvement.

Le lettrisme a posé les prémices de la psychogéographie, cette liberté cherchée s'étend au-delà des mots. Le lettrisme, en tant que mouvement d'avant-garde centré sur la réinvention du langage et des formes artistiques, a ainsi fait le lien entre les signes, les espaces et la subjectivité, ouvrant la voie à la psychogéographie qui relie la géographie urbaine à la

[729] *Ibid.*

[730] GUIBERT, Claude. *Les lettristes. in* MARCHAND-ZANARTU, Nicole.[Ed.] *Les grands turbulents. Portraits de groupes 1880-1980.* Médiapop éditions, Paris, 2018, p. 143-144.

[731] LEMAITRE, Maurice. Qu'est-ce que le lettrisme ? Fischbacher, Paris, 1954, p.79.

[732] SABATIER, Roland. *Le lettrisme*. Z'Editions, Paris, 1989, p.23.

[733] MARCOLINI, Patrick. *op., cit.*, p.30.

[734] *Ibid.*

[735] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

psychologie et à l'expérience vécue des lieux. En ce sens, la psychogéographie est une extension poétique et critique des expériences lettristes, notamment à travers la dérive et la réceptivité aux ambiances urbaines, leur dimension affective et symbolique. Comme le souligne Emmanuel Guy :

> « […] les internationaux lettristes préfèrent les environnements singuliers d'un Piranèse, « psychogéographique dans l'escalier », ou d'un Louis II de Bavière, « psychogéographique dans la royauté » et d'un Facteur Cheval, « psychogéographique dans l'architecture », qui ont le mérite d'avoir « bâti les châteaux qu'ils voulaient, à la taille d'une nouvelle condition humaine »[736]. »[737]

Cela en référence au texte *Exercice de la psychogéographie* de Debord publié dans de l'Internationale lettriste, Potlatch :

> « Piranèse est psychogéographique dans l'escalier. Claude Lorrain est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palais et de la mer.
>
> Le facteur Cheval est psychogéographique dans l'architecture.
>
> Arthur Cravan est psychogéographique dans la dérive pressée.
>
> Jacques Vaché est psychogéographique dans l'habillement.
>
> Louis II de Bavière est psychogéographique dans la royauté. »[738]

En cela, par l'émancipation du langage provoqué par le lettrisme, la psychogéographie trouve un terrain vierge pour utiliser la ville comme espace des possibles. C'est le moment où la poétique s'applique à l'espace.

[736] Internationale lettriste, « Prochaine planète », Potlatch, n°4, 13 juillet 1954.

[737] GUY, Emmanuel. Le jeu de la guerre de Guy Debord. L'émancipation comme projet. Edition B42, Paris, 2020, p. 23.

[738] DEBORD, Guy. *Exercice psychogéographique.* Potlach, n°1, 22 juin 1954. *In* DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957).* Gallimard, coll. Folio, 1996, Paris, p.20.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le jour où l'esthétique situationniste est née est le jour où Guy Debord écrivit en 1953 à la craie sur un mur : « Ne travaillez jamais ! »[739] [740] Ce geste subversif (un graffiti) déplace l'art vers la rue et le quotidien. En inscrivant cette phrase lapidaire sur un mur, Debord arrache le langage poétique à la page pour l'injecter dans l'espace urbain, transformant la ville elle-même en support d'expression et de contestation. L'esthétique situationniste est inséparable d'un projet de société où la créativité et le jeu remplaceraient la passivité et la consommation. Il y a de cela quelques lignes, nous empruntions à Anselm Jappe l'idée que la création « isomorphe » l'état du monde dans lequel elle apparait. Les situationnistes voulaient abolir l'art, mais comme le fait remarquer Patrick Marcolini, en le faisant ils ont ouvert des pistes créatives qui ont irrigué la culture contemporaine

> « En dépit ses proclamations retentissantes sur la fin de l'art, le mouvement situationniste a contribué à donner sa physionomie originale à la production culturelle qui s'est étendue des années 1970 à nos jours. Il a participé en particulier au bouleversement des critères et des formes de création. »[741]

alors qu'ils proclamaient la fin de l'art, les situationnistes ont en réalité exercé une influence profonde sur la culture visuelle influencée par le contexte culturel de son époque. Cette esthétique dit aussi quelque chose d'une époque, la recherche de l'émancipation, le besoin d'expérience individuelle (prendre le droit de rentrer dans le récit et de rencontrer l'histoire). Que ce soit la remise en cause de l'auteur, le détournement, l'anti-spectacle, la création collective et anonyme, la fusion de l'art et de la vie quotidienne, ces questions esthétiques n'ont pour seul objectif de brouiller les frontières entre art et non-art, culture savante et culture populaire. La valeur d'une œuvre est désormais associée à la capacité de l'œuvre à perturber, détourner le spectateur dans un processus créatif qui devient une situation vécue à part entière (en reproduisant le protocole de création). Paradoxalement, leur négation a produit une nouvelle forme de production qui dépasse les cadres imposés par les médiums artistiques : « La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de

[739] GUIBERT, Claude. *Les lettristes. in* MARCHAND-ZANARTU, Nicole.[Ed.] *Les grands turbulents. Portraits de groupes 1880-1980.* Médiapop éditions, Paris, 2018, p. 144.

[740] L'ordre de Debord « Ne travaillez jamais ! » condense la critique radicale du travail salarié. C'est une provocation à la fois poétique et politique. C'est un slogan-poème, qui mélange à la fois dérision, art, politique et vie quotidienne.

[741] MARCOLINI, Patrick. *op. cit.*, p.251.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

bouleversantes. » l'art se propage dans la rue, dans la vie quotidienne. Il y a un dépassement du langage. Debord considère que la poésie n'existe pas seulement dans les mots, mais dans la manière dont les espaces sont habités, vécus ; il appelle à transformer la ville pour qu'elle devienne poétique. La tentative de dépasser l'art des situationnistes a contribué à refonder l'art sous une nouvelle physionomie de la création, ce qui compte c'est le geste, l'expérience, le contexte et la critique des cultures savantes.

Cette démarche trouve un prolongement (quoique sous une autre modalité), dans l'art conceptuel, qui remet également en cause les catégories traditionnelles de l'œuvre d'art et du spectateur. En substituant l'idée au matériau et en privilégiant le processus intellectuel plutôt que l'objet fini[742], l'art conceptuel reprend la contestation situationniste[743] de la marchandisation et de la fétichisation de l'art, tout en proposant une nouvelle manière de penser son rôle : non plus produire des œuvres à consommer, mais générer des situations de réflexion critique. L'œuvre trouve sa forme dans une proposition hybride mêlant différents mediums ; l'art conceptuel est une critique de l'objet[744] et de l'emploi abusif du langage[745].

L'art conceptuel apporte une nouvelle esthétique topographique au lieu. L'art conceptuel offre une nouvelle topographie, où la géographie n'est plus figée dans la représentation mais réinventée comme expérience, concept et critique. L'espace devient actif. Alors que les situationnistes pensent l'art comme événement vécu, l'art conceptuel le pense comme événement intellectuel. Pour les artistes conceptuels, l'art devient un énoncé ou une proposition qui produit un effet de pensée plutôt qu'une jouissance esthétique traditionnelle. Dans les deux cas, il s'agit de déplacer l'expérience artistique hors de la contemplation passive. L'intérêt de l'art conceptuel pour l'espace est central, car, contrairement à l'art traditionnel, pour l'art conceptuel, l'emplacement d'une œuvre conceptuelle influence le sens du projet. L'art conceptuel peut être ce que l'artiste Denis Wood appelle la « mort de la

[742] GODFREY, Tony. *L'art conceptuel*. Phaidon, coll. Art&Idées, Paris, 2003, p. 4.

[743] Les situationnistes rejettent la figure de l'artiste-génie. Quant à l'artiste conceptuel, il produit des œuvres reproductibles pour qu'elles deviennent collectives. Dans les deux cas, c'est une critique du fétichisme de l'auteur remplacé par une pratique de l'anonyme, du collectif et du reproductible.

[744] *Ibid.*

[745] *Ibid.,* p. 150.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cartographie »[746]. Alors que le cartographe perçoit la carte comme une sorte de fenêtre transparente sur le monde (une représentation qui prétend coïncider parfaitement avec la réalité), l'artiste conceptuel, lui, interroge cette réalité de l'image du paysage. Toujours pour ces mêmes artistes, la photographie n'est qu'après tout qu'une image que l'on se fait du monde. Elle n'est pas « le monde » ; ce n'est qu'un morceau dont l'esthétique modifie la réalité. C'est une vision d'un espace plus d'autres visions qui donneraient une autre perception du même lieu. Pour plusieurs cartographes, l'intérêt qu'ont manifesté les artistes pour la cartographie à partir des années 1960 a servi à « miner les certitudes de la discipline. »[747]. Denis Wood, conçoit la carte comme « message sans code » que Roland Barthes[748] attribuait à la photographie, une image perçue comme un reflet immédiat et qui ne reproduit pas le réel[749]. L'objectif est de réduire toute expressivité, les photos deviennent un simple « enregistrement » (un relevé topographique), avec un niveau minimal de stylisation.

La photographie ne subtilise pas la place de la cartographie mais devient une autre manière de se représenter le paysage. Cette nouvelle « photocartographie » cherche à restituer un cheminement, de rendre témoignage à des réalisations le plus souvent ardues d'accès ou trop étendues pour être saisies d'un seul regard[750]. La photographie conceptuelle apporte un nouveau rapport à la manière d'établir le tracé d'un paysage à échelle réduite. La photographie devient plus qu'une image : « Fixez n'importe quelle photographie en noir et blanc sur [d]es pages [de magazine] en la séparant de son titre ou de sa légende. Elle devient alors une cane avec des longitudes emmêlées et des latitudes disloquées. »[751] C'est l'effet produit par les images d'Ed Ruscha. Dans ses éditions, les photos n'ont pas de titres ni de légendes. Dans ces photographies s'illustre une esthétique que l'on pourrait qualifier de « dead-head » (une neutralité) et de « straight-on » (une frontalité), dépourvue d'émotions.

[746] WOOD, Denis. FELS, John. KRYGIER, John. *Rethinking the power of maps*. The Guilford Press, New-York, Londres,2010, p. 111-155.

[747] DRYANSKY, Larisa. *Carthophotographie. De l'art conceptuel au Land Art*. CTHS, INHA, Paris, 2017, p.302.

[748] BARTHES, Roland. *Le message photographique*. In L'obie et l'obtus, Essais critiques III. Point édition, Paris, 1992, p.11.

[749] DRYANSKY, Larisa. *op., cit.*, p.15.

[750] *Ibid.,* p.10.

[751] SMITHSON, Robert. *Hidden Trails in Art*. Flam, 1969, p.366.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelaient « faire la carte et pas le calque»[752] « Faire la carte » signifie produire un agencement ouvert, toujours en mouvement[753], qui saisit la réalité et son évolution ainsi que ses variations. Pour eux, la carte est un dispositif créatif, elle « se construit » en même temps que les lignes qu'elle trace. Le « calque » c'est le statisme de l'image fixe à l'immobilisation de la pensée[754] [755]. Pour cela Deleuze et Guattari imaginent un modèle de « rhizome » cartographique[756]. Le « rhizome » comme modèle d'organisation non hiérarchique du multiple. Le rhizome cartographique désigne une manière de concevoir la carte comme un dispositif vivant.

La carte devient ici un espace à construire en permanence proche d'une ambition borgésienne. C'est sans doute le projet *California Map Project, Part I : California* (1969) de John Baldessari qui sert d'exemple à ce projet. Il s'agit d' «inscrire littéralement chaque lettre et chaque symbole de la carte de Californie sur la partie correspondante du territoire [afin de] faire coïncider le monde réel et la carte, d'imposer le langage sur la nature, et vice versa».[757] Sur chaque site, les participants inscrivent une lettre monumentale en mobilisant les ressources matérielles du lieu. Documentées en photographies couleur, ces interventions prennent la forme d'une mise en scène. Baldessari transpose la carte dans le monde réel : plutôt que de la représenter sur papier, il la fait advenir dans le paysage. La carte cesse d'être une surface statique pour devenir une action poétique et performative. Il en va de même pour le dériveur situationniste, il se rend sur les lieux pour établir une carte instantanée par une captation sensible. C'est une typographie flottante[758] qui se met en place.

[752] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. T.II. Mille Plateaux*. Editions de Minuit, Paris, 1980, p.20.

[753] À l'inverse, le calque désigne la simple reproduction d'une donnée, c'est une opération de copie, figée.

[754] DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Editions de Minuit, Paris, 1985, p.33.

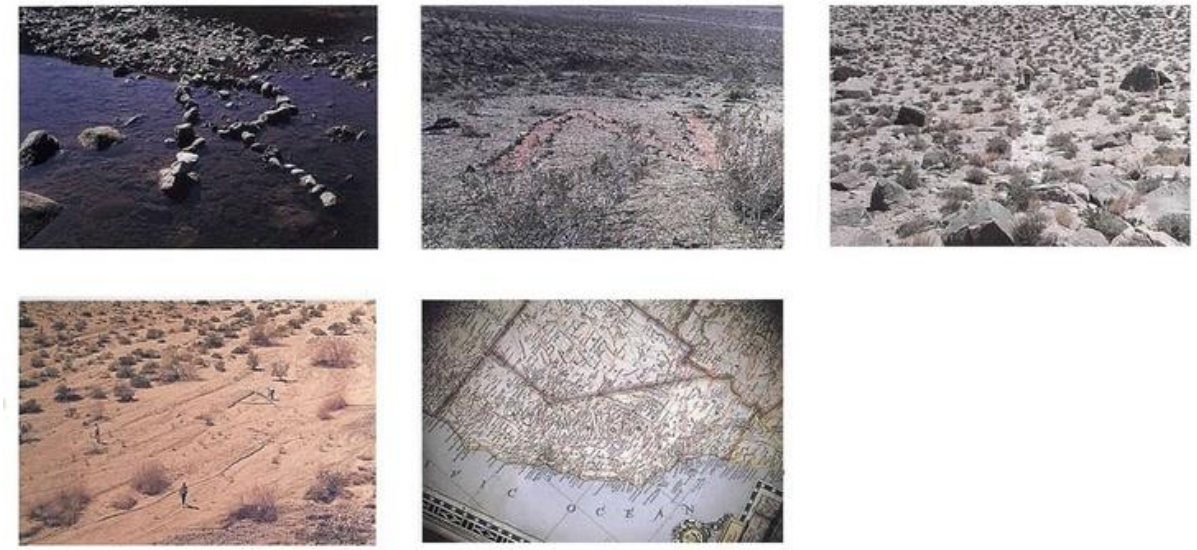
[755] DRYANSKY, Larisa. *op., cit.*, p.16.

[756] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *op., cit.*, p.22.

[757] VAN BRUGGEN, Coosje. *John Baldessari*. Rizzoli, New-York,1990, p.44.

[758] ARDENNE, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation.* Flammarion, Paris, 2002, p.154.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



California Map, John Baldessari, 1969.

Pour Denis Cosgrave[759] la manière dont les pratiques artistiques ont su s'émanciper de la quête d'esthétique est similaire à celle que la géographie des années 60 traverse : « We should shift attention away from the map itself and towards the process of mapping. »[760] Il propose de déplacer le regard de l'« objet-carte » vers l'« acte de cartographier ». La cartographie devient une pratique culturelle performative, où choix graphiques, dispositifs techniques et usages politiques s'élaborent entre-eux. Il serait opportun de faire remarquer qu'à la même période en France Yves André imagine ce qu'il appelle la géographie des représentations : « théorie des liens existant entre les hommes et l'espace»[761] non pas dans un rapport fini mais dans une conception en constante évolution. Cette recherche a besoin d'une nouvelle forme d'image que la conceptualité et sans doute ce que nous avons déjà pu voir (notamment dans l'introduction de cette étude) avec la notion de « cinéplastie » :

> « […] une pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permettent de la saisir, de déplacer les processus plastiques mais aussi le

[759] COSGRAVE, Denis. *Maps, Mapping, Modernity : Art and carthography in the Twentieth Century*. Imago Mundi, vol. 57, partie I, 2005 2005, p.35-54.

[760] *Ibid.,* p.51.

[761] ANDRE, Yves. *Enseigner les représentations spatiales*. Anthropos, Paris, 1998, p.78.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> langage qui prétend en rendre compte. […] Une manière, […], de faire du transport bien plus qu'une pure et simple translation spatiale, c'est-à-dire une pratique dans laquelle une fantasmatique et son langage se trouvent mis en mouvement. »[762]

La cinéplastie est une rythmique avec laquelle vont se succéder un ensemble d'images dans le but de reproduire le mouvement corporel dans l'espace. C'est une imitation du mouvement humain par la technique :

> « […] elle met en valeur la rapidité et la discontinuité de la déambulation, le fait qu'elle est construite à partir d'écarts, comme un écart, de la même manière qu'un film n'expose le mouvement que parce qu'il est traversé par les intervalles qui séparent les images qui le composent soit matériellement (photogramme), soit formellement (montage). »[763]

Davila explore comment la marche, la déambulation et l'errance peuvent être des sources d'inspiration et de création artistique. La cinéplastie est le besoin de « tout saisir » dans ce qui est donner à voir. Et si le geste même de « tourner la page » (d'un livre comme (au hasard) *Le piéton de Hollywood* ou *Ceci n'est pas une ville*, ou encore les livres d'art d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati) produisait déjà une cinéplastie ? La notion de cinéplastie, telle que définie par Thierry Davila comme un art du déplacement génératif, trouve un écho direct dans l'œuvre de Will Self, où la marche ne constitue pas seulement un motif narratif mais un véritable opérateur de création, transformant l'espace parcouru en matière textuelle. Dans une interview, il déclare que marcher est comme un transe :

> « *It's a trance. That's exactly what it is. People ask, "Is it a meditation, or do you get ideas?" No, you learn that you can't expect anything from a walk. It could be as boring as fuck. You could be really depressed. You feel really futile. Here I am, a middle-aged man, on my own, walking through a suburb.*

[762] DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siécle*. Edition du Regard, Paris, 2002, p. 23.

[763] *Ibid.,* p.32.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Why? What the fuck's gone wrong? So you can't expect anything from it. And that itself is, of course, the meditative state. »[764]

Il insiste sur la nécessité de ce geste de routine comme source d'un état mental particulier. Sans le déplacement sa production plastique n'a pas lieu. Ce qui lui sert d'œuvre réside dans son déplacement. Seul le mouvement sert d'articulation. Sur son site, il affirme marcher pour dissoudre la matrice mécanisée du temps et de l'espace comprimés : « *I've taken to long-distance walking as a means of dissolving the mechanised matrix which compresses the space-time continuum*. »[765]. Self crée des séquences narratives en trouvant un séquençage naturel du paysage par le rythme de la marche elle-même.

La cinéplastie crée des séquences visuelles. Elle s'inscrit au carrefour de la recherche et de la création au même titre que des projets *The Image of the City* (1960) et *The View from the Road* (1965) de Kevin Lynch[766] (coécrit avec Donald Appleyard et John Myer). Avec le premier projet, Lynch propose un livre après s'être consacré aux pratiques de déplacement et d'orientation des habitants de Los Angles : « Plutôt que d'image au sens de représentation. Son contenu porte essentiellement sur la perception visuelle des espaces urbains à large échelle, lors des déplacements. »[767]. Quant à *The View from the Road* filmé à Boston, Lynch cherche à partir de ses séquences filmées la perception dynamique de l'espace urbain par l'usager en mouvement, notamment l'automobiliste[768]. Lynch utilise une méthode quasi-scientifique s'appuyant sur des schémas, diagrammes et relevés d'observations pour analyser comment la route et ses abords sont perçus par le conducteur et ses passagers. À ce moment-là Kevin Lynch est alors étudiant au MIT et travaille sur de nouvelles techniques d'observation du développement urbain. Mais le temps de ce projet, le jeune apprenti chercheur devient

[764] FREEMAN, John. *Will Self.* Interview, 3 novembre 2014. [e ligne] consulté le 26 avril 2025, URL : https://www.interviewmagazine.com/culture/will-self

[765] SELF, Will. *Dissolving the matrix. Psychogeography 1*. Site officiel et personnel de Will Self, 23 février 2006. [en ligne] consulté le 26 avril 2025, URL : https://will-self.com/page/136/

[766] De 1935 jusqu'en 1937, Kevin Lynch a étudié à l'université Yale où il eut comme enseignant l'architecte Frank Lloyd Wright

[767] GAUDIN, Olivier. *Les grammaires de la vision de Kevin Lynch et György Kepes. Imagerie et sémiotique des milieux urbains. In* CEFAÏ, Daniel. BERGER, Mathieu. CARLIER, Louise. GAUDIN, Olivier. [dir.] *Ecologie Humaine*. Creaphis éditions, Saint-Etienne, 2024, p.538.

[768] *The View from the Road* marque un tournant dans l'histoire de l'urbanisme, elle pose un regard sur la ville par l'expérience de l'espace à travers le regard du conducteur comme point d'entrée pour comprendre le paysage routier.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cinéaste[769]. L'un des fondements de son analyse est la séquence visuelle : le paysage routier est appréhendé comme une succession d'expériences visuelles, structurées par le mouvement, la vitesse, et la direction. L'auteur met en lumière le caractère séquentiel, réversible et partiellement inattentif de l'expérience de la route, la vision du conducteur étant en permanence dirigée vers l'avant mais aussi influencée par les éléments en périphérie de son champ de vision[770].

De *The View from the Road* de Kevin Lynch à *Every Building on the Sunset Strip* d'Ed Ruscha il n'y a qu'un pas, celui du séquençage de l'image du panorama. Ses deux œuvres adoptent une structure spatiale quasi identique. Ruscha utilise la photographie, Lynch le dessin. Tous deux orientent le regard selon une représentation en bandes jumelles, faisant face à face les deux côtés de la rue. Lynch et Ruscha abordent le paysage autoroutier avec une certaine naïveté, semblable à la perspective d'un visiteur dans un parc d'attraction. Lynch formule une maxime qui pourrait devenir une ligne directrice pour la conception des routes : « Each route should provide a coherent, rhythmic, vivid, pleasant, and progressive sequence of visual events »[771] (Chaque trajet devrait offrir une séquence cohérente, rythmée, vive, agréable et progressive d'événements visuels). La route n'est plus un simple canal de transport, mais un espace qui propose une succession d'images et de « scénarios » visuels. Le regard capte des objets en mouvement. Lynch insiste sur la façon dont le design des infrastructures routières peut soutenir ou, au contraire, appauvrir la lisibilité et la qualité sensorielle de l'espace urbain.

Il y a entre Ruscha et Lynch l'instauration d'une nouvelle sémiologie du trajet (rythme, progression visuelle, cohérence). Lynch ne considère pas la route comme un simple espace fonctionnel, mais comme une expérience émotive et visuelle, presque narrative. Cette nouvelle approche apporte à l'étude sociologique urbaine ce que Lynch nomme L'« imageabilité » de l'espace qu'il définit par ses termes :

---

[769] Le film de Lynch se rapproche étonnamment des plans filmés *Model Shop* (1969) de Jacques Demy où les « travelling » sont filmés depuis une voiture. Demy filme George le protagoniste (qui viendra croiser la route de Lola), la plupart du temps dans sa voiture, sur Sunset Boulevard, Hollywood Boulevard, Melrose Avenue, etc. Le travelling permet de saisir la ville depuis l'intérieur du véhicule, comme une expérience cinéplastique, où le spectateur perçoit l'espace en mouvement, par séquences. Le mouvement de la caméra exprime l'absence de but du personnage, Los Angeles devient un labyrinthe horizontal, une dérive existentielle.

[770] GAUDIN, Olivier. *op., cit.,* p.53-8.

[771] APPLEYARD, Donald. LYNCH, Kevin. MYER, John R. *The View from the Road*. MIT Press, Cambridge, 1964, p. 25-26.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Imageability is that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly useful mental images of the environment. » [772]

Olivier Gaudin analyse d'impact de cette méthode dans le travail de Lynch ainsi :

> « La subtilité du travail de Lynch est de montrer qu'il n'est pas nécessaire d'inclure toutes les habitudes, les croyances symboliques ou les traditions des différents groupes sociaux qui en font usage pour évaluer ce qui, dans l'imageabilité d'un lieu, dépend de la tâche des architectes et des urbanistes. »[773]

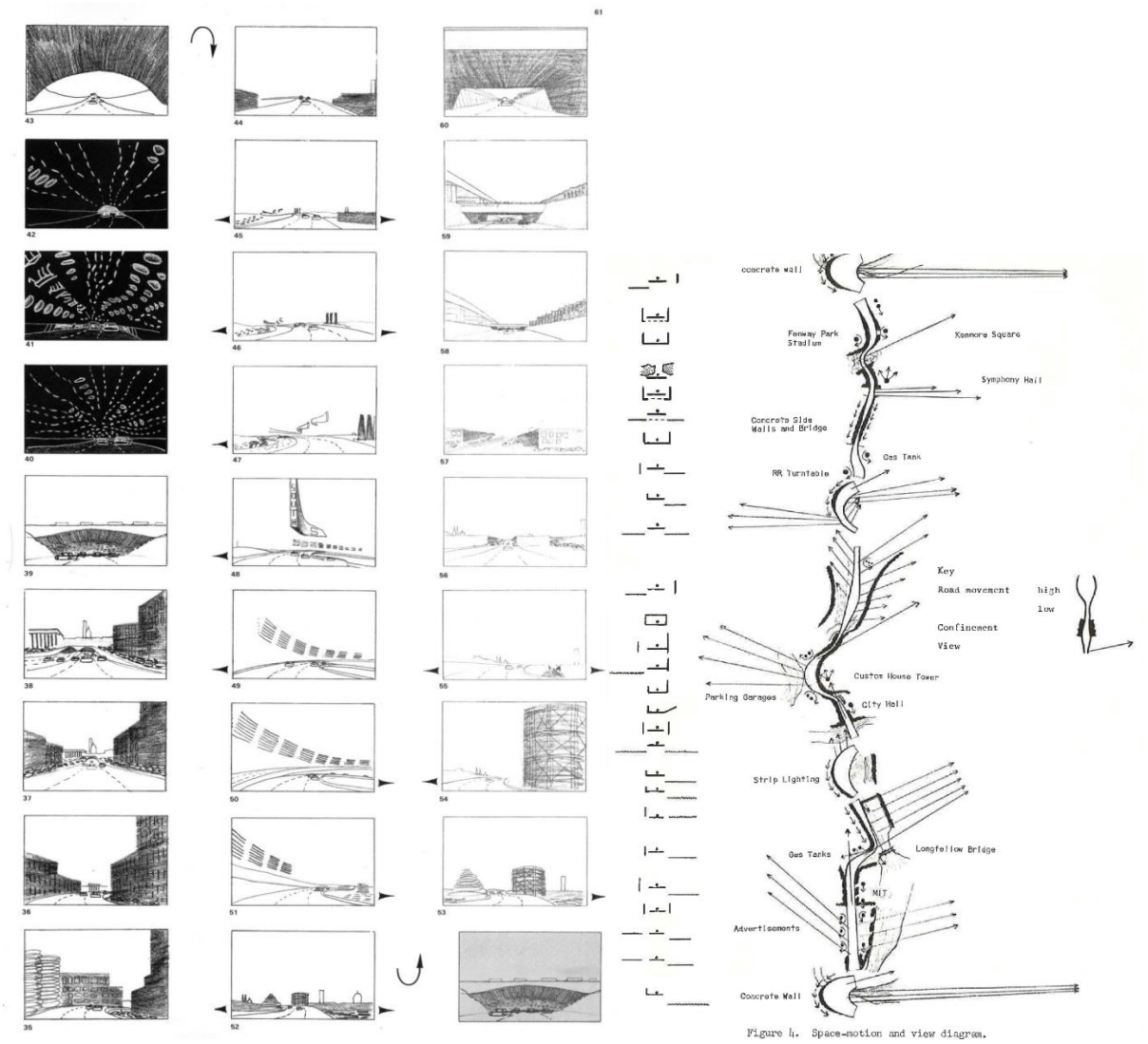
Cette « imageabilité » désigne donc la capacité d'un environnement urbain à produire une image mentale claire et mémorable pour ses habitants. Lynch montre comment, à travers les trajets quotidiens (paths), se construisent des repères visuels (landmarks) qui permettent de saisir la dimension sensible de l'environnement urbain[774]. La démarche de Lynch devient pour plusieurs urbanistes (en particulier de l'école de Chicago) une méthodologie de travail.

[772] LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. MIT Press, Cambridge, 1960, p.9.

[773] GAUDIN, Olivier. *Op., cit.,* p.544.

[774] *Ibid.,* p.541.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



The View from the Road, Kevin Lynch, 1965.

Fragmenter pour mieux saisir.

Ce séquençage du paysage peut être aussi lié au concept de « rythmanalyse » développé par Henri Lefebvre et descendant direct de la psychogéographie. Dans *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes* (1992), Le rythmanalyste cherche à saisir les rythmes multiples qui s'entrecroisent dans l'espace et le temps. Pour Claire Revole le rythmanalyste incarne une forme de transformation critique de la vie quotidienne, à la fois sensorielle, esthétique et éthique[775]. De la même manière que la psychogéographie, la

[775] REVOL, Claire. *Le Rythmanalyste, Héritier Du Psychogéographe ? Lefebvre Et l'Internationale Situationniste*. Mimésis, 2017. [en ligne] consulté le 28/04/2025, URL : https://shs.hal.science/halshs-01985575/file/article-psychogeo.pdf

Licence CC BY-NC-ND 4.0

rythmanalyse propose une posture sensible et critique. Lefebvre parle même d'« écouter son corps », car le rythme est vécu autant qu'il est perçu. Le rythmanalyste permet d'étudier la manière dont les rythmes contraignent les corps dans l'espace. De la même manière que la psychogéographie, la cinéplastie et l'imageabilité, la rythmanalyse est une épistémologie sensorielle. Cette séquence par le rythme pourrait presque être comparée à un road Trip comme celui proposé par le groupe Queens of the Stone Age dans leurs album *Songs for the Deaf* (2002), dans lequel chaque piste sonore devient la séquence d'une traversée au départ de Los Angeles jusqu'au désert californien[776]. Chaque piste s'assimile aux stations de radio qui défilent durant le trajet. Les premières compositions sont violentes proche du heavy métal, et plus on s'éloigne de la ville, plus les rythmiques deviennent douces, ce sont celles d'une musique folk avec *Mosquito Song*. Cette modification de la perception géographique par le basculement sémiologique des images, reflète la nécessité d'une géographie incarnée par celui qui vit le territoire.

Le rythmanalyste étudie les lieux pouvant produire un récit ou un schéma des rythmes d'usage de cet espace. Ce séquençage entre en corrélation avec une critique du temps normatif que propose l'art conceptuel. De plus, le rythmanalyste refuse donc de penser l'espace comme un cadre neutre, il révèle que la spatialité est rendue vivante par des temporalités et par des phénomènes de flux et de répétitions. La spécialisation du rythmanalyste pose la multiplicité des rythmes qui traversent l'espace. Le rythmanalyste cherche à distinguer les différentes empeseurs temporel et spatial. Ce sont les mêmes phénomènes qui se jouent au sujet de la photographie conceptuelle, c'est le refus d'un espace figé, neutre, purement géométrique. Cette photographie cherche à montrer que l'espace n'est pas donné mais produit socialement (comme le considère aussi Henri Lefebvre). Larisa Dryansky conçoit la photographie conceptuelle comme un assemblage (et un montage) révélant un relevé sensible : « Mises bout à bout et en vis-à-vis, les photographies constituent une longue frise qui, dépliée, rappelle tant la « forme cartographique » du panoramique […]. »[777] La nouvelle cartographie que pense les artistes conceptuels ne cherche pas à « faire beau » ou « documenter fidèlement » (voir mathématiquement), mais elle cherche la trace, la preuve. On pourrait

[776] VINYL TROIS MILLE. *Road Trip dans l'album Songs for the Deaf de Queens of the Stone Age.* Instagram, vinyl3000, 29 août 2025. [en ligne] consulté le 29/08/2025, URL : https://www.instagram.com/p/DN8cbFQDA0n/

[777] DRYANSKY, Larisa. *op., cit.*, p.9-10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

presque remonter à la Dalle gravée de Saint-Bélec[778] (dont nous avons déjà parlé). L'artisan anonyme du Bronze ancien trace sur la dalle des fragments d'un paysage (seulement les éléments qui lui serviront à son orientation, donnant ainsi une représentation limitée du terrain, mais suffisante pour trouver sa ligne de chasse[779])[780]. La totalité du territoire n'est pas utile mais la fragmentation cartographique raconte des espaces symboliques[781].



Dalle gravée de Saint Bélec, Saint-Bélec, Leuhan (Finistère), 2200 - 2000 avant notre ère, L. 223 cm ; l. 155 cm ; Ep. 25 cm ; Poids 1000 kg.

Dans le séquençage du paysage urbain (comme l'exerce la cinéplastie, l'imageabilité, la rythmanalyse et la psychogéographie) une réduction du récit et une multitude qui se rapproche du récit minimal et de la chronique. Ce récit minimal se caractérise alors par sa non-dramaturgie, son absence d'événement fort et complexe : « Un récit caractérisé par l'inaction ou le non-événement est un récit pauvre, voire totalement lacunaire, en fonctions « cardinales

[778] La dalle gravée de Saint-Bélec est la représentation cartographique la plus ancienne d'Europe (vers 1900–1600 av. J.-C., Bronze ancien).

[779] Au Bronze ancien en Bretagne, les sociétés étaient sédentaires, mais connectées par des circulations régionales et même interconnectées par un trafic maritime.

[780] La dalle a sans doute aussi servi à matérialiser l'autorité d'une élite (un « prince » local).

[781] Les espaces représentés sur la carte sont des zones d'habitations, des espaces de chasse et de pêche, des reliefs obligeant à contourner certaines zones, des limites avec d'autres chefferies et devenant des espaces d'interactions entre groupes …

Licence CC BY-NC-ND 4.0

», selon la terminologie de Barthes. »[782]. De la même manière que la photo conceptuelle, le récit minimal est un espace où « rien n'aura eu lieu que le lieu est devenu courant, presque banal»[783]. Mais tout comme l'image conceptuelle, le récit minimal existe par référencialité, c'est-à-dire par sa capacité à ouvrir des potentiels de réflexion. Marie-Odile André définit cette référencialité comme un rapport à ce qu'elle nomme la « bibliothèque » : « […] c'est le rapport à la bibliothèque qui permet l'allusion en même temps qu'elle se trouve elle-même convoquée sur le mode allusif. Et cette allusion y est parodique en ce sens qu'elle vise à déconstruire les modèles narratifs quelle prétend imiter. »[784] C'est un effet de concentration de signes qui incombe à l'objet minimal qui peut prendre la forme d'« une phrase unique, une phrase-poème, […]. »[785]. Le récit minimal a pour volonté esthétique de condenser l'acte narratif à ses éléments les plus essentiels (jusqu'à faire vaciller le concept d'action (au même titre que la situation situationniste), de personnage et même d'intrigue). Elle se rapproche de l'esthétique de la chronique qui cherche la capacité à capter la pulsation quotidienne, le flux discontinu du temps et le banal d'événements que l'on pourrait qualifier de triviaux.

Ce rapprochement invite à reconsidérer la frontière entre fiction et document : la chronique, dans sa forme la plus dépouillée, ouvre à une expérience proche de celle du récit minimal, tant par sa fragmentation que par sa tension vers l'insignifiance et l'ellipse. L'art conceptuel se rapproche du fragment de la chronique par son usage systématique de la discontinuité, de la juxtaposition et de l'économie narrative. La chronique relie les fragments entre eux dans une logique narrative. *Les chroniques*[786] de l'artiste JR se rapprochent de la forme traditionnelle de la chronique par leur dimension fragmentaire, participative et contextuelle.

[782] BEDRANE, Sabrinelle. REVAZ, Françoise. VIEGNES, Michel. [dir.] *Le récit minimal*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, p.7.

[783] *Ibid.*

[784] ANDRE, Marie-Odile. *Pour un voyage minimal ? Oreille rouge d'Eric Chevillard*. *In* BEDRANE, Sabrinelle. REVAZ, Françoise. VIEGNES, Michel. [dir.] *Le récit minimal*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, p.139.

[785] COMBE, Dominique. *Le poème comme récit minimal, de Rimbaud à Hocquard. In* BEDRANE, Sabrinelle. REVAZ, Françoise. VIEGNES, Michel. [dir.] *Le récit minimal*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, p.49.

[786] Le projet *Les Chroniques* de JR sont une série d'œuvres murales participatives monumentales qui explorent les dynamiques sociales, culturelles et politiques de diverses communautés à travers le monde. Chaque installation est le résultat d'une collaboration directe avec les habitants, qui sont invités à partager leurs histoires et à participer à la création artistique. JR s'inspire du travail du muraliste de Diego Rivera. Il photographie les personnes seules ou en groupes, et assemble leurs portraits pour créer une composition narrative dans un décor architectural recomposé pour symboliser la ville où le projet a lieu.

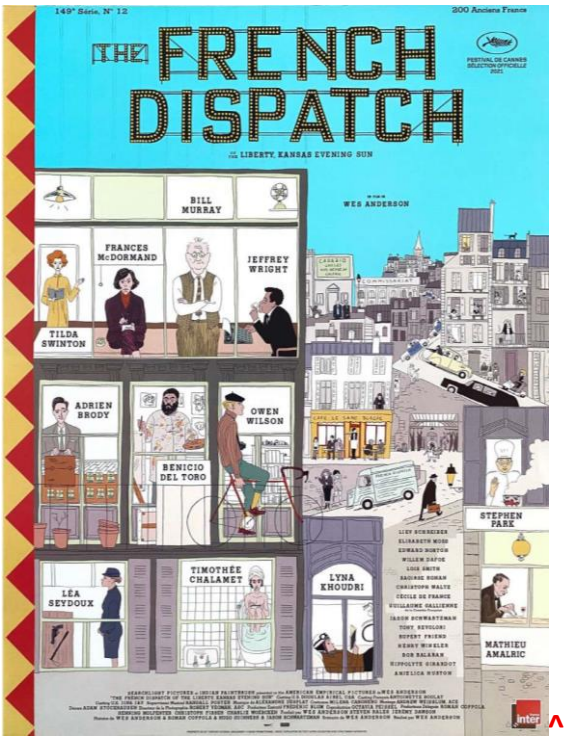
Licence CC BY-NC-ND 4.0

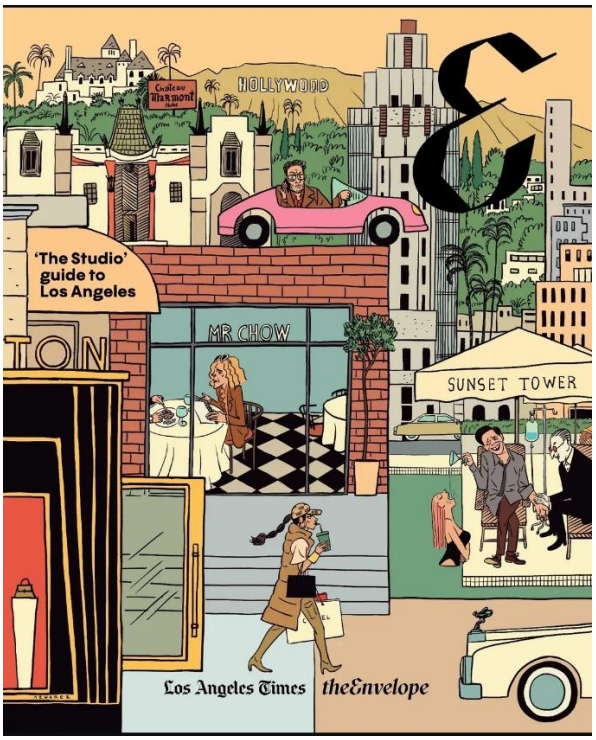
Lancé en 2017 avec la *Chronique de Clichy-Montfermeil*[787], puis en 2018 se seront *Chroniques de San Francisco* et *Chroniques de New-York*, en 2022 *Chroniques de Miami* et en 2024 *Chronique de Kyoto*. À chaque fois, le procédé est le même : photographier individuellement chaque individu qui va composer la fresque, par la suite, de manière informatique, composer des groupes qui vont donner le rythme à l'image et créer une architecture humaine. Ce sont les chroniques de ceux qui ne sont jamais racontés. Dans son montage il transforme l'individu en une figure collective. JR joue le rôle d'un ethnographe visuel, il ne raconte pas une histoire individuelle, mais une structure collective. Chaque chroniques cherche à capter une atmosphère différente avec sa particularité, son grain (pour emprunter au vocabulaire du cinéma). Le film *The French Dispatch* (2021) de Wes Anderson utilise la structure narrative de la chronique (et même du récit minimal). Il se compose d'une suite de courtes histoires représentant les chroniques du journal américain *The French Dispatch* basé en France à Ennui-sur-Blasé (lieu ficitf). Les journalistes traversent le même lieu et en tirent leurs propres histoires avec leurs propres styles, les narrations viennent à se superposer et créent une mise en récit de la complexité de l'espace. Par des narrations multiples et des pratiques artistiques qui traversent des disciplines variées viennent composer une stratigraphie de l'espace qui matérialise les différents enchevêtrements et interactions qu'un espace vécu incombe. C'est ce qui se passe avec le corpus que nous étudions, les différentes formes narratives qu'exploitent Laure Murat et Will Self mais aussi les esthétiques différentes d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati qui dimensionnent autrement le même espace. Par leurs vécus et leurs pratiques distinctes, ils viennent

L'affiche du film sera réalisée par l'illustrateur Javi Azarez reconnaissable par son style où il fait cohabiter différents registres de narrations sur le même plan, une fragmentation du récit mais aussi un morcèlement de micro-récits qui fait de l'image un concentré de la vie à Ennui-sur-Blasé. Le hasard fera que Javi Azarez sera choisi en août 2025 pour illustrer la couverture du *L.A. Times week*. Une illustration qui, là aussi, enchevêtre plusieurs récits minimaux qui ne se comprennent que par la référence aux faits divers et aux modes de vie des Angelenos.

[787] JR raconte l'épopée du quartier. C'est une fresque de 750 figures, une photo de groupe d'un effet de masse où l'on trouve la singularité de chaque individu. La fresque mesure 36 mètres de long et 4 mètres de haut.

Licence CC BY-NC-ND 4.0





[à gauche] Affiche de Javi Azarez pour le film *The French dispatch*, Wes Andersen, 2021.

[à droite] Couverture réaliser par Javi Azarez pour le suplément du *Los Angeles Times, The Envelope*, août 2025.

Si Los Angeles était une chronique, elle serait sans doute *L.A. Story* (2009) de James Frey. Il y dresse une chronique polyphonique de la ville à travers les destins entremêlés de plusieurs personnages (une jeune Latino-Américaine brillante aux espoirs brisés, un acteur narcissique en quête de gloire, un SDF à Venice Beach, etc.). Ce sont ses itinéraires personnels qui vont faire le portait de la ville : « Ils viennent pour vivre. Ils viennent parce qu'ils ne peuvent trouver l'aide dont ils ont besoin dans le village, la ville, l'État, le pays où ils habitent. »[788], « Ils viennent étudier dans les soixante-quinze collèges et universités de Los Angeles. »[789], « Elles viennent baiser, sucer et gémir. »[790], « Ils viennent visiter. Un flot incessant de touristes, vingt-cinq millions par an, ils dépensent treize milliards de dollars emploient quatre cent mille

[788] FREY, James. *L.A. Story*. Flammarion, coll. J'ai lu, 2009, p.498.

[789] *Ibid.,* p.499.

[790] *Ibid.,* p.501.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

personnes. »[791], « Ils viennent pour la liberté. »[792] … Dans le récit que fait Frey de cette ville il y a quelque chose qui déborde. Dans les presque 700 pages qui composent son livre il y a une sensation d'accumulation :

> « Attirés par la gloire l'argent le glamour le soleil, ils remplissent les cent mille chambres d'hôtel nuit après nuit, le flot ne cesse jamais. Ils viennent pour Disneyland, les studios Universal, pour les deux mille cinq cents étoiles incrustées dans le Walk of Fame sur Hollywood Boulevard. Ils viennent pour la plage de Venice, la jetée de Santa Monica. Pour faire du shopping sur Rodeo Drive, Robertson Boulevard, Melrose Avenue. »[793]

La ville grouille, il y a une pornographie de l'excès. Il y a un sentiment de vertige. L.A. devient presque une orgie organisée :

> « Elles viennent pour la simple pénétration, la double pénétration, la triple pénétration. Elles viennent pour le bondage, le SM, les gangbangs. Elles viennent pour le sexe interracial, anal, le latex, l'échange de sperme, les guêpières, les creampie et le pilonnage. »[794]

L'exubérance de certaines scènes crée un sentiment d'oppression, cet effet est utilisé à plusieurs reprises par son auteur. Le roman alterne entre fragments narratifs et digressions (à la fois historiques, sociologiques en listant les gangs, autoroutes, événements marquants, infrastructures). Cette forme éclatée évoque l'effet d'une carte mentale ou d'un kaléidoscope où chaque détail participe à reconstituer l'énigme urbaine qu'est L.A.. Il y a un montage de plans quasi-cinématographique : des plans larges sur la ville où la multitude demeure insaisissable et des gros plans sur les protagonistes qui permettent de se frayer un chemin dans ce bruit : c'est un effet que l'on pourrait dire cinéplastique appliqué à la littérature.

C'est par le récit personnel extrait de cette masse informe que Ferry calme le rythme de la ville. Dans *Ceci n'est pas une ville*, *Le piéton de Hollywood*, les photographies d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati, il y a une mise à distance de la foule de la ville, il y a dans ce phénomène de

[791] *Ibid.,* p.505.

[792] *Ibid.,* p.506.

[793] *Ibid.,* p.505.

[794] *Ibid.,* p.501.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

détachement une caractéristique de la démarche du psychogéographe : trouver une place à l'écart du flux pour l'observer sans être absorbé par celui-ci. Mais la chronique est bel et bien présente. Pour les images de Lise Sarfati, chaque image devient une histoire à part entière qui pourrait appartenir à un dossier de presse, une enquête de terrain, un article. Au même titre que les photographies de Walker Evan qui accompagnent le texte de l'écrivain James Agee dans son livre *Louons maintenant les grands hommes* (1941). Tous deux utilisent des images qui racontent sans mots, rendant sensibles les fragilités humaines avec respect et retenue. Ils cherchent à écrire visuellement une expérience, un témoignage de l'histoire collective ordinaire. On peut qualifier les photographies de Lise Sarfati de « regard écrit » (dans le sens de *written gaze*). L'expression associée à Walker Evans fait référence au texte intitulé *Walker Evans & the Written Word* (2014) de David Campany paru dans Aperture. Dans cet article, l'auteur analyse la manière dont Evans combine un style visuel empreint de clarté, de fragmentation et de narrativité, à l'image des techniques littéraires modernes héritées de Joyce ou de T.S. Eliot[795]. Lise Sarfati reprend à son compte cette méthode, la photographie subtilise la place de l'écriture car les mots ne suffisent pas à rendre compte de ce qui compose le monde, il y a un manque de langage, l'image est un texte silencieux, elle écrit le monde avec la même rigueur, économie et ambivalence que la prose exigeante. Son regard, en somme, est instinctivement écrit[796]. Pour Ruscha c'est plus subtil, chaque livre devient une sorte de reportage sur chaque espace documenté : une enquête sociologique sur les formes de piscines les plus populaires, un catalogue promotionnel pour des studios, un guide pour amateur de banque avide de découvrir les diverses morphologies des palmiers de L.A.

Dans la démarche de Will Self chronicité de la ville, le texte procède par petites unités narratives, proches de la note journalistique. Self inscrit son récit dans l'expérience immédiate de la marche, des impressions du moment. Mais quelque chose semble étrange : « Will Self 's Walking to Hollywood consists of three skewed travelogues, in which truth bleeds bafflingly

[795]CAMPANY, David. *Walker Evans & The Written Word*. Aperture, 2014. [en ligne] consulté le 24/04/2025, URL : https://archive.aperture.org/article/2014/04/04/walker-evans-the-written-word

[796] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

into fiction. »[797] [798], le récit est « tordu », où la vérité se fond étrangement à la fiction. C'est dans cette torsion que réside la fragmentation du récit. Il y a quelque chose qui « bug ». À la fin de son périple américain et à son retour en Angleterre, il livre une confidence qui pourrait éclairer sur la façon d'où il conçoit mentalement les choses :

> « J'avais un carnet sur moi et j'eus envie de prendre des notes mais, au bout d'une vingtaine de mètres, j'avais tout oublié. Autrefois, au début d'un voyage, ses pages attendaient que je transforme mes observations en écriture fine et serrée. Mais il était déjà rempli d'horaires de trains, de noms de lieux, d'adresses où j'avais réservé des chambres ; un itinéraire détaillé m'était en effet nécessaire, car je craignais d'oublier, d'une heure à l'autre, pourquoi j'allais dans l'East Yorkshire, d'où je venais, et de me perdre complètement. »[799]

Il met en scène un cerveau hyperactif qui accumule des informations sans savoir les organiser et surtout qui noie l'objectif final. Le carnet qui devait servir à fixer son voyage finit en *To Do Liste*. Rappelons l'allégorie de la « caméra mentale »[800] et du montage perpétuel filmique qui devait servir de trame au récit et qui semble vite éclipser par des situations surréalistes. Le « montage » raté qui vise toujours à côté. Son objectif premier qui était de débusquer l'assassin du cinéma semble totalement oublié à son retour en Angleterre. Mais il suit malgré tout quelque chose sans peut-être se rappeler de ce qu'il suit mais il est seulement guidé par sa dérive. Il ne dérive pas seulement par le mouvement mais il dérive aussi intellectuellement dans son récit et cela crée des unités de situation vécues par inadvertance et ce sont ses unités qui deviennent récits et qui prennent la place de la grande enquête promise.

Dans le texte de Laure Murat c'est une sécession de registres narratifs et d'événements qui n'ont pas de trames narratives. Elle cherche un effet mimétique entre son mode de vie et la forme de la ville :

---

[797] ANONYME. *The Independent on Sunday*. Site officiel de Will Self. [en ligne] consulté le 24/04/2025, URL : https://will-self.com/page/69/

[798] MATTIN, David. *Walking to Hollywood, By Will Self.* The Independent, 12 septembre 2010. [en ligne] consulté le 24/04/2025, URL : https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/walking-to-hollywood-by-will-self-2073906.html

[799] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Editions de l'olivier, Paris, 2012, p.390.

[800] *Ibid.,* p.138.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « […] Vue sous cet angle, Los Angeles ne se prête pas plus aux exigences du récit historique qu'aux contraintes pesantes des superproductions hollywoodiennes. A-historique, a-biographique, a-narrarive, c'est ainsi que je vois la ville, ou plutôt la ressens. Je ne m'étonne pas en conséquence qu'elle soit le siège privilégié du roman noir et du film dit « d'ambiance ». Los Angeles a une « gueule d'atmosphère », pas de musée ou de conservatoire, ni de guide ou de manuel, et encore moins de navet. »[801]

Pour Murat, Los Angeles ne se prête pas aux contraintes narratives traditionnelles. Alors l'autrice livre la ville comme elle l'est (pour elle). Comme le titre l'indique « ce n'est pas une ville », alors qu'est-ce que Los Angeles ? cette réponse se trouve peut-être dans les dernières lignes de son livre :

> « […] aime Los Angeles parce que, à l'image de Dieu selon Pascal – ou de la bibliothèque de Babel d'après Borges -, c'est « une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part », Sauf que Dieu n'existe pas. Tandis que Los Angeles, si. »[802]

Alors L.A. a besoin de sa propre forme, une configuration hybride qui, comme la bibliothèque de Babel, est une accumulation de références et ne peut se limiter qu'à une seule œuvre. Selon Murat, Los Angeles est une ville-référentiel, elle ne peut exister que par les mythologies établies par l'ensemble des œuvres qui parlent d'elle.

La chronique, par sa nature fragmentaire et ponctuelle, ne se limite pas à relater des événements ou des faits ; elle vise également à restituer l'atmosphère particulière d'un moment, d'un lieu ou d'une situation. Cette quête de la capture des ambiances élargit la portée de la chronique, faisant d'elle un médium sensible où se jouent des tonalités affectives subtiles, mêlant perception et émotion. Capturer l'ambiance devient alors un enjeu central, car c'est à travers cette empreinte sensorielle que la chronique enrichit l'expérience du réel, offrant au lecteur une immersion dans la vivacité du contexte, au-delà de la simple narration des faits. Will Self, Ed Ruscha, Laure Murat et Lise Sarfati suivent chacun leurs lignes de conduite tracées par leurs pratiques respectives mais aussi par leurs buts personnels. Ce tracé

[801] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.116.

[802] *Ibid.,* p.190.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ne tient qu'à l'instinct du dériveur. C'est une ligne imperceptible qui relie ces fragments entre eux. Il y a quelque chose de musical. Un artiste conceptuel a su l'écouter la suivre et la matérialiser, Hiroshi Yoshimura. Dans les années 1960 il découvre et s'imprègne du mouvement Fluxus, alors diffusé au Japon par Yoko Ono et Toshi Ichiyanagi. Yoshimura[803] est fasciné par l'idée de l'effacement des frontières entre art et existence quotidienne. Il commence très tôt à envisager une pratique musicale ancrée dans le réel. Yoshimura ne se limite pas à composer de la musique, il crée des ambiances sonores pensées pour des espaces spécifiques (pour les musées, gares, et magasins). Il voyait la musique comme un prolongement de l'environnement, une expérience sensible qui intègre le quotidien dont il écrivait que son œuvre devait être « aussi proche de l'air lui-même »[804]. Son travail est inspiré par les atmosphères naturelles (nuages, pluie, ombres). Yoshimura place le spectateur dans une expérience auditive spatiale, offrant une musique qui respire avec le lieu, sans imposer un récit ou une forme normative, ce qui lui valut une parenthèse à l'art conceptuel. Il est le précurseur de musique environnementale japonaise[805] (avec *Music for Nine Post Cards* (1982)). Sa musique dit peu, mais évoque beaucoup, il cherche à mettre en son une esthétique de la lumière et du silence, qui se fait entendre autant par ce qu'elle ne joue pas que par ce qu'elle joue[806].

La musique environnementale serait une musique qui arriverait à exister dans un espace tout en étant capable de disparaître aux oreilles des moins aguerris. Seuls ceux qui savent vraiment écouter les variations sensibles des ambiances sauront donc la déceler. On en revient presque à la *Songlines* (chants itinéraires) des aborigènes, évoquée par Bruce Chatwin (*The Songlines* (1987)) que nous avons déjà mentionné. Une ligne sonore qui reproduit un itinéraire géographique. Cette ligne sonore se fabrique par l'expérience de celui qui traverse le territoire. Elle se module en fonction de la forme des environnements. C'est la captation qui

[803] Hiroshi Yoshimura s'impose comme une des figures marquantes de la scène japonaise post-Fluxus, en dialogue avec des artistes expérimentaux tels qu'Akio Suzuki et Takehisa Kosugi.

[804] MINSOO KIM, Joshua. *Surround, Hiroshi Yoshimura*. Pitchfork, 14 octobre 2023. [en ligne] consulté le 29/04/2025, URL : https://pitchfork.com/reviews/albums/hiroshi-yoshimura-surround/

[805] Cette musique d'ambiance est aussi appelée *kankyō ongaku*, inspirée par l'ambient de Brian Eno. Dans le livret de *Ambient 1: Music for Airports* (1978), Eno définit l'ambient comme une musique qui doit être « aussi facile à ignorer qu'intéressante », capable de s'adapter à divers niveaux d'attention sans en imposer un.

[806] THORNE, Sam. *Hiroshi Yoshimura's Ambience of Sound, Sound of Ambience*. E-flux, 8 septembre 2023. [en ligne] consulté le 29/04/2025, URL : https://www.e-flux.com/criticism/558398/hiroshi-yoshimura-s-ambience-of-sound-sound-of-ambience

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la fore et la transforme en « chant ». C'est cette ligne que convoite le dériveur dans sa quête tout comme Arata le narrateur de Tokyo Décibels (1996) de Hitonari Tsuji. Arata, est employé par la mairie de Tokyo pour mesurer les niveaux sonores dans son district. Lors de ses pérégrinations urbaines, il nourrit l'ambition de créer une carte sonore de la ville, transformant les bruits du quotidien en tracé quasi-cartographique de Tokyo :

> « Les yeux fixés sur le plan de la zone dont je dois mesurer les décibels, j'avance sous les arcades de la rue commerçante, avec le sentiment d'être devenu un robot de l'espace en mission de reconnaissance sur Terre. Les gens que je croise ont l'air ahuri. […] Je prends les mesures de la distance […]. Au fur et à mesure que le paysage sous mes yeux reprend ses couleurs, les bruits qui m'environnent viennent se superposer dans mon cerveau par couches successives. Des bourdonnements d'oreille m'empêchent d'entendre tout de suite le bruit de moteur des voitures. »[807]

La ville devient là aussi une superposition de signes sonores. Les bruits deviennent pour Arata des repères émotionnels. Le personnage assemble les bruits pour se repérer à la fois spatialement mais aussi personnellement. Les lieux et son corps se mêlent et se complètent. Ces lignes dissimulées deviennent une trame à suivre pour trouver au hasard une voie à une situation.

En outre, dans *Que ma joie Demeure* (2022) de Kevin Lambert l'auteur utilise aussi cette ligne sensorielle pour guider le lecteur dans l'espace. Grâce au vent et aux courants d'air l'auteur trouve une esthétique audacieuse pour conduire son lecteur dans l'espace.

> « Les conversations du trottoir tourbillonnent et gagnent l'escalier de secours, montent à l'étage puis au suivant et montent encore, dépassent les portes d'un ascenseur qui s'ouvrent sur un couple en robes froissées par le vent, les invitées se laissent porter par le courant d'air et réajustent leurs tenues, en sortant elles sont déjà dans le sublime appartement, […] l'appartement est ouvert et balayé par les bourrasques qui se faufilent dans les corridors, se répercutent contre les portes closes de chambres, […]. »[808]

[807] TSUJI, Hitonari. *Tokyo décibels*. Naïve, Paris, 2005, p.6-7.

[808] LAMBERT, Kevin. *Que notre joie demeure*. Le Nouvel Attila, 2023, p.11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Suivre une force qui dépasse le dériveur c'est aussi ce qui se passe dans le livre de Peter Handke *La courte lettre pour un long adieu* (1972), une lettre de la femme du narrateur déclenche le départ à travers l'Amérique. Au cours d'un road trip le narrateur observe minutieusement le monde[809], chaque étape est marquée par des rencontres fugaces (une situation), des observations minutieuses (conceptuelles) et des impressions sur la banalité des choses[810]. Rappelons le sous-titre de la carte psychogéographique de Guy Debord : « Discours sur les passions de l'amour » qui trouve un écho avec l'univers du récit d'Handke ; se laisser guider par une force qui dépasse le personnage qui vient à se heurter à la froideur des villes et de l'irrationalité de nos modes de vies. L'amour et les pulsions personnelles deviennent un principe d'orientation dans l'espace. La géographie n'est pas objective, mais vécue et traversée par des intensités émotionnelles. C'est une cartographie passionnelle que celui qui dérivant (débutant comme confirmé – revendiqué ou néophyte) capte et incarne.

Il y a dans la sémantique de l'impression sensorielle de la ville quelque chose à voir avec les états de la matière qui sont le solide, le liquide et le gazeux. La ville à l'état liquide serait celle de la dérive des courants à trouver et à suivre. La ville solide serait celle de la construction massive et lourde du Brutalisme. Quant à la ville gazeuse ce serait celle que cherche le dériveur, une infra-ville. C'est la ville de la lumière. James Frey met en exergue de son livre *L.A. Story* cette phrase de Christophe Colomb : « En suivant la lumière du soleil, nous quittâmes le Vieux Monde. »[811] Ce soleil est-il celui de Los Angeles que Laure Murat adule et fabule ? L'autrice semble avoir de l'indulgence face à ce que L.A. produit :

> « On emploie souvent le terme postmodeme pour désigner une ville qui s'affranchit des structures urbaines traditionnelles (centre, monuments, hiérarchie, etc.), brouille les catégories binaires (culture élitaire/culture populaire, distinction/ vulgarité, etc) au profit de l'hétéroclite et de l'éclectique. Et à ce terme est souvent attaché celui de déconstruction. Or Los Angeles est la ville de la déconstruction par excellence. Y marcher (ou

[809] Le narrateur vit dans une réalité faite par la littérature, le cinéma ou la culture populaire (l'auteur fait référence à Peanuts, The Great Gatsby, etc.), qui semblent parfois plus vrais que la réalité vécue par le personnage. Le monde qu'il traverse est là aussi fait de référencialité.

[810] Le roman est souvent comparé à un film noir avec une atmosphère urbaine, des môtels impersonnels, des appels téléphoniques sans réponses ; un univers qui rappelle celui de l'imaginaire surréaliste, de la figuration narrative (Jacques Monory) mais aussi des détournements situationnistes.

[811] FREY, James. *op., cit.,* p.9.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> rouler, le plus souvent), c'est parcourir un texte qui n'a pas d'explication définitive, univoque et transcendantale, c'est explorer une longue chaîne des signifiants dont le sens n'en finit pas de proliférer. Je vois dans cette définition de la ville un des secrets de son charme bizarre. »[812]

La recherche de compréhension de Murat envers l'architecture postmoderne découle d'une volonté de comprendre et d'apprécier la ville au-delà des jugements esthétiques en mettant en avant une expérience personnelle et sensorielle de l'espace urbain. Mais il y a aussi peut-être une fatalité : devoir accepter son environnement pour s'assimiler dans le milieu social de L.A.. Le dériveur se heurte à cette mégastructure qu'est la ville post-moderne. Cette dernière transforme l'espace en objet statique plutôt qu'en environnement vivant réduisant la possibilité d'une cartographie émotionnelle. L'architecture postmoderne et la psychogéographie situationniste se situent à des pôles opposés de la relation à l'espace urbain. Le dériveur doit se ferrailler un chemin pour expérimenter la condition post-moderne de cette pièce montée des grands jours aux couleurs acidulées qu'est Los Angeles.

[812] MURAT, Laure. *Op., cit*, p.34.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Chapitre III

Pour une critique de la ville générique. Pratiques.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

A- Los Angeles ou la ville du désastre.

Pour Johann Chapoutot « Une ville c'est un espace de très haute intensité de populations, de relations et de sensations. C'est un espace un peu intimidant pour des gens qui auront une vie intérieure très forte ; pour qui il se passe déjà beaucoup de choses à l'intérieur de la tête. […] C'est un espace de saturation ! »[813]. De cette « haute intensité » à cette « saturation », le paysage urbain est un paysage bouché ; obstrué par son activité même. La ville est une accumulation de plusieurs dimensions interdépendantes. Le psychogéographe est – d'après tout ce que nous venons de voir – un être critique, qui porte son attention sur le langage du paysage. Le paysage, le vrai, celui qui environne les situationnistes dans les villes, celui de la reconstruction, du béton brut, du brutalisme. L'utilisation du béton n'est pas nouvelle, il fait partie des matériaux fondamentaux que l'on utilise en architecture depuis plus de 10 mille ans, le Panthéon de Rome en est l'exemple parfait. Mais le béton est dissimulé par les ornements et les décors[814]. Le béton du brutalisme est apparent, il s'étend sur de grands aplats lisses sans ornement ni fioriture, seul le fonctionnalisme est de guise. La première construction brutaliste serait le grand magasin *Arctic Oil Company warehouse* de San Francisco (conçu en 1884 et démoli en 1930) de l'architecte Ernest Ransome. Le but de cette construction était de proposer une résistance au feu. Le béton était donc utilisé surtout pour les constructions publiques et du génie civil mais grâce à son intérêt sécuritaire (et de faible coup) il fut vite employé pour des logements pour les classes populaires (le premier projet de logement social étant celui de l'avenue Daumesnil à Paris, en 1867). Mais à cette période le béton n'entraînait aucun changement esthétique, il était juste utilisé. À la sortie de la guerre les modes de production en architecture se transforment. Des écoles de style se rencontrent à la même période : le brutalisme et le style dit « international »[815]. Ils mettent définitivement fin au style art déco qui façonnait les édifices par l'ornementation géométrique et la valorisation des matériaux les plus divers (verre, métal, fer forgé, pierre …). L'origine du

[813] Les rendez-vous de l'Histoire de Blois. *Une minute d'histoire avec... Johann Chapoutot*. YouTube, rendezvousdelhistoire, 17 février 2025. [en ligne] Consulté le 20/02/2025, URL : https://www.youtube.com/shorts/STlV6zqI1NU

[814] Pour une histoire du béton se référer à chapitre 1 « Petite histoire du béton » (page 21-32) : JAPPE, Anselm. *Béton. Arme de construction massive du capitalisme*. L'échappée, Paris, 2020.

[815] Le terme a été créé en 1932 par Philip Johnson (admirateur d'Hitler). Il voyait dans ce style une proposition pour dépasser les contraintes géographiques et unifier les pays dans un paysage commun unis par la culture architecturale.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

brutalisme et du style international remonterait à la publication du livre *Ornement et Crime* par l'Autrichien Adolf Loos en 1908. Pour Loos, l'ornement est un gaspillage de main-d'œuvre, de matériaux et de capital ; pour qu'une culture évolue, elle doit laisser derrière elle les fioritures de l'ornement ; l'absence d'ornement est un signe de force intellectuelle. L'ornement nuit à la fonctionnalité et à la pureté esthétique des objets ; la beauté d'une création réside dans la forme pure et l'adaptation parfaite à la fonction ; et le rejet de l'ornement permettra de libérer les travailleurs de tâches inutiles et d'améliorer leurs conditions de vie. Loos prône une esthétique fonctionnaliste dépouillée. Ce sont ces idées que vont mettre en place des structures comme le Bauhaus et des personnalités comme Le Corbusier dans l'entre-deux-guerres et qui irrigueront le style international et le brutalisme. Il y a dans le style international un projet d'unification des peuples mais ce style est aussi le lieu d'un débat : d'un côté il y a ceux qui veulent revenir à une ville d'avant-guerre et de l'autre ceux qui souhaitent bâtir un nouveau monde qui mettrait en avant un progrès social et montrer que des leçons ont été tirées de cette période noire.

C'est l'accroissement de son utilisation au cours des années de reconstruction d'après-guerre qui change tout. Le brutalisme connut des artistes comme Ernst May (1886-1970), féru du logement en béton armée, l'architecte communiste Margarete Schütte-Lihotzky qui voit dans le brutalisme une rationalisation du quotidien (à la manière du taylorisme), Le Corbusier et sa « machine à habiter ». Habiter doit être un projet rationnel qui ne laisse plus de place à la spontanéité de l'être et à la manière d'exister dans un lieu. Alors, « Le béton est-il d'avant-garde ? »[816] ou alors « Le béton est-il fachiste ? »[817]. Le brutalisme questionne autant qu'il dérange :

> « […] par le décor choisi - l'immeuble du Corbusier appelé "Cité radieuse"- et par l'éventail des personnalités pressenties, cette manifestation se présentait comme l'apothéose des tendances confusionnistes et rétrogrades qui ont constamment dominé l'expression moderne depuis dix ans.»[818]

[816] JAPPE, Anselm. *Béton. Arme de construction massive du capitalisme*. L'échappée, Paris, 2020, p. 39.

[817] *Ibid*, p.46.

[818] DEBORD, Guy. *Œuvres*. Galimard, Paris, 2006, p.239-241.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Il y a pour les lettristes puis pour les situationnistes la nécessité de boycotter ce nouveau paysage qui se construit. Ils intiment « l'ordre de boycott » contre le festival d'art d'avant-garde qui se déroule en 1959 à la cité radieuse de Marseille, symbole du brutalisme. Pour eux, le brutalisme n'a d'objectif que de créer des « décors » dans lequel viendrait se perdre l'habitant qui se retrouverait piégé d'un modèle d'habitat voué à une productivité rentable et marchandable. Les situationnistes chercheront tout au long de la vie du groupe à détourner et subvertir le brutalisme pour y trouver la liberté nécessaire et y imposer leurs idées d'une ville vectrice de « situations nouvelles »[819]. Le penseur camerounais Achille Mbembe écrit en 2023 *Brutalisme*. Le titre de son ouvrage fait référence au genre architectural mais il va plus loin, tout en filant la métaphore de la construction à la verticale, ici le brutalisme garde sa matérialité, c'est une pensée sur le temps long (il n'y a plus un temps mais des temps qui se superposent) et sur un plan large (les réactions de la globalisation). Il donne un nom à l'ensemble des expériences qui sont les nôtres, dans lesquelles il y a une convergence qui sature nos vies faites de politique et de violence dont nos corps sont les cibles. C'est l'histoire des humains en pleine « combustion ».

Le mot *Brutalisme* viens de là ! Il est intéressant de considérer l'ensemble de nos expériences vécues sous le terme de « Brutalisme », qui pourrait être le synonyme de l'anthropocène. Il considère le monde comme un espace qu'il faut penser, comme un espace qu'il faut et qu'il faudra partager. Tout semble devenir une domestication du temps qui casse le rapport au passé, au présent et au futur : il y a une fuite du temps. Le temps n'est plus dans notre monde, il a été remplacé par l'instantanéité (du numérique) et l'infini d'un multivers ou d'un métavers (nous ne savons plus tellement). Il n'y a plus que le présent : nous ne sommes qu'ici et maintenant ! Ce livre est l'occasion de se demander « où en sommes-nous ? ». Dans la combustion du monde il y a l'expérience de la catastrophe et la possible survie après. Ce que les situationnistes voient dans cette architecture de la reconstruction (le moment de «[…] l'autodestruction du milieu urbain… […] la dictature de l'automobile… disloque les centres anciens »[820]) est ce que l'on retrouve dans les thèses d'Achille Mbembe, qui identifie

[819] CONSTANT. *Une autre ville pour une autre vie. In* La revue de l'Internationale Situationniste, n°3, 1959, p.37.

[820] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 2006, p.168.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'apparition d'une « zone obscure »[821] dans les villes. Ce sont des espaces d'« Anti-identité »[822] où l'être qui était autrefois composé d'une « multitudes d'entités vivantes » se retrouve aujourd'hui dans un l'enfermement sur soi, dans le refus de rencontre avec le monde (ou la méfiance), ou encore dans « un moi qui s'affirme tout »[823].

Dans le *Brutalisme* d'Achille Mbembe il y a une réflexion théorique mais il y a aussi un geste d'écriture, une esthétique. Dans le brutalisme il y a un geste d'architecture mais il y a aussi un geste politique. Mbembe, lui, utilise l'écriture pour trouver « une matérialité dans le langage »[824], un brutalisme du langage, le langage devient architecture. Comme le brutalisme, la théorie exposée cherche à « réparer » mais cherche aussi une résistance qui serait équivalente à la résistance situationniste (dissidente) face à ce monde brutaliste. Il y a une mise en question du récit de l'histoire, chez Achille Mbembe : c'est l'histoire de la colonisation qui se voit félicitée et oubliée par les dominants et dans le brutalisme c'est le corps du prolétaire enterré et mis en carcan dans l'écrin du brutalisme. Mbembe produit des motifs dans sa théorie : en nous parlant de l'Afrique, il nous parle de ce que l'Afrique dit du monde. Pour Mbembe la politique du monde est brutaliste. Et dans ce monde brutaliste et brutal il y a comme une volonté de créer un appauvrissement des vies des Hommes, de rendre la vie ennuyeuse. Face au béton, le psychogéographe cherche à capter ce qu'il reste de l' « extraordinaire » en commençant par l' « infra-ordinaire » qui est la porte d'entrée dans un autre monde, un « infra-monde ». Cette politique du monde « brutaliste » rejoint bien ce que l'auteur Mike Davis décrit dans ses ouvrages qu'il consacre à Los Angeles. Dans *City of Quartz : Los Angeles, capitale du futur* (1997), *Le Pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global* (2006), et surtout dans *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre* (2006) la ville de Los Angeles apparaît comme une ville socialement fracturée, ségrégée spatialement et militarisée, promue par un rêve publicitaire (Hollywood,

[821] MBEMBE, Achille. *Brutalisme*. La découverte, coll. Poche, 2023, p.81.

[822] *Ibid*., p.94.

[823] *Ibid*., p.95.

[824] Comme le fait remarquer Kaoutar Harchi Sociologue, romancière, dans France culture. La suite dans les idées. *Brutalisme de l'anthropocène*. Prod. Sylvain Bourmeau, Réal. Marie Plaçais, diffusé le samedi 14 mars 2020, 28'30. URL pour réécouter l'émission : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/brutalisme-de-l-anthropocene-9794210

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Edge Cities). La vision de Mike Davis[825] est celle d'un Los Angeles dystopique, mi-utopie, mi-prison à ciel ouvert. Pour lui, la géographie de Los Angeles est menacée, la reconstruction masque l'environnement. C'est une ville qui est au-dessus de la nature. Dans *Ecology of Fear* il avance l'idée d'une urbanisation et d'une spéculation qui ignorent, déplacent ou aggravent les dangers naturels de la région. Davis appelle cela une « urbanisation du désastre » : construire là où il ne faudrait pas, pour des raisons spéculatives[826] (valorisation immobilière, prestige, luxe…). Après chaque catastrophe (feu, tremblement de terre), la politique de la ville est de reconstruire vite, à l'identique, voire plus cher sans remise en question du choix d'implantation, des modèles de consommation, de l'effet climatique. Davis voit cela comme un refus d'écouter la géographie et l'écologie. Pour lui, c'est une « politique de l'oubli » qui permet de continuer à exploiter l'espace. La ville vit dans une illusion de sécurité. La ville s'est munie de barrages, de canaux anti-crue, de pompiers aériens, de routes coupe-feu, d'une architecture sécuritaire (gated communities, quartiers fortifiés…). Mais la ville est mal adaptée à son environnement naturel. De plus, les mesures sont inaccessibles aux plus pauvres, qui subissent les catastrophes.

Dans son autre essai majeur *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre* publié en 1998, Mike Davis se penche sur l'image de Los Angeles dans le film de science-fiction *Blade Runner* de Ridley Scott sorti en 1982 (son scénario est librement inspiré du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick). Mike Davis montre que l'image de la ville de Los Angeles dans ce futur visuel est déjà en action dans les rues de la ville. Le paysage imaginaire de la science-fiction a déjà été réalisé : « Blade Runner [est] le côté obscur de Los Angeles. »[827]. Le fait que l'action du film se passe à Los Angeles

[825] Il serait intéressant de considérer le travail de Mike Davis comme un aboutissement d'observation psychogéographique. Il expérimente directement la ville de Los Angeles. Ce que propose Mike Davis c'est une riposte critique face à une ville délaissée par les pouvoirs publics et abandonnée aux mains de sociétés privées. Pour avancer son hypothèse, Davis a traversé la ville et est allé à la rencontre des acteurs locaux mais aussi des habitants. Sa connaissance du terrain et des besoins recensés sur celui-ci donne à ces travaux un impact social et humaniste au sens où il construit sa critique vis-à-vis des besoins naturels des citoyens (et non pas d'un impératif économique).

[826] Après l'incendie de 1956 à Malibu, l'État fédéral a stimulé la reconstruction avec des prêts préférentiels à faibles taux d'intérêt. En conséquence, selon Mike Davis, « les locataires et les propriétaires modestes ont été déplacés de zones comme Broad Beach, Paradise Cove et Point Dume par de riches pyrophiles encouragés par […] l'aide aux sinistrés socialisée et un engagement public de grande envergure pour "défendre Malibu". […] La colère elle-même accélère l'embourgeoisement ».

[827] DAVIS, Mike. *Au-delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imagination du désastre*. Allia, Paris, 2006, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

apporte au récit un capital symbolique fort. Ridley Scott a choisi Los Angeles pour son film parce que cette ville incarnait déjà, selon lui et les designers du film, le futur urbain mondialisé, chaotique et inégalitaire qu'ils voulaient représenter à l'écran. Los Angeles était perçue à la fin des années 1970 comme une ville en avance sur le reste du monde. Quand il réalise *Blade Runner*, Ridley Scott voit le futur comme quelque chose de déjà entamé, et c'est ce qu'il cherche à mettre en image : « *We're going to do the exact opposite [of Logan's Run]. We're going to research the past. […] If you look at Times Square in 1940 or 1960 or 1980, most of it is the same… Ridley said, "This is the key to the movie." What we were going to do is add layers onto that set—40 years into the future*. »[828]. Il insiste sur la stratification historique de l'architecture : empiler les époques pour créer un futur crédible. Le film s'ouvre sur le nom de la ville écrit à l'écran en préambule, puis une Skyline dans la nuit, et des flammes qui sortent de cheminées d'usine. Pour le spectateur, l'image de la ville solaire et « cool » est anéantie, il entre dans une nouvelle réalité. La ville n'est plus promue par les Beach Boys. Déjà dans les années 80 cette image utopique de la Cité des Anges s'effrite, la pollution de l'air est déjà très présente. La ville, remplie de néons et de logos clignotants, prouve que ce monde appartient à des sociétés. C'est cette vision de la ville qui interpelle Mike Davis : le futur est déjà là ! Pour Davis ce que met parfaitement en scène le film c'est la place de Los Angeles : « Los Angeles au statut de "carrefour du monde", comparable en cela à la Rome impériale […]. »[829]. Los Angeles ne serait qu'une ville de « spéculations » et qui amorcerait le stade terminal, sinon inévitable[830] de la ville. Dans ce « fantasme moderniste » [831], Mike Davis voit le portrait d'un espace dénué d'expériences :

> « […] parmi les critiques, on se demande si ce n'est pas plutôt l'équivalent architectural de la bombe à neutrons : la ville vidée de toute expérience vécue. "Sommes-nous arrivés à ce point de renoncement de la réalité de la ville de Los Angeles" a demandé l'historien Kevin Starr, que nous ayons

[828] GREENWALD, Ted. *Q&A: Ridley Scott Has Finally Created the Blade Runner He Always Imagined*. Wired, 26 septembre 2007. [en ligne] Consulté le 17/12/2024, URL: https://www.wired.com/2007/09/ff-bladerunner/

[829] DAVIS, Mike. *op., cit.*, p. 7.

[830] *Ibid.,* p. 9.

[831] *Ibid.,* p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

besoin d'un tel niveau de contrôle social pour tout ce qui se rapproche de l'expérience urbaine" »[832]

Davis cherche dans cette représentation du futur des accentuations des problèmes sociaux actuels pour mieux les percevoir. Il se réfère au texte d'H. G. Wells *Future in America* paru en 1906 et dans lequel il perçoit la vision du futur de l'auteur comme un agrandissement du présent[833] ; et c'est le même effet qu'il ressent dans le film, « Blade Runner n'est pas tant le futur d'une ville que le fantôme des rêveries du passé. »[834]. Une ville qui serait dans l'attente d'une catastrophe, celle du Big One (un tremblement de terre suffisamment puissant pour détruire entièrement Los Angeles). En attendant, la classe moyenne s'est retirée dans des banlieues entourées de murs et les travailleurs pauvres ont été abandonnés à leur sort[835].

La ville de Los Angeles a été marquée dans son histoire par des brassages ethniques que Ridley Scott reprend dans son film. Davis remarque que le réalisateur est obsédé « par l'idée que le Japon urbain est le vrai visage de l'Enfer, comme en témoigne son film suivant, *Black Rain*. »[836]. Cet aspect multiculturaliste se retrouve dans le *Cityspeak* que parlent certains personnages, un mélange d'espagnol, de japonais et de hongrois : c'est la langue de la rue. Ici on retrouve cette intention d'être « ici et ailleurs » en même temps. Dans les années 80, la représentation du Japon est souvent traversée par des sociétés capitalistes prédatrices, la culture japonaise est représentée comme un concurrent commercial qui pénètre largement ce qu'il reste de la culture américaine (à noter cette publicité monumentale en néon qui représente une Geisha avec des slogans en japonais marque un multiculturalisme). Ce néo-Gotham City (à mi-chemin entre les ténèbres de la République de Weimar et les plans utopiques de l'artiste Hugh Feriss), le Los Angeles du futur est un patchwork d'inventions et de références déjà existantes. Imbibée de l'ambiance des films noirs, la ville fait disparaître les habitants. Les temps se mélangent dans cette architecture imaginaire du futur. Sur le continent européen nous sommes habitués à cette cohabitation des styles et des époques

[832] *Ibid.,* p. 88.

[833] *Ibid.,* p. 11.

[834] *Ibid.,* p. 12.

[835] *Ibid.,* p. 14.

[836] *Ibid.,* p. 10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dans le paysage urbain, mais en Amérique beaucoup moins du fait de la jeunesse du pays[837]. L'architecture de la ville est un agglomérat de bâtiments qui semble provenir d'un passé futuriste. La ville se construit en gigogne, en amplifiant un édifice ancien, en lui ajoutant d'autres niveaux : en architecture on appelle ça l'« ajoute ». Le downtown art déco est visible dans le Bradbury Building (situé au 304 South Broadway) : c'est dans cette scène que se rencontrent les répliquants (qui symbolisent le futur) et le personnage de J. F. Sebastian (généticien et concepteur en biotechnologie) qui symbolise le passé des hommes[838] : c'est l'obsolescence de l'homme qui est montrée ici. De plus, le style art déco est lui aussi l'espace de cette rencontre entre le passé (par l'ornement) et le futur (avec l'innovation technique). Il y aussi l'appartement du personnage de Rick Deckard, où les scènes ont été tournées dans la Ennis House construite sur les plans de l'architecte post-moderne Frank Lloyd Wright en 1924. Pour cette construction, il s'inspire des ruines précolombiennes. Le bâtiment est construit en bloc de béton apparent, orné de motifs géométriques directement incorporé dans ces blocs (et agencés sans mortier, les blocs de béton s'emboîtent les uns dans les autres). Cette architecture donne une foi à l'image et détourne (en isole certaines parties du bâtiment pour donner l'impression d'être dans un appartement en pleine ville), crée une sensation d'espace étriqué avec ces gros blocs de pierres géométriques, oscillant entre un style archaïque et industriel.

Ce que le film de Ridley Scott arrive à mettre en scène c'est ce que l'on pourrait appeler le sublime apocalyptique. Ce Los Angeles futuriste en serait la parfaite synthèse. Le sublime (qui se détache de la notion de « beau » et qui serait quelque chose de plaisant aux yeux et doux pour l'esprit ; le beau est inoffensif) théorisé par Edmund Burke[839] en 1757 est-ce qui provoque une émotion qui mêle terreur, puissance et grandeur, provoquant un plaisir chez le spectateur face à ce qui nous dépasse ou nous menace. Il y a, dans ce sublime, un rapport à ne pas négliger entre la notion de « contemplation » et d'« éloignement » : ce qui provoque ce frisson chez le spectateur devant le spectacle du sublime c'est la distance établie entre

[837] METAL HURLANT. *BLADE RUNNER – La beauté macabre d'un Los Angeles Cyberpunk*. YouTube, Métal hurlant, 9 mars 2025. [en ligne] Consulté le 11/03/2025, URL : https://www.youtube.com/watch?v=iHL-eYxM1js

[838] Il y a dans l'attitude des personnages du film *Blade Runner* une errance existentielle qui les poursuit tout du long du film avec une question : où va la vie ? Dans quelle sens va l'évolution de l'Homme ?

[839] BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Vrin, coll. Bibliothèque des philosophies, Paris, 2009.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'événement (qui met en scène l'horreur, le grand, l'immensité, l'inexplicable) observée et le spectateur. Dans cette distance, le spectateur se rappelle qu'il est à l'abri de cette chose effrayante qu'il observe ; il joue à se faire peur. Ridley Scott use de ce sublime dans *Blade Runner* notamment en jouant sur l'échelle démesurée de la ville qui baigne dans une atmosphère humide, collante, désagréable pour le spectateur protégé par l'écran de cinéma. Il y a de l'apocalyptique dans ce sublime dual : c'est à la fois un monde qui court à sa perte et une société qui tente malgré tout de survivre en s'enfermant dans l'illusion (celle de la grandeur, des privilèges, tournés vers un absolu). Ce sublime apocalyptique réside dans ce monde fragmentaire, coupé en deux : d'un côté les bas-fonds, les entrailles de la terre et de l'autre, l'infini et les étoiles ; des abysses à l'olympe. Ces deux registres tendent vers la transcendance, les personnages voyagent d'un extrême à un autre. Il y a dans ce film une promesse prométhéenne[840] : être à la hauteur des dieux en recréant la vie.

Mike Davis souligne lui aussi cette séparation sociale de la ville en se référant aux travaux de Ernest Burgess[841], en particulier dans son livre *The City,* écrit avec Robert E. Park. Dans leurs travaux communs, ils ont mis en évidence ce qu'ils appellent les *Concentric ring model*, ils divisent la ville en cinq cercles concentriques[842] :

> « […] la cible de fléchettes de Burgess représente la hiérarchie spatiale engendrée par la lutte pour la survie du citadin le plus adapté, censée organiser les classes sociales et leurs types d'habitats respectifs. Selon la pensée d'un darwinisme social universitaire, elle montre une "écologie humaine" structurée par les forces "biologiques" de la concentration, de la centralisation, de la ségrégation, de l'invasion et de la succession. […] Elle conserve les déterminants "écologiques" comme le revenu, la valeur

[840] ARCHITEKTON. *La civilisation MAYA et BLADE RUNNER ont un lien caché.* YouTube, ARCHITEKTON - histoires d'architectures, 1 septembre 2022. [en ligne] consulté le 11/03/2025, URL : https://www.youtube.com/watch?v=s0VtCKAhXS8

[841] Ernest Burgess : membre fondateur de la première École de Chicago en sociologie urbaine dans les années 1920-1930. Son apport principal est la formulation du modèle concentrique de la ville, qui propose une lecture structurée et dynamique de l'espace urbain. Innovateur, Burgess considère que la ville est un espace où les phénomènes sociaux (marginalité, immigration, délinquance, mobilité, etc.) peuvent être observés scientifiquement.

[842] Les 5 zones urbaines selon Burgess : Centre-ville (CBD – Central Business District) ; Zone de transition (habitations pauvres, usines, immigration récente) ; Zone des ouvriers ; Zone résidentielle moyenne ; Banlieue aisée.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> foncière, la classe et l'origine mais ajoute un facteur nouveau et décisif : la peur. »[843]

Chaque zone imaginée par Ernest Burgess et Robert E. Park reflète un stade social et spatial. Dans ce découpage de la ville Davis voit un lien fort entre l'architecture et le maintien de l'ordre[844]. Mike Davis estime que l'urbanisme de la ville est aujourd'hui en grande partie contrôlé par des sociétés immobilières et la LAPD (*Los Angeles Police Department*) : « Aujourd'hui, aucun projet de grande ampleur ne peut voir le jour sans sa participation. »[845]. Elle érige un paysage de surveillance[846]. La LAPD vit dans un trauma hérité des émeutes de Watts de 1965[847]. Elles ont médiatisé les tensions raciales et les tensions sociales, les abus policiers subis par la communauté afro-américaine qui sévissent dans tout le pays. Ces événements ont entraîné plusieurs mutations dans la politique urbaine de la ville[848], donnant à la LAPD un « prétexte »[849] pour s'investir davantage dans la planification et l'aménagement de la ville :

> « Dans le même temps, la surveillance vidéo des zones réaménagées de Downtown s'est étendue aux parkings, places et trottoirs privés. Cette surveillance généralisée constitue un paysage virtuel, un « scanscape » – un espace de visibilité protectrice définissant de plus en plus les lieux du centre-ville où les cols blancs qui travaillent dans les bureaux et les touristes de la classe moyenne se sentent en ce domaine. »[850]

---

[843] DAVIS, Mike. *op., cit.,* p. 16-17.

[844] *Ibid.,* p. 21.

[845] *Ibid.,* p. 21.

[846] *Ibid.,* p. 18.

[847] A la suite de l'arrestation violente d'un jeune homme noir, Marquette Frye, par la LAPD le quartier de Watts s'embrase et s'ensuivra 6 jours d'émeutes, 34 morts, plus de 1 000 blessés et près de 4 000 arrestations.

[848] Mike Davis rappelle qu'à la suite des émeutes de Watts « […] les principaux propriétaires fonciers du centre-ville de Los Angeles réunirent en secret un "Comité des 25" pour résoudre ce qui était perçu comme une entrave aux activités de réaménagement. Averti par le LAPD de l'imminence d'une "inondation" noire dans le centre-ville, le comité abandonna ses efforts pour revitaliser le centre commerçant et financier vieillissant de la ville. Il persuada plutôt l'Hôtel de ville de subventionner le déplacement des banques et des sièges sociaux d'entreprises vers un nouveau centre d'affaires au sommet de Bunker Hill, à quelques pâtés de maisons à l'ouest. » DAVIS, Mike*. Au-delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imagination du désastre*. Allia, Paris, 2006, p. 19.

[849] *Ibid.,* p. 21-22.

[850] *Ibid.,* p. 22.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

L'historienne de l'art Vanessa Theodoropoulou rappelle que lorsque les événements de Watts étaient rapportés dans la presse, le paysage social était décrit comme déprimant de par sa pauvreté et le sentiment global qui régnait dans le quartier mêlait méfiance et haine entre les communautés noire et blanche. Davis ressent aussi ce sentiment de détresse humaine dans le quartier de Watts qu'il dit ne pas avoir vu depuis la Grande dépression et dans les photographies de Margaret Bourk-White et de Dorotha Lange[851]. Vanessa Theodoropoulou se réfère à l'article de Guy Debord *Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande* (publié en mars 1966 dans le numéro 10 de la revue Internationale Situationniste). Pour la chercheuse, les émeutes sont une protestation de l'homme contre la vie inhumaine : « [C'est] une véritable révolte contre l'« intégration» aux valeurs et aux institutions bourgeoises et néo-libérales d'une Amérique à l'avant-garde de la réification des humains […]. »[852]. C'est un moment révolutionnaire [853] que Guy Debord voit comme une critique en acte. Pour lui, ce n'est pas une révolte ou une demande de revendication, mais un rejet catégorique de la société capitaliste, raciste et aliénante. Pour lui, la force de ces émeutes c'est qu'elles n'ont pas de programme, elles échappent donc à la récupération politique. Il oppose cette révolte spontanée à l'intégration spectaculaire des autres formes de contestation. Il souligne la rage réelle des habitants, elle est hors langage officiel.

A la suite des événements de Watts, Mike Davis observe des phénomènes de banalisation d'une présence accrue des moyens de « sécurité » comme dans les années 80 où il a été émis l'idée de mettre en place une police militarisée (anticipation de la *zero tolerance* des années 1980-90), pour faire face à une « émeute invisible »[854]. La ville de Los Angeles établit des « districts de mieux-être », autofinancés, « […] qui auraient la possibilité d'engager des agents de sécurité privés en complément des forces de police. »[855]. C'est une « militarisation du paysage » [856] qui est en cours, créant de nouvelles enclaves et pour créer ce que Michel

[851] *Ibid.,* p. 3.

[852] THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolution sensible de l'Internationale situationniste.* Les presses du réel, Dijon, 2023, p.369.

[853] *Ibid.,* p.369.

[854] DAVIS, Mike. *op., cit.*, p. 28.

[855] *Ibid*., p. 59.

[856] *Ibid*., p. 57-58.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Foucault aurait qualifié de stade encore plus élevé de « l'ordre disciplinaire »[857] de la ville moderne. Ces nouveaux districts dans la ville ne sont pas sans rappeler les districts que propose Constant dans son projet *New Babylon*, un projet majeur des situationnistes. Il s'agit d'une utopie urbaine imaginée par l'artiste entre 1956 et 1974, il imagine une ville mondiale libérée du travail, dédiée au jeu créatif, à la mobilité et à l'expérimentation humaine. Cette ville est dédiée à la dérive. C'est une architecture qui restera à l'état de papier, modulable, sans propriété, sans hiérarchie spatiale ni sociale, pensée pour une humanité post-travail : « New Babylon est conçue pour un mode de vie basé sur le jeu. Elle est destinée à une société dans laquelle l'activité productive a été remplacée par la construction d'un environnement de jeu. ». Fondée sur l'Homo ludens d'après les idées de Johan Huizinga et son ouvrage *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938) dans lequel il défend l'idée que le jeu est une condition fondamentale de la culture humaine, et que l'homme est avant tout un être joueur. Quand Los Angeles doit proposer des zones sans drogues et des zones sans armes, Constant, lui, propose dans son projet une ville organisée en blocs et secteurs dédiés à des utilités spécifiques[858]. Le projet de Constant est plus jovial et élévateur que la politique de L.A. mais des deux visions se dégage un besoin de segmenter les activités de la ville. La ville fonctionne comme un dispositif de confinement. Dans ces espaces de ségrégation urbaine, un jeu de regard se met en place, c'est un régime de visibilité, où le regard porté sur l'autre devient un acte de contrôle, de distance ou de fantasme. C'est la présence de l'altérité en milieu urbain. La ville est le lieu du regard sur l'autre.

Dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1918), Georg Simmel interroge la manière dont l'individu moderne constitue son rapport au monde et à autrui dans un contexte urbain. A travers ce que le sociologue appelle l'organe protecteur, le citadin dresse une barrière symbolique entre lui et le monde extérieur pour se protéger. Dans ce rapport, le regard porté

[857] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison.* Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1975.

[858] « [Ce sont] des espaces en attente, vécus et transformés illégalement par des habitants d'ethnies diverses, qui engendrent de nouveaux comportements, de nouvelles formes créatrices et de nouveaux espaces de liberté. Des lieux où se développent d'increvables mutations géographiques qui échappent au contrôle du pouvoir, des lieux qui produisent de véritables amnésies urbaines : des territoires de rebut, oubliés et rayés des cartes mentales des habitants des villes parce que refoulés de la conscience : une sorte de cité inconsciente qui vit à côté du quotidien. Ces territoires forment des espaces vides qui se ramifient dans les pleins, absolument comme les boîtes vides de Constant des villes de la planète. » CONSTANT. New Babylon : Art et utopie. Textes situationnistes. Cercles d'Art, Paris, 1997, p.90.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sur l'autre devient à la fois furtif et abstrait : on perçoit l'autre comme une figure anonyme parmi une foule, sans lien intime ni reconnaissance singulière. C'est une coexistence à distance qui lui est imposée. Cette mise à distance s'inscrit dans l'évolution de l'environnement matériel de la ville, et notamment dans ce que Walter Benjamin a appelé la « transparence de la vie urbaine »[859]. L'architecture de verre est au cœur des hyper-centres des mégalopoles, elle crée une dialectique de visibilité et d'abstraction. La façade des gratte-ciels est lisse, elle ne révèle rien de ce qui se passe à l'intérieur faisant de la Skyline un grand aplat monochrome sur lequel glisse le regard du visiteur sans pouvoir se fixer sur la moindre porosité ou le moindre ornement. Loin de favoriser la rencontre ou l'intimité, le verre expose sans livrer. Il crée un effet de transparence qui rend les corps visibles mais inaccessibles, amplifiant cette logique du regard dissocié de la relation. Un jeu de voyeurisme s'installe. C'est ce que l'on retrouve dans le livre *Panorama* de Lilia Hassaine. L'histoire de ce roman est simple. Nous sommes en 2049 et les murs des bâtiments n'existent plus, ils ont été remplacés par d'immenses baies vitrées, l'intimité n'existe plus, les vies sont exposés aux yeux du reste du monde :

> « En vingt ans, la France s'est métamorphosée. La nuit, des lumières rouges éclairent l'intérieur des maisons. La journée, on compte sur la vigilance des voisins. Les industriels ont réussi à produire un matériau innovant, le verre XPUR, plus isolant, moins réfléchissant, marqué de fines rainures noires pour éviter que les oiseaux ne se cognent dessus. »[860]

A la suite d'une révolution il est instauré la « Transparence » avec un T majuscule. C'est un contrôle social qui est mis en place. Cette « Transparence » que raconte Lilia Hassaine c'est celle du symptôme de l'exhibition que produit les réseaux sociaux à vouloir tout montrer de notre vie quitte à produire un effet d'obscénité. C'est ce qui se produit quand la narratrice parle de sa fille : « Ma fille est une professionnelle du spectacle, et le spectacle, c'est elle. Si elle le pouvait, elle se promènerait avec un lampadaire au-dessus de la tête pour être toujours éclairée à son avantage. »[861]. Les individus sont devenus spécialistes de la démonstration qui

[859] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Les Éditions du Cerf, coll. Passages, 1989.

[860] HASSAINE, Lilia. *Panorama*. Gallimard, Paris, 2023, p.21.

[861] Ibid., p.28.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

a dépassé le lieu public pour se propager au lieu privé. C'est ce que la sociologue Sharon Zukin[862] [863] [864] théorise dans son étude sur les lofts new-yorkais : pour elle vivre dans un loft c'est comme vivre dans une vitrine.

Lilia Hassaine parle aussi des open-spaces et des bureaux design (où toutes les parois des salles de réunion sont en verre) qui l'ont inspiré dans la rédaction de cette fiction. Dans ces espaces de verre, nous nous surveillons mutuellement. Dans ce monde cette « Transparence » marche, il y a une baisse de la criminalité. C'est le panoptique où même le gardien de celui-ci est contrôlé. Mais dans cette société, cette visibilité se fait étrangement par choix et par conscience du citoyen :

> « Avec ma fille Tessa et mon mari David, nous vivons dans l'une de ces maisons de verre. Personne ne nous y a obligé. Aucun dictateur ni despote. La société s'est régulée d'elle-même, par capillarité. La nouvelle démocratie française n'est pas une dictature : vous êtes libres de vivre en sécurité dans les quartiers transparents, ou d'habiter dans des zones de non-droit en marge des villes. La Transparence est un « pacte citoyen fondé sur la bienveillance partagée et la responsabilité individuelle », d'après le préambule de la Constitution de 2030. »[865]

Mais les personnages ne voient plus rien à force de se regarder à tel point qu'une famille arrive à disparaître sans aucune explication … La protagoniste transite entre deux postures, entre voir et être regardé : « J'ai passé la soirée à arpenter le quartier. C'est à la nuit tombée qu'on voit le mieux. On entre chez les gens comme par effraction, on fracture les serrures d'un simple coup d'œil. J'aime cette sensation. »[866]. Le regard sur l'autre nous échappe totalement car peut-être qu'au fond, à force de se regarder mutuellement nous sommes dans une

[862] Sharon Zukin part du constat que les jeunes citadins accédant à des métiers de classe supérieure cherchent par leur mode de vie à se démarquer et à partager leur réussite dans celle-ci. Le loft new-yorkais se construit sur de grands espaces ouverts visibles aux yeux des piétons ce qui donne l'opportunité à ces locataires de se mettre en scène.

[863] ZUKIN, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change.* Rutgers University Press, New Brunswick, 2014.

[864] ZUKIN, Sharon. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford University Press, Oxford, New-York, 2010.

[865] HASSAINE, Lilia. *Panorama*. Gallimard, Paris, 2023, p.21.

[866] *Ibid*., p.40.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

recherche constante de ce qui nous ressemble tout en ayant oublié notre propre apparence (faute de temps à se contempler soi-même). Pourtant la protagoniste essaie de se convaincre : « La Transparence a de bons côtés. Elle nous a rendu plus attentifs aux autres. »[867]. Mais elle ne fait que se rassurer face à un mari volage. Le mot « transparence » est partout aujourd'hui : en marketing pour trouver la traçabilité de nos produits, en politique pour éviter toute corruption … mais il y a déjà un sentiment d'échec dans tout cas comme si le contrôle total tant voulu était impossible. Cette une course à la transparence a comme une valeur positive.

Cette folie perpétrée par l'architecture est aussi présente dans le roman *Sauter des gratte-ciel* de Julia Von Lucadou. Dans un hyper-lieu futuriste dans lequel on retrouve un culte à la transparence, chaque geste est filmé, "liké", noté en temps réel. Dans cette société il existe une pratique quasi-sportive : le *high-rise diving*. Cette pratique consiste à sauter de gratte-ciel, en frôlant le sol (le personnage est rattrapé par wingsuit) dans un spectacle et dans l'unique but de gagner de la renommée. Le lecteur y suit Hitomi, une jeune psychologue qui a pour mission de « réintégrer » ces nouveaux sportifs dans la société. Hitomi s'intéresse au cas de la jeune Riva dont le journal intime révèle les motivations qui l'ont poussé à exercer ce sport : « Un changement radical du psychographique de Riva au cours des deux dernières années, qui contredit sur bien des points l'analyse des médias. Le revers de son intense coaching dans ce domaine : peut-être que Riva a pu, pendant un certain temps, manipuler son personnage public. »[868]. Julia Von Lucadou dresse le portrait d'une société baignée dans une crise de la performance, car dans ce monde, seuls les meilleurs accèdent aux étages luxueux des gratte-ciel, les autres sont relégués en périphérie et au statut de spectateurs. Ils cherchent à produire du spectacle et à se procurer une adrénaline, « […] Soudain, une secousse traverse son corps elle s'avance vers le bord du toit, le moment est venu. »[869]. Dans ce monde qui joue sur le rapport avec la hauteur, Julia Von Lucadou imagine des espaces qui sont en rupture avec le commun des mortels terrestres, « Imaginez le globe terrestre qui flotte dans l'espace. De là où vous êtes, le monde est rond et lisse. Savourez cette régularité, imaginez qu'elle n'existe que pour vous. »[870] ; les protagonistes qui sautent de ces gratte-ciel ont l'ambition de

[867] *Ibid*., p.22.

[868] VON LUCADOU, Julia. *Sauter des Gratte-Ciel.* Actes Sud, Arles, 2021, p.143.

[869] *Ibid.,* p.13.

[870] *Ibid.,* p.11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dépasser le monde. Dans ces fictions, l'architecture influence le comportement des protagonistes. Il se produit comme un effet de mimétisme, le citadin s'adapte au voyeurisme et aux sensations de hauteur (nous voilà revenu au principe du panoptique de Foucault). Dans ces villes de verre, l'expérience de l'autre est reconfigurée, il n'est non plus comme une altérité mais comme un élément du décor, un fragment dans un flux visuel continu. L'architecture de la transparence participe à une esthétique de la mise à distance, à la fois entre les individus et l'espace, où la relation sociale est en rupture par la surface faisant obstacle à la parole et aux gestes.

Cette architecture de verre est représentative de l'architecture de L.A., elle se retrouve dans le *Financial District* du *Downtown*, mais aussi dans les vitrines XXL du *Grove* et du *Westfield Century City* ou encore dans les baies vitrées des villas construites à flanc de colline et dominants la ville. Tout est sous contrôle. Los Angeles est très vite devenue dans son histoire une ville de carton[871], un univers parallèle où d'après l'historien Carey McWilliams Hollywood n'existe que comme un état d'esprit, pas en tant qu'entité géographique. La ville de Los Angeles ne serait qu'une illusion construite à la manière d'un parc d'attractions créant des secteurs, des « lands », Mike Davis décrit cela comme l'aboutissement d'un « fantasme social […] désormais incarné par des « bulles touristiques » : centres commerciaux et autres variations sur le thème du parc d'attraction […] »[872]. Parmi ces réalisations qui transforment la ville en unités d'espace, nous pouvons citer le *CityWalk* ouvert en 1993, dont le design fut assuré par le « maître illusionniste » Jon Jerde[873]. Le bâtiment offre une « réalité idéalisée » : faire du shopping devient une expérience, ce « n'est pas un centre commercial mais une

[871] DAVIS, Mike. *op., cit.,* p. 61.

[872] *Ibid.,* p. 77.

[873] Jon Jerde il étudie l'architecture à l'Université de Californie du Sud (USC) à Los Angeles. En 1977 il fonde son agence *The Jerde Partnership*. Pour lui, l'architecture n'est pas juste une réponse fonctionnelle, mais c'est une expérience émotionnelle, sensorielle et immersive. Durant sa carrière il modifiera fortement le paysage de Los Angeles comme avec son projet de Horton Plaza à San Diego et ouvert en 1985. Il inaugure de nouveaux centres commerciaux qui sont pour la plupart labyrinthiques, colorés, inspirés du théâtre, rompant radicalement avec le modèle moderne du « *Mall* fermé ». Il y mêle néons, sons, façades simulées, flux, pour créer un espace de consommation théâtralisée.

Jon Jerde a été une figure centrale dans les projets de "renaissance urbaine" de Downtown Los Angeles dans les années 1980–2000. Pour lui, cette nouvelle ville doit être orientée vers le spectacle, le shopping, le divertissement et le tourisme. Cette vision a largement été critiquée notamment par Rem Koolhaas qui y voit une « Disneyfication » de la ville.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

“révolution de l’urbanisme”[…] »[874]. Jon Jerde mériterait une thèse à part entière tellement son travail est prolifique. Ces projets visent à explorer les limites entre l’architecture et le marketing. Son travail pourrait se résumer en une question: comment l’architecture peut-elle mettre en valeur une marchandise ? Ce parc d’attractions los angélien offre au dériveur une « hyperréalité »[875] à observer, habitée par une armée d’employés de service mal payés, en grande partie invisibles et qui font tourner la machinerie de l’irréalité.

Dans cette perte de singularité spatiale l’expérience d’un lieu précis se perd. On est « ici » (géographiquement), mais sans véritable ancrage sensible. Les lieux ne parlent plus, ne racontent rien d’un passé, d’une culture ou d’un rapport au territoire : ils deviennent interchangeables. C’est le symptôme d’être « ici et ailleurs » : cette phrase révèle aussi un décalage entre le corps et la conscience. Il y a une désorientation existentielle, on ne sait plus vraiment où l’on est, car tout semble déjà vu. Dans les villes, pour raison de logique urbaine de thématisation, il y a un effet de segmentation fonctionnelle et de mise en scène de l’espace urbain. Le paysage se fragmente en « land », en un paysage fermé. Les formes architecturales de Los Angeles deviennent unifiées et disparaissent au profit de grands aplats monochromes sans caractère ni identité. Dans les photographies d’Ed Ruscha , les espaces sont clos (dans le cadre même de la photo) et classés dans des livres les regroupant par types d’espaces et devenant des répertoires de formes. Par cette pratique, Ruscha donne à voir une ville faite d’espaces thématisés, répétitifs et scénographiés. *Idem* dans les photographies de Lise Sarfati : il n’y a rien dans la ville, juste de longs couloirs comme ceux d’un aéroport. Sarfati montre ce phénomène de ville-parc non pas par une approche frontale de l’architecture comme Ed Ruscha, mais par une mise en scène des individus dans des décors urbains fragmentés, artificiels et déracinés. Sarfati photographie des scènes qui se déroulent sur des parkings, dans des motels, dans des zones périphériques, des ruelles vides … Ils apparaissent comme vidés de fonction urbaine réelle, ce sont des plateaux de tournages en attente d’action, la ville donne une architecture sans action et sans affect. Les personnages qui viendront traverser le cadre de la photo sont eux même des « figures » / des « figurants », ce que l’on pourrait appeler des PNJ (Personnage non jouable). Le corps devient un visiteur ou un figurant, évoluant dans une ville sans ancrage. Will Self ressent aussi cette intangibilité dans sa

[874] *Ibid.,* p. 88.

[875] *Ibid.,* p. 78.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

traversée. La route qu'il emprunte l'entraîne dans un paysage flou sans éléments marquants. À aucun moment du récit Self ne décrit un monument de Los Angeles. Sa dérive le conduit sur un autre chemin loin de celui emprunté par le touriste à la recherche de sensations fortes et d'éblouissement architectural. L'écriture se fait alors banale et l'auteur s'arrête sur des éléments grotesques qu'il transforme en monuments :

> « La superstructure floue de l'usine d'embouteillage Coca-Cola se dresse dans mon viseur au-dessus de ce qui devrait être un fouillis contingent de lignes électriques, de panneaux lumineux et de feux tricolores – devrait mais, même de loin j'ai repéré la pixellisation et conclu que ce L.A. parodique avait très probablement été tissé par une machine informatique dans le cabinet de travail d'un matheux à un demi-monde de distance »[876].

L'usine d'emballage devient un élément de l'architecture parmi la prolifération que lui offre la ville. Avec ces lignes électriques et ces panneaux lumineux, l'usine d'emballage vient proposer un autre paysage. Dans ce qu'il appelle « la pixellisation », il voit une ville qui n'a plus qu'à être programmée par une machine du fait de la réplicabilité de ses constructions. C'est une architecture qui ne semble même plus rattachée à une ville. Self aurait fait la même rencontre dans la banlieue de Londres ou encore de Eggborough, Drax, Seamer … des villes ouvrières qu'il décrit en amont de son voyage à Los Angeles ou à son retour. L'architecture décrite par Self n'est pas figée dans un territoire, il joue de ce flottement pour faire varier ses expériences d'un espace à un autre. Le L.A. de Self devient un algorithme, un problème mathématique.

Laure Murat ne se laisse pas aveugler par l'hédonisme qu'elle a trouvé dans cette ville, elle aussi voit cette problématique. Elle s'interroge aussi sur cette faculté de répulsion de Los Angeles : « La sensualité de Los Angeles est d'autant plus inattendue que la ville offre d'emblée un visage illisible, et pour tout dire ingrat. Que peut-on trouver d'attirant à ce territoire sans logique et sans élégance ? »[877]. Elle parle donc de « sensualité », l'architecture de la ville devient émotionnelle. Au-delà de l'attache affective que l'on peut porter à un lieu, elle pense à l'impact sur celui qui dérive dans la ville. Elle s'interroge sur la manière dont une

[876] SELF, Will. *op., cit.*, p.219.

[877] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.33.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ville peut modifier une personne dans son rapport aux lieux, « […] c'est parce Los Angeles frappe d'abord par sa laideur et son inintelligibilité que ressortent avec un éclat d'autant plus vif ses beautés imperceptibles aux distraits. »[878]. Pour l'autrice, Los Angeles devra donc rester au stade de l'incompréhensible, et c'est sans doute là que la dérive situationniste de Self dépasse le stade de la contemplation de la flânerie de Murat. Le dériveur cherchera à résoudre ce problème mathématique ; le psychogéographe cherchera l'inconnu, le meurtrier ! Les trajets que Laure Murat décrit sont déjà pour la plupart des allers-retours entre un espace clos, l'université, et son domicile reliés par la route. Elle ne sort jamais de la tangente, et c'est dans cette répétition du quotidien que le regard de Murat nourrit notre réflexion. Elle use d'un regard critique qui dissèque le paysage et essaye de surpasser la laideur de la ville pour y trouver « un éclat d'autant plus vif » qui se révélerait « imperceptible aux distraits ». Malgré la critique dressée plus haut des flâneries de Murat, il ne faut pas minimiser son regard multisensoriel qu'elle déploie sur la ville :

> « Le raffinement de la cuisine californienne, ses réinterprétations et réinventions de la gastronomie traditionnelle – française, italienne et mexicaine notamment -, sa créativité dans l'art de la fusion avec l'Asie, l'extraordinaire variété ethnique, l'inventivité végétarienne et végétalienne, la qualité des produits étalés sur les marchés, en réconciliant les mots « Amérique » et « nourriture », me persuadèrent de la supériorité incontestable de la côte ouest dans l'art de vivre par rapport à la côte est, dont l'arrogance devenait de plus en plus suspecte. »[879]

Ici c'est par le goût que le paysage américain se dessine, il a une saveur. Le goût de celui-ci est cosmopolite. On retrouve le « être ici et ailleurs ». La saveur de Los Angeles est un assemblage de différents horizons car même si la côte ouest avait une « supériorité » gastronomique, celle-ci n'est qu'une « réinterprétation » de saveurs venues d'autres espaces.

Cette sensation d'ici et d'ailleurs se répète, les décors se transposent et se multiplient dans une multitude de récits. A Los Angeles, il y a ce lieu étrange : le Pink Motel à l'intérieur duquel on trouve le Cadillac Jacks Café. Il se situe au bord de la route 99. Ouvert en 1946, le motel est

[878] *Ibid.,* p.33.

[879] *Ibid.,* p.93.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

repeint en bleu et rose pour attirer les clients mais il les perd vite car en 1980 la construction d'une autoroute détourne le trafic. Les propriétaires ont l'idée de le louer à des sociétés de production pour qu'ils organisent leurs tournages. C'est comme ça que dans le même lieu se dérouleront *Grease 2* de Patricia Birch (1982), *Drive* de Nicolas Winding Refn (2011) ou encore la série *Glow* de Liz Brie (2017). Le lieu se laisse traverser par les histoires et devient interchangeable. C'est aussi à cela que s'attache la plasticienne Hannah Darabi[880] dans son projet *Soleil of Persian Square*. L'action se situe à Los Angeles ou à Téhéran, on ne sait pas trop et tout repose sur cette confusion. Elle présente ce travail dans un livre d'artiste qu'elle utilise comme un support principal devenant un répertoire documentaire. Avec *Soleil of Persian Square* qu'elle réalise en 2021, Hannah Darabi documente la diaspora iranienne vivant à Los Angeles (aussi nommée Tehrangeles). Elle recherche des traces graphiques et culturelles de l'Iran dans des paysages ordinaires de L.A. (et Orange County). Elle récolte des enseignes lumineuses en farsi, des panneaux, des vitrines, mais aussi des pages d'annuaires iraniens spécifiques pour la région. Dans cette géographie sensible, elle met en page ces photos issues de son enquête sans y accoler de légendes. Où sommes-nous ? L'architecture pourrait être autant celle de Téhéran ou de L.A. Les espaces deviennent liquides et glissent d'un territoire à l'autre.

[880] Hannah Darabi (née en 1981 à Téhéran) : son travail est habité par les questions de la mémoire, l'identité et la diaspora à travers des dispositifs hybrides mêlant photographies, archives, textes et objets.

Licence CC BY-NC-ND 4.0





Soleil of Persian Square, Hannah Darabi, 2021, page 31 et 56.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

***Dreamlands*, une architecture pour falsifier le monde.**

A l'inverse de ces lieux sans texture, il y a une architecture de la surcharge qui vient intensifier l'expérience de la traversée. En mai 2010 ouvre au centre Pompidou l'exposition *Dreamlands*[881]. L'exposition ne se limite pas à une perspective artistique de ce que pourrait être la forme des parcs d'attractions et des images fantasmagoriques. Le constat dressé par les commissaires d'exposition est la place prépondérante des utopies urbaines, des fictions architecturales et des dispositifs de loisirs dans l'imaginaire de la modernité occidentale et ses représentations. Le titre lui-même, *Dreamlands*, renvoie à la fois à un espace onirique et à une réalité construite : celle de villes conçues comme espaces de divertissement, lieux de consommation, ou supports de narration. Dreamland[882] est à l'origine un lieu qui a existé au début du XXe siècle à Coney Island, à New York. L'exposition interroge la ville comme spectacle, selon la critique de Guy Debord, et comme machine à fantasmes. *Dreamlands* interroge la manière dont le concept du parc d'attractions et de la fantasmagorie ont pleinement intégré notre espace de vie. C'est une réflexion sociologique sur la transformation des villes en espaces de consommation et de loisirs, et la manière dont ces modèles influencent nos modes de vie. Les commissaires de l'exposition ont choisi de présenter des faits, à travers des œuvres et des documents de façon à laisser le visiteur libre de ressentir fascination ou indignation devant la démesure et l'artificialité de ces « Dreamlands » modernes. L'enjeu de l'exposition est de mettre en lumière les mécanismes d'une « jouissance du simulacre », effaçant l'idée même de singularité ou d'authenticité dans ces nouveaux lieux. Ces environnements factices pouvaient donner l'illusion d'une cohésion sociale retrouvée, au prix d'un jeu d'archétypes et de stéréotypes, tout en restant fondamentalement un spectacle. En dressant une généalogie des espaces, l'exposition montre comment les foires internationales, les expositions universelles et les parcs d'attractions ont influencé la conception de la ville moderne et de ses usages. Il y a dans le circuit de visite une révélation, celle du pastiche, la copie, l'artificiel et le factice, qui marque l'environnement urbain réel et

[881] Le commissariat de l'exposition Dreamlands a été assuré par Didier Ottinger (directeur adjoint du Musée national d'art moderne) et Quentin Bajac (conservateur au Musée national d'art moderne, chef du cabinet de la photographie).

[882] Construit en 1904, Dreamland est un parc d'attractions où l'architecture était théâtralisée, construite sur un modèle néoclassique, blanche et illuminée par plus d'un million d'ampoules électriques, créant un effet nocturne spectaculaire (ce qui était très novateur pour l'époque au début de l'apprivoisement de l'électricité). Le lieu offrait un spectacle total à la croisée du théâtre, du cirque, du zoo humain, des manèges, et des nouvelles technologies immersives. Le parc fermera en 1911.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui devient même un modèle urbanistique. L'exposition adopte une posture critique face à la marchandisation de l'espace urbain et à la mise en spectacle permanente de la vie sociale.

Dans le catalogue d'exposition[883], Didier Ottinger[884] ouvre son rapport sur ce monde « fantasmagorie » et créateur de « fétichisation » : en citant Walter Benjamin et sa traversée des Expositions universelles, le penseur allemand voit comme « un cadre »[885] pour des échanges de valeurs jusqu'au point à « s'identifier »[886] aux marchandises mêmes. Dans ces nouveaux lieux, le corps et la marchandise ne font plus qu'un. Ce lieu de connexions par excellence est pour Benjamin le passage couvert : dans des structures aériennes recouvertes le plus souvent d'une verrière et agrémentée d'un éclairage électrique, il offre une scène pour un spectacle d'objet. Louis Aragon sera aussi marqué par ce spectacle composé de « longs couloirs qu'on prendrait pour les coulisses d'un théâtre […] »[887]. Ce « cadre » englobe le piéton et l'amène à se déconnecter du reste de la réalité de la ville (les passages deviendront par la suite les grands magasins puis les centres commerciaux). Ce spectacle de marchandises qui tendent à se « faire passer pour des êtres vivants » crée des unités d'ambiances. Le flâneur se retrouve coupé du vrai monde pour être seul immergé dans un simulacre fantasmatique du monde. Karl Marx emploie le mot de « fantasmagorie » pour parler des marchandises, ce qui renvoie à un corps inanimé mais qui trouvera un mouvement « fantomatique » : ce sont des « apparitions ». Le journaliste américain Jack Smith ressent cette apparition en visitant le parc d'attraction Disneyland qui ouvre en 1955 :

> « Il y a quelques années, j'étais assis dans le wagon-restaurant à bord d'un train Southern Pacific qui allait de Los Angeles à Santa Barbara, et j'ai surpris la conversation de Walt Disney, qui s'étendait sur son sujet favori : Disneyland. Il révélait, entre autres, que la peau des singes du Pays de l'aventure n'était pas en fourrure de singe, mais en matière synthétique. « On a essayé de vraies peaux de singe, disait-il. Elles sont devenues miteuses. On a préféré le nylon. » C'est probablement ça, le secret de Disneyland. C'est

[883] BAJAC, Quentin. OTTINGER, Didier. [Dir.] *Dreamlands*. Editions Centre Pompidou, Paris, 2010.

[884] OTTINGER, Didier. *Dreamlands. In* BAJAC, Quentin. OTTINGER, Didier. [Dir.] *Dreamlands.* Editions Centre Pompidou, Paris, 2010, p.8.

[885] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Les éditions du Cerf, Paris, 2000, p.51.

[886] *Ibid.*

[887] ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Gallimard, Paris, 1966, p.24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> mieux que la réalité. C'est la jungle sans les mouches tsé-tsé ; la Nouvelle-Orléans sans l'humidité ; un bateau de pirates sans le scorbut ; un mont Cervin sans le froid ; une avenue américaine sans détritus. Je faisais partie de ceux qui ont bien ri quand Walt Disney a parlé pour la première fois de construire un parc d'attractions de plusieurs millions de dollars à Anaheim. *Anaheim !* me suis-je écrié. Qui va aller traîner jusqu'à Anaheim pour faire un tour de manège ?». »[888]

L'article de Jack Smith est publié sous le titre de *The Big orange*[889] (en opposition à la Big Apple ; mais aussi un surnom en lien avec Orange County un comté en plaine gentrification). Los Angeles devient un concurrent de taille face aux mégalopoles comme New-York. Avec l'arrivée de Disneyland l'imaginaire de la ville s'accentue, après les studios de cinéma et leurs machineries à effets spéciaux, les parcs d'attractions arrivent cette fois-ci à une immersion totale. Ce nouveau monde est « mieux que la réalité » : il permet d'être ici et ailleurs, de voyager dans l'espace.



IN A STEW—Dick Morneau of Los Angeles finds out how cannibal's pot feels, even without fire.

Dream Realized---
Disneyland Opens

$17,500,000 World of Fantasy
Dedicated to Children and Hope

BY JERRY HULSE

Once-upon-a-time-land — that magical land of fantasy and faraway places in the minds of little children—became a dream come true yesterday.

It came true at the world premiere opening the new $17,500,000 Disneyland—land of childish dreams and adult hopes—in Anaheim.

Snow White lives. Donald Duck quacks. Captain Hook stalks the paths of Never Never Land.

These and other characters from the pages of ageless fairy tales came to life yesterday in the miracle of Disneyland's Fantasyland.

Time in Reverse

Time spun backward in this once-upon-a-time setting, back to the difficult days of America's pioneer past and daring exploits of the King of the Wild Frontier—Davy Crockett.

Davy Crockett lives again in a place called Frontierland, a land dedicated to the ideals, dreams and exploits that created America.

Stagecoaches jogged over the Painted Desert. Indians attacked. A river boat—the Mark Twain — moved lazily down the Mississippi.

In Frontierland, America's brave past was re-created.

Dreams of Youth

But its pioneer history was contrasted by a startling visit to Tomorrowland—a land that may well be a prediction of things come true near the year 2000. A rocket shot forth

[A Gauche] La une du Los Angeles Times du 1-8 juillet 1955 « Dream realized ! Disneyland opens. »

[A droite] Photo de Walter Disney devant les plans de Disneyland en 1955.

888 SMITH, Jack. *The Big orange.* Ward Ritchie Press, Pasadena, 1976, p.127. *In* GRENOER, Catherine. [Dir.] *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique.* Editions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p.56.

889 Dans ce surnom donné par Smith *The Big orange* on pourrait presque y voir un hommage surréaliste mais c'est en référence à son commerce, Los Angeles et le sud de la Californie ont été l'un des plus grands centres mondiaux de production d'oranges et d'agrumes.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

On ne rentre pas n'importe comment dans un parc d'attractions. Tout est très sophistiqué, réfléchit pour créer une rupture avec le réel. Ces ruptures jouent comme des filtres sur la vision du spectateur. C'est un musée de la ville, une vision fantasmée d'un temps perdu de l'histoire de l'Amérique, celui de l'enfance de Walt Disney. Et au bout de cette allée, le point focal du parc est le château (il doit toujours être visible par les visiteurs car il deviendra leur point de repère). Le visiteur sera rentré dans le parc par le sud ce qui fait que le château sera toujours éclairé de face par le soleil. Il y a une cosmologie, une manière de s'installer par rapport au reste de l'espace. Cet axe nord-sud conduit vers Fantasyland, le monde des contes de fée, de l'imaginaire, l'axe devient un passage du réel (fantasmé) à l'imaginaire. Tandis que l'axe Est-Ouest fera traverser le visiteur d'une époque à une autre ; de Frontierland (le far West) à Discoveryland (un rétrofuturisme). L'axe Nord-Sud est une transition spéciale et l'axe Est-Ouest une transition temporelle. On entre dans ce monde de manière séquencée, il y a un effet de collage d'unités d'ambiances. On arrive à Disneyland comme on arrive sur cette île, Utopie (fruit de l'imagination de Thomas More) : dans le mythe on a coupé ce qui était auparavant une presqu'île du reste du continent. C'est un territoire arraché à la réalité. Dans son livre *Utopiques : jeux d'espaces*, le philosophe Louis Marin compare Disneyland à une utopie dégénérée, une utopie qui aurait perdu sa force critique. Ces espaces de mises en scène ont cherché à mystifier l'état du monde pour le rendre supportable.

Les architectures de ces parcs d'attractions sont l'alliage des techniques urbaines et des effets plastiques artistiques, ils sont indissociables pour créer ces espaces factices. L'aspect artistique englobe les rouages, le décor sert de trompe l'œil. Cette illusion était déjà décelée par Walter Benjamin dans son livre sur les passages parisiens : il qualifie cette illusion de Kitch. Pour lui, le Kitch ce n'est pas simplement un mauvais goût décoratif ou une esthétique mais il y voit une pratique révélatrice des procédés de la modernité et du capitalisme culturel, c'est ce qu'il décrit comme un rapport altéré à l'expérience authentique : « Le kitsch donne à celui qui le consomme le plaisir de l'émotion sans en payer le prix. »[890]. Le kitsch mime l'émotion artistique sans la profondeur, il produit une émotion immédiate, peu critique. C'est totalement l'inverse de l'authenticité que recherche le dériveur dans son parcours. Ici nous sommes au cœur de cette matière noire contre laquelle lutte les situationnistes. Walter Benjamin avance l'idée que les masses qui consomment ce Kitch y cherchent « un peu de

[890] BENJAMIN, Walter. *op., cit.,* p.513.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

chaleur »[891], ces formes doivent apporter immédiatement cette « chaleur » à celui qui consomme. En 1972, dans leur séminaire participatif, les architectes américains Denise Scott Brown et Robert Venturi proposent à leurs étudiants de l'université de Yale de partir littéralement à l'exploration de Las Vegas. L'objectif était de déceler les nouveaux codes de cette architecture du Kitch ainsi que le rôle joué par les « signes » des panneaux publicitaires qui recouvrent la ville et qui deviennent à eux seuls une architecture. La ville de Las Vegas est un collage, une copie et un assemblage d'autres villes. C'est une architecture commerciale et de loisirs adaptée à l'automobile. Leur démarche est ce qui pourrait se rapprocher le plus d'une dérive psychogéographique rationnelle et aboutie.

Dans leur livre *Learning From Las Vegas*, il y a un ensemble de photos, de plans, de publicités, de rapports écrits assemblés qui donnent vie à cette déambulation partagée. Leurs dérives les conduisent à traverser des unités d'ambiances : de l'architecture romaine (The Caesars Palace), aux palais de l'Orient (The Aladin), aux châteaux médiévaux (The Excalibur). Pour les architectes, le postulat de base repose sur l'idée marxiste selon laquelle l'idéologie d'une société repose sur les formes construites. Ce serait par l'architecture qu'une société se voit attribuer son statut social[892]. La méthode d'observation à été critiquée : «Venturi, tout comme Kevin Lynch, semble s'intéresser uniquement aux aspects visuels de la ville comme « paysage ». La fonction de la ville en tant que « territoire opérationnel-existentiel » est oubliée, sous-estimée ou différée. Il présente une tendance très nette à se situer toujours en spectateur de la ville, rarement en acteur.»[893]. Le théoricien et critique en architecture Tomâs Maldonado leur reproche de s'adonner à un «nihilisme culturel», et même de pratiquer une « gymnastique conformiste »[894]. Mais la volonté de Venturi et de Scott Brown est de démasquer l'image de la ville du temps présent comme une construction artificielle du système économique capitaliste et de la remplacer par une image correspondant aux conceptions et aux besoins esthétiques « réels» des gens. Ils voient dans cette nouvelle architecture une duperie qui a réussi à berner le monde entier : « Disney World est plus proche

[891] *Ibid.*

[892] SCHWARTE, Ludger. *Philosophie de l'architecture*. Zone, Paris, 2019.

[893] MALDONADO, Tomâs. *Design, nature and révolution : Toward a Cristal Ecology*. Harper & Row, New-York, 1971, p.66.

[894] *Ibid.,* p.66.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

de ce que les gens veulent vraiment que ce que les architectes ont pu leur donner. »[895]. De ce travail en résulte plusieurs conclusions dont celle de l'expression et de l'inexpression d'un bâtiment. C'est la dialectique entre le « canard » (*duck*) et le « hangar décoré » (*decorated shed*). Avec le canard ils font référence au Long Island Duckling. Ce bâtiment qui prend littéralement la forme d'un canard est une construction « hyperexpressive » et « déformée » entre l'intérieur et l'extérieur : l'extérieur représente l'ornement baroque / Kitch à son paroxysme, tandis que l'intérieur est réduit à un hangar pour stocker des marchandises. Le symbole doit passer avant la forme[896]. Cette architecture est la fin du symbole historique[897], cette nouvelle ville doit être intemporelle. L'architecture doit devenir un élément de persuasion[898], c'est un vecteur de communication :

> « Si l'architecture est avant tout écriture, alors, nécessairement, elle parle, elle chante, elle raconte. Il lui arrive aussi, de plus en plus, de communiquer, ce qui est encore une autre affaire. Bref, «identité nationale» et «identité *corporate*» savent parfaitement faire leurs délices de l'architecture envisagée comme un vecteur de communication particulièrement efficace. »[899]

L'architecture de Los Angeles semble être un aboutissement ou plutôt la fin d'une ère où le kitch dénoncé par Venturi et Scott Brown va laisser place au temps de l'architecture postmoderne. Pour beaucoup d'historiens de l'architecture, s'il fallait un « dateur » à l'architecture postmoderne, il s'agirait de la construction du Centre Pompidou (dont l'ouverture a créé une sorte d'onde de choc). Mais nous pourrions considérer cette date non pas comme celle d'un début mais plus comme un des points culminants de ce mouvement. La publication de *Learning From Las Vegas* serait plus pertinente pour ouvrir cette ère de l'architecture post-moderne. Cette architecture qui apparaît dès lors se caractérise par sa puissance de communication et sa capacité à mêler l'ornement et le vide. Cette architecture

[895] IZNOUR, Steven. SCOTT BROWN, Denise. VENTURI, Robert. *L'enseignement de Las Vegas*. Maradaga, Wavre, 2008, p.83.

[896] *Ibid*., p.22.

[897] *Ibid*., p. 113.

[898] *Ibid*., p.23.

[899] DE BURE, Gilles. *Architecture contemporaine*. Flammarion, Paris, 2015, p.22.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

n'est ni une expression d'architecte nostalgique, ni nouvel historicisme, ni une accumulation ornementale[900].

Cette architecture de la nostalgie est utilisée pour créer des connexions entre le lieu et le visiteur et ainsi faire naître un attachement qui se caractérisera dans l'architecture des Dreamlands par une fidélité. Sur le campus de UCLA, Laure Murat se perd dans des souvenirs qu'elle n'a même pas vécu (anémoia) mais que cette architecture lui fait fictionner : « La majesté des bâtiments en briques, imités de l'architecture religieuse de l'Italie du Nord, concourait à mon délire très conscient, qui me faisait retrouver soudain les joies de l'enfance et des châteaux de sable dont j'étais le seigneur et le maçon, la vigie et l'assaillant. J'étais Alice qui proposait de jouer à faire « semblant d'être des rois et des reines », […]. »[901]. Dans la peau d'Alice, Laure Murat joue à faire « semblant » dans cette architecture qui s'amuse à faire de même : faire « semblant ». Il y a aussi une autre Alice, une jumelle, celle du syndrome : le syndrome d'Alice au pays des Merveilles (ou syndrome de Todd), décrit par le psychiatre britannique John Todd en 1955. Ce trouble modifie la perception de l'espace, du temps et de soi-même. Dans ce syndrome neuronal, les formes et les espaces se déforment, le temps peut sembler ralenti ou accéléré, le corps semble se transformer avec la sensation que certaines parties s'allongent, rétrécissent. Dans cette nouvelle architecture, le visiteur peut lui aussi être victime de perte de soi et de repères avec les effets de transparence, d'échelles et de technologies (à la manière d'un Monsieur Hulot perdu dans Tativille de *Playtime*). Le vrai et le faux se confondent, la matière se disloque et devient le terrain de jeu du dériveur : « Je commençais à me plaire dans ce faux Chatsworth, c'était comme une réception mondaine dans laquelle j'étais dispensé de participer aux conversations. »[902]. Dans sa traversée de Los Angeles, Will Self croise lui aussi des architectures qui jouent à faire « semblant ». Il joue sur les mots pour que les différents lieux se confondent entre eux. En Angleterre Chatsworth est un manoir aristocratique situé dans le comté du Derbyshire, au nord du pays, tandis que le Chatsworth de Los Angeles est un quartier résidentiel situé dans la vallée de San Fernando.

[900] HESSE, Michael. *Caprice. Jeu sophistiqué sur l'architecture. In* LARCHE, Sophie. [Dir.] *Architecture impossible.* Snoeck, Gand, 2022, p. 24.

[901] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.41.

[902] SELF, Will. *op., cit.*, p. 179.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour ce britannique en Californie, le jeu sur l'homonymie est parfaite. Le rapport de la dérive est le lieu parfait pour jouer sur la confusion et proposer des collisions d'images.

Pour une architecture émotionnelle.

Dans les années 70, aux États-Unis le territoire commence à se recouvrir de ces nouvelles constructions qui se distinguent par leur esthétique ostentatoire et éclectique, en dialogue direct avec les codes de la culture de masse. Proches, par leur vocabulaire formel et référentiel, du *Pop Art*, ces productions revendiquent un rapport ludique, citationnel et parodique à l'histoire de l'art et de l'architecture. Un exemple marquant de ce début de la postmodernité architecturale est sans doute la Piazza d'Italia, conçue en 1976 par l'architecte Charles Moore à La Nouvelle-Orléans. Cette œuvre, à première vue, se présente comme une relecture fantasque et festive de la place urbaine italienne traditionnelle, multipliant les références à l'antiquité classique dans une interprétation joyeusement kitsch et délibérément anachronique. Les couleurs exacerbées de cette place lui donne un air incongru voire même trivial, tout comme les matériaux utilisés qui sortent du registre standard de la construction : aluminium poli, tubes de néon, effets de lumière créant une combinaison hybride et contradictoire qui illustre pleinement la logique postmoderne, celle du jeu des signes, du pastiche et de la fragmentation des styles. Ce croisement de registres participe d'une critique implicite de la modernité rationaliste, en substituant à la pureté formelle une polyphonie stylistique volontairement dissonante[903]. C'est une architecture qui veut se libérer de sa « lourdeur, de sa permanence, de son encombrement »[904]. Plus symbolique que matérielle, elle veut s'incarner dans l'immatériel, le vide, le silence, le presque rien. Le postmodernisme architectural peut et doit se lire comme une réaction, au sens littéral du mot, contre le mouvement moderne et le style international. Proche de l'imaginaire du rococo, cette architecture de la postmodernité (et presque toujours de pastiche) cherche à jouer sur le baromètre de la culture élitiste et de la culture populaire et s'inscrit dans la tradition dite des beaux-arts en ce qu'elle a de plus pompeux.

Dans leurs travaux, Venturi et Scott Brown mettent en comparaisons les vues de Las Vegas et les architectures baroques comme le pavillon d'Amalienburg au château de Nymphenburg ou

[903] HESSE, Michael. *Caprice. Jeu sophistiqué sur l'architecture. In* LARCHE, Sophie. [Dir.] *Architecture impossible.* Snoeck, Gand, 2022, p. 26.

[904] DE BURE, Gilles. *Architecture contemporaine*. Flammarion, Paris, 2015, p.12.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

encore La Martorana de Palerme avec la Fremont Street où les ornements en stuc sont remplacés par des néons. Le savoir-faire manuel artistique est remplacé par une falsification du décor, un trompe l'œil. Ce temps du baroque se réfère à une esthétique du sentiment exacerbée avec une volonté explicite de mobiliser les émotions du spectateur. Le baroque provoque un effet de saisissement, voire de bouleversement, en recourant à des formes exubérantes, dynamiques, dramatiques, et souvent théâtrales. Quand on parle ici de cette notion de baroque il faut y voir en sous-texte ses caractéristiques qui vont dépasser le cadre de la peinture pour devenir un phénomène social et se manifester dans les idées et les représentations (notamment l'architecture). C'est un nouveau baroque qui apparaît dans la postmodernité. Pour Venturi et Scott Brown, le baroque caractérise l'architecture des casinos thématiques de la ville (Le Paris, The New-York). Cette idée de la mutation des effets du baroque se retrouve aussi chez Walter Benjamin qui voit « un marxisme baroque »[905] [906] dans Le *Livre des passages* où cette esthétique renvoie à une forme de « marxisme esthétique » (qui puise dans la richesse symbolique du baroque pour penser les contradictions du capitalisme moderne, sans jamais céder à la rigueur d'un système fermé). Dans son travail, Benjamin explore la notion de Baroque dans son texte *Origine du drame baroque allemand* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels,* 1928 (qui est sa thèse de doctorat), dans lequel il trouve une vision du monde marquée par le deuil, la crise de sens, l'instabilité : des thèmes typiques de la sensibilité baroque qu'il projette ensuite sur sa lecture du capitalisme moderne. Guy Debord aussi utilise la notion de « baroque » pour lire le capitalisme moderne : « Le théâtre et la fête, la fête théâtrale, sont les moments dominants de la réalisati n baroque, dans laquelle toute expression artistique particulière ne prend son sens que par sa référence au décor d'un lieu construit, à une construction qui doit être pour elle-même le centre d'unification ; et ce centre est le passage, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout. »[907]. Le spectacle, chez Debord, est une machine baroque, au sens où elle produit une abondance artificielle de formes, un excès de signes qui masquent l'absence de vérité ou de vécu réel. Walter Benjamin avait analysé le baroque comme

[905] DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008).* Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, Paris, 2008, p.91.

[906] L'expression « baroque marxiste » utilisée à propos de Walter Benjamin n'est pas une formule qu'il emploie lui-même de manière explicite dans ses écrits, mais une lecture critique que certains chercheurs ont proposé pour décrire son style et sa pensée.

[907] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Gallimard, coll. Folio essais, 2023, p. 183.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'esthétique d'une époque de désenchantement, marquée par la crise du sens et de la souveraineté. Debord hérite de cette vision : dans *La Société du spectacle*, le monde moderne est présenté comme une décomposition du réel, un espace saturé d'images, sans ancrage symbolique.

La transformation de l'espace social, en opposition à la clôture d'un monde esthétique figé, constitue l'un des fondements essentiels de la *praxis* situationniste. Dans cette perspective, l'art n'est jamais envisagé comme une fin en soi, mais comme un instrument critique et subversif destiné à favoriser l'émergence d'une liberté totale, opérant à la fois sur le plan des pratiques quotidiennes et de l'imaginaire collectif. Refusant l'autonomisation de l'art dans une sphère séparée, l'IS entend lui restituer sa puissance transformatrice, en l'arrachant aux logiques de contemplation et de consommation. Cette posture ne relève nullement d'un dénigrement de l'activité artistique, mais au contraire d'une volonté de réactiver son potentiel révolutionnaire, en l'articulant aux luttes politiques et à la critique radicale de l'ordre social[908]. Dans ce monde que l'on pourrait qualifier d' « autre », envahie de systèmes de communication, le paysage urbain devient un récit où le trajet se transforme en storytelling. Le plus petit détail de la ville se veut être l'élaboration d'une fiction marchande. Scott Brown et Venturi rappellent que l'architecte est devenu seulement l'exécutant d'un programme ce qui va le pousser à mêler son langage d'architecte à celui du commanditaire et à son langage marchand. Cette ville post-moderne copie le réel pour le transformer en fiction (le réel est colonisé par la fiction marchande). Le trip de Las Vegas (comme le strip de L.A) devient un travelling publicitaire (qui transforme le langage cinématographique du travelling en un effet visuel proche du *scrolling* ou du *carrousel* publicitaire numérique). Le monde des situationnistes est un monde qui change de décor entre deux actes. Si nous devions illustrer leur monde par un mouvement, il s'agirait d'un long travelling historique. Entre 1957 à 1972, Paris a un projet : redevenir la ville lumière. En 1967 ce sont les prémices de l'affaire des halles de Paris, un projet urbain qui devient une matière malléable pour l'imaginaire des architectes.

[908] DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008).* Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, Paris, 2008, p.91.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Dès la fin des années 50, les projets se succèdent, « un serpent de mer habitant le cœur de Paris»[909], et s'en suivra une décennie de réflexions.



Les Halles : le général de Gaulle a étudié douze projets confidentiels. Les voici. Paris Match, 1967.

Puis tout s'enchaîne très vite. En 1967 Michel Foucault prononce sa conférence *Des espaces autres* dans laquelle il définit la notion d'hétérotopies , puis en 1968 paraîtra *Le droit à la ville* d'Henri Lefebvre. La même année, il sera question de la mort de l'auteur. Dans un contexte de crise de l'autorité, on critique l'architecture comme un pouvoir qui organise la société sans la consulter, souvent au service du capitalisme, de l'État ou des grandes entreprises. La notion de "mort de l'auteur" vient directement d'un texte célèbre de Roland Barthes *La mort de l'auteur* publié en 1967 dans Aspen Magazine, dans lequel il affirme que l'auteur n'est plus la source de vérité d'un texte, et que le sens se construit avec le lecteur, pas à partir d'une intention figée. Dans cette démarche, on imagine que l'usager, l'habitant, le collectif, participent à la création de l'espace. En 1968 c'est aussi l'imaginaire de l'architecture gonflable : ces constructions sont pour la plupart des objets de contestation des normes spatiales

[909] VIOLZAU, Jean-Louis. *Petites histoires d'architecture. De 1965 à aujourd'hui*. AMC Le moniteur, Antony, 2023, p.17.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dominantes, elles rejettent la permanence, la monumentalité et l'autorité de l'architecte. L'architecture gonflable (comme celles imaginées par Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann, Antoine Stinco, Hubert Tonka), sont des utopies. Ses micro-mondes (aux allures d'unités d'ambiances) modulables c'est l'imaginaire qui flotte dans la sphère artistique de l'époque. C'est le groupe d'architectes avant-gardistes Archigram, basé au Royaume-Uni, qui imagine une architecture modulaire, mobile, interactive. Leur démarche efface la figure de l'auteur au profit d'une machine à habiter évolutive, presque ludique. Par la modularité, l'habitant devient co-auteur de l'espace. C'est aussi le travail de l'artiste Yona Friedman qui ne peut concevoir la figure de l'architecte sans l'usager qui doit concevoir lui-même son habitat. En 1972 l'architecte-théoricien-auteur Rem Koolhass affirme « Nous sommes tous sur le même bateau » en imaginant une architecture flottante dans sa fiction *Exodus*. Une fiction dans laquelle les villes se sont enfermées les unes sur les autres pour dépasser les *prothèses* architecturales en devenant des superstructures hors-sol. Les blocs renvoient aux visions aériennes des *Planites* de Malévitch : « marqué à la fois par Constant et Superstudio, Rem Koolhaas reprend dans son projet *Exodus ou les Prisonniers volontaires de l'architecture* (1978) le principe d'extension du *Monument continu,* le greffant à la ville existante comme un corps exogène. »[910].

Comme par hasard, l'année après la dissolution du groupe situationniste, Charles Jenks imagine en 1973 la fin de l'architecture moderne remplacée par l'émergence du postmodernisme. *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) marque une rupture symbolique et critique envers l'idéal moderniste. Il annonce la mort de l'architecture moderne, « *The Modern Movement died in St. Louis, Missouri on July 15, 1972, at 3:32 p.m. (or thereabouts) when the Pruitt-Igoe housing development was finally put out of its misery*.»[911]. Jencks affirme que l'architecture moderne parle une « langue morte », une grammaire dépassée, elle ne dialogue plus avec ses usagers ni avec le contexte. Il appelle alors à un retour à la polysémie, à la citation, au pluralisme stylistique, ce qui deviendra l'un des piliers du postmodernisme architectural. La suite de l'histoire que Debord connaîtra (avant sa disparition en 1994) c'est d'abord en 1990 avec la querelle de la transparence et le projet de

[910] BRAYER, Marie-Ange. *Utopiques. Vues d'en haut dans l'architecture expérimentale (1960-1970). In* LAMPE, Angela. [Dir.] *Vues d'en haut*. Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, 2023, p.333.

[911] JENCKS, Charles. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. John Wiley & Sons, Hoboken, 2012, p.1.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

construction de la fondation Cartier par Jean Nouvel. Cette querelle de la transparence (qui se joue « entre transparence «phénoménale» et « littérale». »[912]) est inaugurée en 1964 par Colin Rowe et Robert Slutzky). D'un côté s'affronte l'idée selon laquelle le verre et la clarté des structures garantissent une architecture "honnête" et démocratique. De l'autre, on voit la transparence comme un langage de contrôle, de spectacle, voire de dissimulation. Et ensuite, ce sera en 1991 le déconstructivisme qui pénètre discrètement et pour un temps à Paris, notamment avec le projet des bureaux de la rue Raymond Losserand en 1992. Avec une esthétique qui s'exprime par des formes fragmentées, instables, dissonantes, le déconstructivisme déconcerte autant l'œil du piéton que l'usage qu'en fera l'utilisateur. L'architecte Jean-Louis Violzau y voit : « [un] courant architectural américain fagoté à la hâte sur les écrits d'un philosophe français, Jacques Derrida, le déconstructivisme ne sut jamais trouver dans son propre pays ses conditions de félicité, […] »[913].

Tout ce vacarme urbanistique trouve peut-être son paroxysme dans le récit qu'en fait Michel Houellebecq en 1992 en dans un texte de jeunesse sur l'architecture, *Approches du désarroi*. L'architecture qu'il met en scène est une architecture dépersonnalisée, qui va contre le symbole. Cette architecture est un espace de l'ennui qui accentue la vie médiocre de ses personnages. Dans son livre *Topologie : au milieu du monde de Michel Houellebecq,* l'architecte Clémentin Rachet montre la place accordée à l'architecture dans les fictions de Houellebecq. L'auteur porte un regard critique (qui manque à beaucoup de ses personnages) sur la construction fonctionnelle des Trente Glorieuses. Une architecture qui leur ressemble, une image de la ville quasi-utopique provenant d'une promesse des pouvoirs publics de l'époque : vivre entre la ville et la campagne dans des conditions de vie moderne … mais cette utopie chute très vite et avec elle l'illusion d'une génération dont font partie les personnages de l'auteur. Il y a une fascination pour le neutre et le banal. Houellebecq voit dans l'architecture postmoderne qui envahit la capitale du « monstrueux » (en architecture) et une « revanche sur la raison ». Cette revanche domine la construction fonctionnelle et rend l'architecture contemporaine transparente au point d'en être devenue «un immense

[912] VIOLZAU, Jean-Louis. *Petites histoires d'architecture. De 1965 à aujourd'hui*. AMC Le moniteur, Antony, 2023, p.125.

[913] *Ibid.,* p.134.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

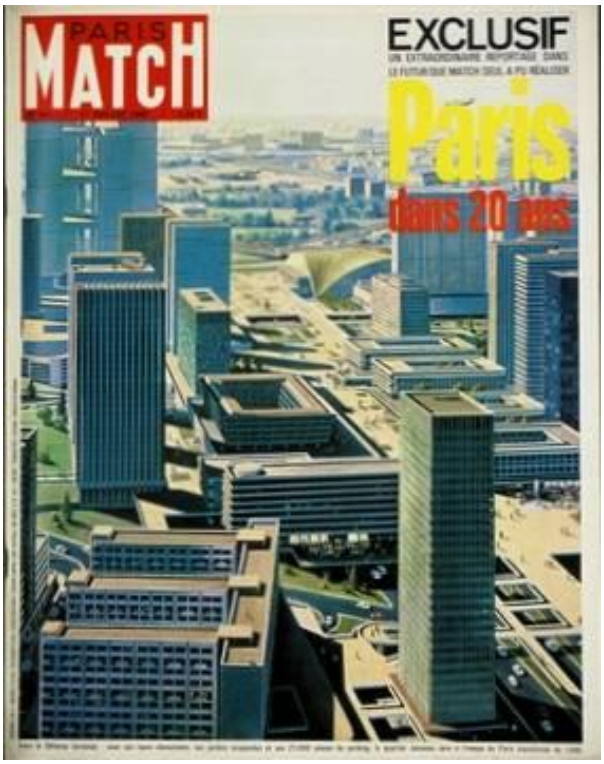
dispositif d'accélération et de rationalisation des déplacements humains»[914]. Le programme de cette architecture serait pour lui comme de «construire les rayonnages de l'hypermarché social». Michel Houellebecq vit tout en haut d'une tour sur la dalle des Olympiades du 13e arrondissement de Paris. L'auteur cherche à dominer un monde pour mieux le voir. Il a avoué à plusieurs reprises habiter haut dans cette tour. Il y a quelque chose de l'ordre de l'extraction. Plus on monte dans les étages d'un immeuble, plus le prix sera élevé, car nous parvenons à nous extirper des bruits de la ville. Il surplombe. Une légende urbaine raconte qu'au-delà du cinquième étage d'un bâtiment, les sens de l'être humain sont altérés par l'altitude. Lui, vit au-delà de ce seuil …

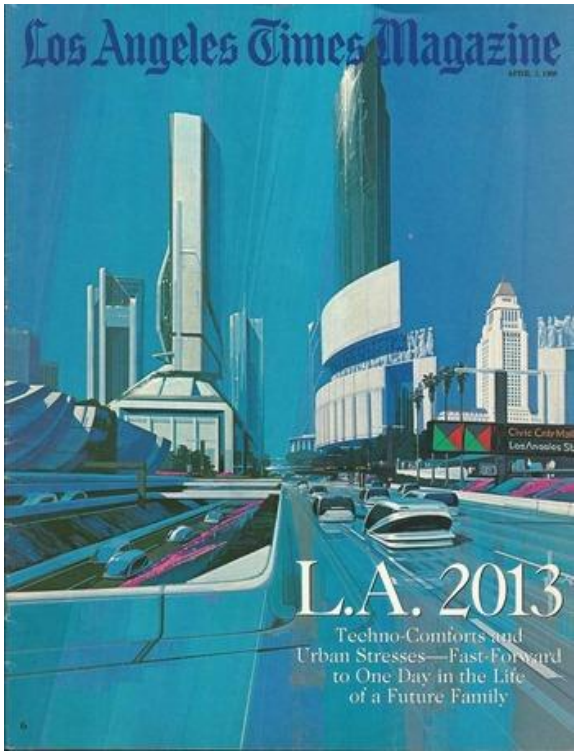
C'est l'avènement d'espaces saturés et sans ancrage symbolique. Dans ce grand mouvement, on s'autorise à imaginer le Paris du futur. C'est un monde de promesses non-tenues que les situationnistes traversent. Et c'est dans cette image de chantier à ciel ouvert que la psychogéographie s'imagine et s'élabore comme un tunnel transversal pour traverser en *Stolker*[915] cette ville mosaïque. On imagine le futur, on anticipe, on crée une prospective. La prospective est une discipline en soi, elle envisage les futurs possibles à moyen ou long terme en s'appuyant sur des données, des tendances et des scénarios. Elle ne cherche pas à prédire, mais à explorer ce qui pourrait advenir. Il est de même dans l'article *L.A. 2013*, publié dans le *Los Angeles Times Magazine* le 3 avril 1988. Il y est proposé une prospective de ce que pourrait être la vie quotidienne à Los Angeles en 2013, à travers une journée fictive d'une famille vivant à Granada Hills. L'article s'appuie sur un récit narratif qui suit une famille pour illustrer comment technologie et contraintes urbaines façonneraient le futur quotidien à base de maisons contrôlées par ordinateur et voitures intelligentes équipées de GPS et radars de recul. Les auteurs anticipent les futurs défis urbains (pollution, embouteillages, coût de la vie, criminalité) qui, pour eux, porteront systématiquement sur l'organisation et le ressenti des habitants. Le ton de l'article suggère que ce futur donnera un équilibre entre optimisme technologique et réalisme social reposant sur les biens matériels et une vie tournée vers l'intérieur, le foyer (une maison avec un high-tech omniprésent) mais confronté à des injustices structurelles (emploi, inflation, logement)). Le futur est positif !

[914] *Ibid.,* p.139.

[915] Ici, nous faisons référence au *Stolker* de Tarkovski et du groupe du même nom fondé à Rome en 1995, composé d'architectes, d'artistes et de chercheurs.

Licence CC BY-NC-ND 4.0





Paris dans 20 ans. Paris Match n°951, juillet 1967. *L.A 2013*. Los Angeles Times Magazine, 3 avril 1988.

Les traces de vie semblent difficilement se frayer un chemin dans cette nouvelle architecture. C'est dans ce brouhaha qu'apparaît le terme « d'architecture émotionnelle ». Mathias Goeritz (artiste et architecte allemand puis naturalisé Mexicain) le théorise dans son manifeste de 1953. Goeritz a cherché à concrétiser cette théorie notamment à travers la réalisation du Musée expérimental *El Eco*, dont la fonction principale était de provoquer une « émotion maximale » chez le visiteur. Ce concept s'est développé en réaction au courant fonctionnaliste dominant à l'époque. Le *Manifeste de l'architecture émotionnelle* (*Manifiesto de la Arquitectura Emocional*) est ensuite publié en 1954 dans la revue de l'École d'architecture de Guadalajara. Pour Goeritz, l'architecture doit provoquer une émotion : « Le nouvel art de l'architecture doit offrir à l'homme moderne une élévation spirituelle, non se contenter de confort ». Il y critique le fonctionnalisme qui, pour lui n'est qu'une architecture qui « écrase l'homme », par sa technique et son aspect utilitaire. Il y a dans le projet de Mathias Goeritz la volonté de revenir à la puissance émotionnelle du sacré. Il va s'inspirer de l'architecture symbolique (pyramides, cathédrales, palais baroques) : c'est ce qu'il nomme « architecture émotionnelle ». Il ne prône pas un retour du religieux mais la recherche d'une architecture symbolique qui place celui qui la traverse en son centre.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour Mathias Goeritz, revenir à une architecture symbolique est nécessaire. Il faut revenir à une architecture « agonistique »[916], l'architecture doit devenir plus « agressive » et entrer en lutte. Pour le critique d'art Paul Ardenne et la poétesse Barbara Polla, « l'architecture traite d'abord avec nos corps pour les protéger, les malmener parfois. Parce qu'elle est avant tout affaire de vivant. Parce qu'elle est inconcevable sans une concrétisation qui engage un rapport étroit avec l'humain. »[917]. Penser la notion d'architecture émotionnelle implique de regarder l'architecture comme « une critique des architectures à dominante rationnelle »[918]. Cette critique de l'architecture émotionnelle rejoint la critique situationniste sur l'architecture : les deux mouvements de pensée s'accordent à dire que sans la considération du corps du citadin, une architecture n'est pas viable. Pour l'historien de l'art Henri Focillion, « les trois dimensions ne sont pas seulement le lieu de l'architecture, elles en sont aussi la matière »[919]. Il transforme ainsi l'espace comme lieu en espace comme matière. Cette matière devient nourriture pour celui qui traverse la ville. C'est cette nourriture qui provoque la sensation. Mathias Goeritz prône un retour en arrière, un retour à une architecture de la présence, mais ce n'est pas un retour en arrière dans l'histoire, au contraire il cherche à combiner cette architecture à la modernité. La solution à cette équation temporelle reposerait sur un travail autour de la composition de l'« atmosphère »[920].

New-York Délire de l'architecte Rem Koolhaas (la version originale du livre paru en 1978 au Oxford University Press comporte comme sous-titre *A Retroactive Manifesto for Manhattan*) est une fiction-manifeste écrite alors qu'il enseigne à l'Institute for Architecture and Urban Studies de New York. Ce livre s'inscrit dans un contexte historique et théorique précis : Rem Koolhaas voit dans ce temps un moment de crise du modernisme et lui aussi remarque un passage dans une nouvelle ère de l'architecture. C'est l'émergence du postmodernisme. Koolhaas propose à la fois une lecture théorique et historique de l'évolution urbaine de

[916] ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [Dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011, p. 15.

[917] *Ibid*., p. 16.

[918] GENARD, Jean-Louis. LE MAIRE, Judith. *Une architecture peut être émotionnelle ? In* ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [Dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011, p. 25.

[919] FOCILLION, Henri. *La Vie des formes.* Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 1981.

[920] ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. *Le corps dans l'architecture. Des situations émotionnelles variables. In* ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [Dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011, p.84.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Manhattan. Il n'y voit non pas un modèle d'urbanisme, mais le produit d'un désir d'intensité. Il qualifie cette dynamique de « culture du congestion » : Manhattan serait un terrain d'expérimentation fondée sur la densité, le verticalisme et la simulation. Le « délire » présent dans le titre est à comprendre comme un excès productif, la ville est une machine urbaine non-rationnelle mais elle permet une grande liberté dans la production. Koolhaas mêle plusieurs registres : une analyse historique (Central Park, Rockefeller Center, Coney Island), une réflexion théorique (inspirée par le surréalisme, l'art moderne) et une narration fictionnelle et visuelle (le livre est illustré de photomontages, de dessins et de récits spéculatifs)[921]. C'est un manifeste rétroactif car il crée son manifeste « après-coup » : il tire les conclusions de ce qu'a produit la composition de l'urbanisme new-yorkais. L'auteur renverse les notions de réel et d'utopie. Il cherche à trouver une solution pour continuer à être moderne dans une époque qui a discrédité cette notion (ce qui rappelle la démarche de Mathias Goeritz qui explore le passé pour baliser le futur : il faut conserver ce qui a fait ses preuves au cours de l'Histoire).

Avec *New-York Délire*, Koolhaas dresse une sorte de psychanalyse de la ville pour faire émerger l'inconscient de la ville. Il y cherche le projet utopique qui n'est pas formulé. Cette utopie est celle de la ville verticale hiérarchisée. Il commence sa traversée par Coney Island, un parc d'attractions qui serait à l'origine du projet de New-York : il faut faire se rencontrer la modernité et les pratiques du plaisir (de la consommation) comme nous l'avons vu avec le modèle des Dreamlands. Coney Island serait, d'après Rem Koolhaas, un lieu de flânerie où le promeneur va à la plage et vient à la rencontre des marchandises misent en scène. Les exigences des visiteurs vont forcer les marchands à prendre des mesures (et des démesures) pour satisfaire leurs clients. Les vitrines de Coney Island deviennent trop étroites et s'étendent jusqu'à à Manhattan. On y reconstitue la réalité en y défiant l'ordre du monde, la gravité, le jour et la nuit … Les bâtiments y deviennent des parcours, voire même des montagnes russes avec l'avènement de l'ascenseur (une invention qui sera présentée à Coney Island parmi les attractions du parc). Koolhaas montre que chaque construction de la ville devient un spectacle en elle-même par sa hauteur et ses ornements. Ces bâtiments deviennent à eux seuls des

[921] On retrouve ici une œuvre hybride faite d'assemblages qui pourrait rappeler un rapport d'une dérive. Même si l'itinéraire n'est pas présenté, on ressent une perception totale de la ville par Rem Koolhaas. Il fait appel au langage des émotions et de la réception esthétique du paysage. Il superpose les couches historiques, convoque les fantômes de la ville.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

concentrés de ville où l'on superpose des programmes allant de la chambre d'hôtel aux bureaux, de la salle de sport aux magasins ou encore du simple bureau au bar privé avec piscine. C'est une prolifération délirante. Dans certaines illustrations du livre, les bâtiments de Manhattan se transforment en figures anthropomorphiques. Allongée dans des lits et recouverte de draps froissés, la silhouette des bâtiments ont leur vie au sein même de la ville. Les bâtiments deviennent des organismes vivants. Ces illustrations sont des critiques à part entière des idées de l'architecte. Ces bâtiments « vivants » représentent des organismes actifs « mécanisme de production de vie urbaine » : ce ne sont plus des objets statiques.

D'une hétérotopie à l'autre.

L'architecture postmoderne remet en question le projet de la modernité, les corps, les émotions, les sensations, la vie même semble exclue de ces nouvelles structures. La ville est en mal d'émotion[922]. Les malls, les villes-musées, les musées-spectacles, les parcs d'attractions, ou encore les non-lieux aéroportuaires, peuvent être lus comme des hétérotopies postmodernes, des lieux où la ville est déconstruite, rejouée, hybridée. Ces nouveaux espaces deviennent des lieux ambigus, composites, irréductibles à une seule fonction ou identité. La postmodernité, en tant que condition culturelle marquée par la pluralité, l'hybridité et le simulacre, trouve dans la notion foucaldienne d'hétérotopie une traduction spatiale : celle d'un espace "autre", où les règles traditionnelles d'urbanité, d'architecture ou d'identité sont suspendues, inversées ou mises en scène. De la même manière, l'hétérotopie remet en cause l'idéologie de l'espace rationnel, lisible et transparent portée par le modernisme. La notion d'hétérotopie, proposée par Michel Foucault dans sa conférence de 1967 *Des espaces autres*, désigne des espaces réels, utilisés, mais différents, autres. Il les définit ainsi : « […] je crois qu'il y a […] des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixement mesurer selon le calendrier de tous les jours. »[923] Contrairement aux utopies, les hétérotopies sont situables sur une carte et existent (ou ont existé). Pour Foucault, les hétérotopies se logent dans notre réalité :

[922] BAILLY, Emeline. *Les paysages urbains en mal d'émotions.* Carnets de géographes, n°9, 2016, [en ligne] mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 27/01/2025, URL : http://journals.openedition.org/cdg/594

[923] FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Lignes, 2009, Paris, p.23.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros ; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces. »[924]

Ce sont des lieux marginalisés, en tension, ou hors-normes, qui coexistent avec les espaces ordinaires.

Toutes les sociétés ont inconsciemment créé des hétérotopies comme les prisons ou les asiles. Mais au cours de l'histoire les hétérotopies changent en fonction des mœurs d'une époque (comme les cimetières qui se trouvaient autrefois au centre du village, et qui sont relégués à la périphérie des villes au XIXe siècle). Plusieurs espaces sont juxtaposés au sein même d'une hétérotopie comme dans les théâtres ou les maisons closes. Les hétérotopies sont à la fois des lieux ouverts et fermés, leur accès est contrôlé ou ritualisé. Une fois à l'intérieur, il y a une rupture avec le temps (hétérochronie), comme dans les musées, les bibliothèques, les stations de vacances, etc., le temps est suspendu ou reconfiguré. On y vit une expérience où le temps est ralenti ou annulé. Il y a dans l'hétérotopie une distance remarquable qui donne à ces lieux un potentiel poétique, « […] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, des hétérotopies. »[925]. On est ailleurs, tant spacialement que temporairement. Dans l'article *Les utopies et les hétérotopies : la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps*[926] Luz María Lozano Suárez & Sara Alarcón Consuegra montrent que les espaces hétérotopiques permettent de penser le corps comme espace expérimental et transgressif. Alors que l'utopie incarne le fantasme d'un corps idéalisé, l'hétérotopie

[924] *Ibid.,* p.24.

[925] FOUCAULT, Michel. *« Des espaces autres » conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. In Dits et Écrits II. 1976–1988.* Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 1571–1581.

[926] LOZANO SUAREZ, Luz María. CONSUEGRA, Alarcón. *Les utopies et les hétérotopies : la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps*. Artelogie, n° 18, 2022, [en ligne] mis en ligne le 02 juin 2022, consulté le 27/01/2025, URL : http://journals.openedition.org/artelogie/11113

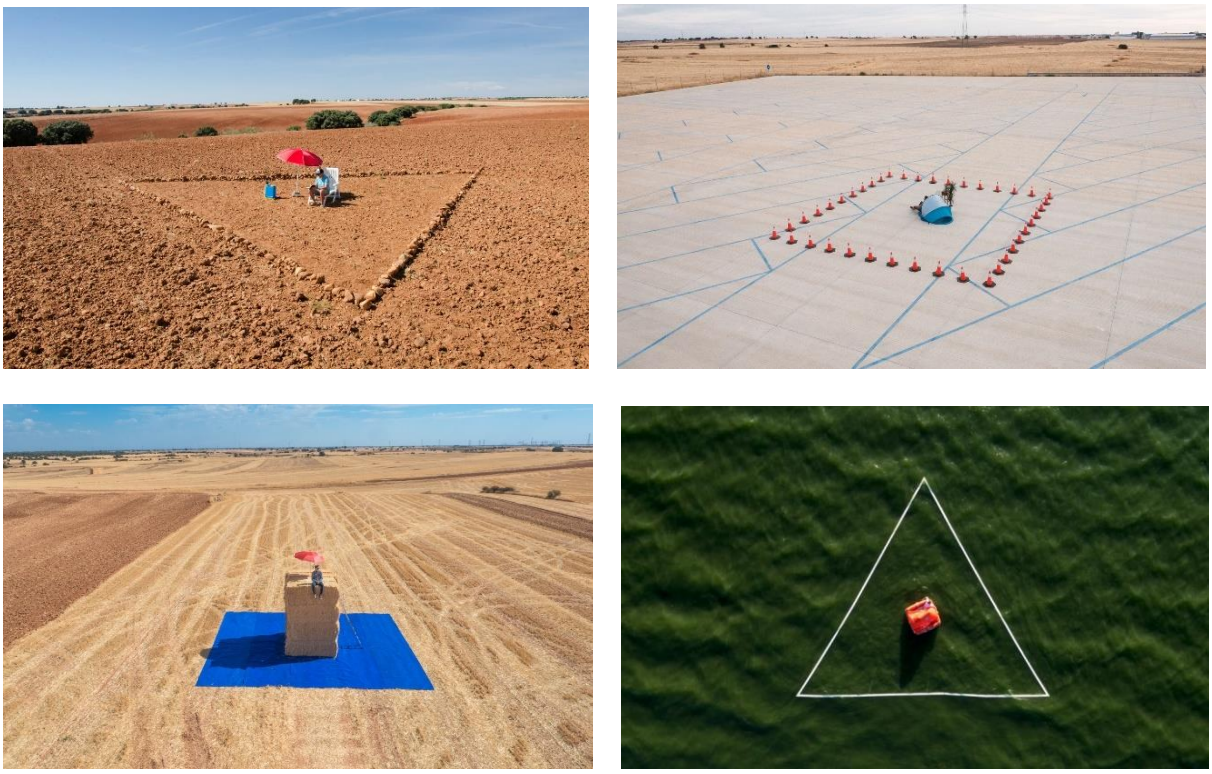
Licence CC BY-NC-ND 4.0

propose des lieux concrets où ce fantasme se réalise, ouvrant de nouvelles perspectives pour comprendre le lien entre espace et corps. Foucault pratique une expérience philosophique sur lui-même, en cherchant à transformer son propre corps et sa pensée, dans un geste intellectuel et autobiographique. Le chercheur devient expérimentateur.

C'est par l'expérience que l'hétérotopie se révèle. En engageant son corps dans le monde, le dériveur démasque les ambiances et les fonctions de la ville. Ces lieux deviennent des zones d'autonomie temporaire au même titre que celle exprimée par Hakim Bey. Bey est un essayiste anarchiste qui fait paraître en 1991 le livre *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Dans ce livre, il théorise cette notion de zones d'autonomie temporaire qui seraient des espaces-temps fugaces et insaisissables où peuvent s'exercer des formes d'organisation sociale, politique et culturelle affranchies des normes traditionnelles imposées par la société. Contrairement aux utopies politiques classiques, qui cherchent à instituer une société alternative durable, la Z.A.T. se distingue par son caractère volontairement éphémère et sa résistance à l'institutionnalisation. C'est une suspension temporaire de la domination. Elle apparaît, se déploie, puis disparaît. Elle prend souvent place dans des zones marginales (friches urbaines, squats, forêts, réseaux numériques, fêtes clandestines…). C'est une expérience sensible et incarnée qui cherche une poétique de l'expérience vécue, c'est une brèche dans le réel (une proposition d'un infra-ordinaire). C'est par l'expérience que la zone s'installe et existe. C'est une critique radicale de la politique (du contrôle étatique, de la surveillance, et de la marchandisation généralisée) : elle propose une politique de la clandestinité joyeuse par la fête, la dérision et l'audace. C'est ce que conçoit l'artiste espagnol Rubén Martín de Lucas dans ces « micro-États éphémères ». Lucas est un ingénieur civil, diplômé de l'Université Polytechnique de Madrid, qui imagine de reprendre le droit sur le sol l'espace d'un instant. Il ne s'est jamais servi de ses diplômes mais met en scène l'absurdité du monde et ses normes. Dans une démarche pluridisciplinaire mêlant *Land Art*, performance, photographie et critique politique, son projet *Stupid Borders* (2016) marque une série d'interventions dans lesquelles il crée des micro-États éphémères, symbolisant la fragilité et l'absurdité des frontières humaines. Le geste répond à un protocole simple : « 1- s'approprier 100m² de terrain ; 2- dessiner une frontière ; 3- l'habiter ». Les micro-Etats éphémères deviennent de petites hétérotopies vouées à disparaître, mais pendant 24 heures

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ces nouveaux pays offrent à l'unique habitant de cette terre le droit de vivre avec ses règles, son temps et ses croyances.



Minimal Republic 04 (en haut à gauche), 05 (en haut à droite), 07 (en bas à gauche) 08 (en bas à droite), Ruben Martinde Lucas, 2016.

Laure Murat occupe aussi l'un de ces micro-États hétérotopique : UCLA ! Elle décrit le campus comme coupé du monde : « Un campus est une île. Ou disons, un *estate*, un domaine, plus ou moins coupé du monde. Il a tout de la propriété privée, dont les limites, par courtoisie, ne sont marquées par aucune barrière. »[927]. Dans les descriptions qu'elle en fait, l'université prend l'apparence d'une flamboyante Arcadie située au cœur de l'élite de la ville : « Ses frontières invisibles se fondent dans le quartier de Westwood, ouest chic, quartiers résidentiels Brentwood, Bel Air et Beverly Hills. »[928]. UCLA a d'hétérotopique les « frontières invisibles » décrites par l'autrice mais aussi cette inaccessibilité symbolique. Le lieu du savoir a un accès privilégié : « Le campus a beau faire partie du tissu urbain, le sentiment d'isolement, de détachement prévaut. Jamais université publique n'aura à ce point ressemblé à une propriété

[927] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.40.

[928] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

privée. »[929]. Même dans les universités publiques américaines cet aspect de propriété privée est le principe même des campus dans le but de crée un microcosme. Il y a aussi un accès règlementé, on n'entre pas comme ça dans cette hétérotopie, même Laure Murat a dû accepter les coutumes de la cité d'émeraude pour y accéder :

> « J'ai dû, au début, contrôler un peu ma démarche et mes airs de maîtresse de maison, qui risquaient de laisser accroire à mes collègues que je les assimilais à des hôtes de passage, dont je tolérais la présence par grandeur d'âme. Je me sentais comme ces reines des asiles, habillées de robes aux traînes extravagantes et coiffées de couronnes de paille, qui reçoivent le médecin-directeur avec une grâce condescendante, en le priant de s'asseoir pour causer un peu. »[930]

Laure Murat se sent en décalage avec ce monde, elle conserve à son insu ces racine bourgeoise qu'elle n'arrive à quitter. En acceptant les conditions de ce micro-Etat Laure Murat n'accède pas seulement à l'université mais elle accède à une classe sociale. C'est le processus de déclassement. Il est important de souligner que par ce déclassement, Murat accède à une classe intellectuelle. Elle est originaire d'une famille bourgeoise (qu'elle raconte dans *Proust, roman familial* (2023)), et par le déclassement qu'elle opère, elle reste néanmoins élevée sur l'échelle de la distinction. C'est une famille homophobe qu'elle cherche à fuir. UCLA tient alors à quelque chose du refuge pour l'autrice : « Los Angeles représente l'endroit où personne ne viendra me chercher. »[931].

Will Self, aussi, dans sa dérive, traverse des hétérotopies mais qui sont, elles, faites de plateaux de tournages qui se succèdent au sein même de la ville. La dérive psychédélique de l'auteur juxtapose des espaces réels de la ville à des espaces de fiction : « Nous nous échappâmes ainsi du décor de *Wolfman*, franchîmes une autre porte, traversâmes le parking et nous abritâmes derrière les caravanes, ambulances et camions de pompiers assemblés autour du plateau 007 pour le pénultième jour de tournage de *Quantum of Solace*. »[932]. La silhouette du dériveur devient celle d'un fugueur dans un film grandeur nature. C'est le plateau du film total à la

[929] *Ibid.*

[930] *Ibid.*, p.41.

[931] *Ibid.,* p.51.

[932] SELF, Will. *op., cit.*, p. 179.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

manière de *The Truman Show* (réalisé par Peter Weir, 1998) dans lequel le protagoniste Truman passe sa vie enfermé dans une ville factice sans le savoir. Une fois la supercherie découverte, le protagoniste n'arrive plus à distinguer la réalité de la fiction. C'est aussi le cas avec les plateaux de tournages qui se succèdent dans le film *Lalaland* (réalisé par Damien Chazelle, 2016), dans lequel l'histoire d'amour entre Mia Dolan et Sebastian Wilder les entraine dans des histoires gigognes. Les scènes de la vie réelle se mélangent avec des scènes rêvées par les personnages, la théâtralisation des images mélange le désir des personnages et la réalité violente des relations humaines. Will Self sème aussi le doute chez le lecteur mais cette traversée entre le réel et la référence crée un lieu autre qui n'est possible que dans l'esprit du dériveur et dans le texte. Dans une scène où il est en voiture avec Bret (personnage fictif mais inspiré de Bret Easton Ellis), le trajet se transforme en scène de *La Soif du mal*, en particulier avec le travelling d'ouverture. Le trajet les conduit à une villa où ce tournage imaginaire se poursuit autour d'une piscine. Les personnages se croisent (la présence des « doublures sème d'autant plus le doute sur la véritable identité des personnages). Certains personnages ressuscitent pendant que d'autres fusionnent comme Bret qui se confond avec Orson Welles :

> « Si Welles-Bret avait tenu la caméra, c'est peut-être moi qui aurais dégusté la dynamite. C'était en tout cas l'impression que j'avais en déambulant au bord de la piscine […]. La vue des doublures de stars assises aux tables circulaires du bar Tropicana n'arrangeait rien. La piscine avait été décorée par David Hockney. Son astucieux embellissement consistait en une série de boucles bleues, typiques de son style, peintes sur le fond. Dans ces propres toiles, ces boucles donnaient l'illusion d'une eau claire et onduleuse, ici elles évoquaient des rognures d'ongles vernis en bleu de starlettes géantes. »[933]

La piscine devient le point central de la scène. La piscine est sans doute l'élément même qui représente le paroxysme de l'architecture postmoderne. La piscine complète le jardin : « La piscine constitue l'étape supplémentaire en ce qu'elle permet de capturer un morceau de mer

[933] *Ibid.,* p. 269.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

en plus d'un morceau de campagne même dans des villes très éloignées de tout point d'eau. »[934].

Les piscines photographiées par Ed Ruscha dans sa série *Nine Swimming Pools and à Broken Glass* (1968) sont aussi des hétérotopies. Bien que ces images semblent neutres ou banales à première vue, elles révèlent, par leur cadrage et leur mise en série, un discours implicite sur la société urbaine américaine, la modernité, et l'illusion du bonheur domestique. Entourées de clôtures, isolées au milieu de propriétés privées collectives, elles n'ont rien à voir avec les piscines des villas, elles paraissent même kitch à vouloir imiter un mode de vie luxueux. C'est un plaisir hédoniste égoïste d'une société qui recrée le monde à son image, « La piscine est […] le symbole en réduction d'un univers trop vaste dans lequel on perd pied et se noie. Et tel l'espace intersidéral, la piscine est le lieu d'une possible asphyxie. »[935]. Les piscines de Ruscha sont presque toutes vides de présence humaine : ce sont des espaces privés, mais conçus pour être vus. La piscine devient une scène. Elle raconte à elle seule quelque chose par son symbole : lieu d'évasion, d'oisiveté, de plaisir corporel, mais aussi un espace rigoureusement délimité, chloré, géométrique, surveillé. Elle reflète un ordre strict sous couvert de liberté. Même la couleur de l'eau bleu est une mise en scène (un habile jeu avec les revêtements des bassins). Dans les neuf photos de Ruscha le temps est comme arrêté : il n'y a que du vide et du silence. Il n'y a ni mouvement, ni narration, seulement l'attente d'un événement qui n'a pas lieu : le moment du grand plongeon ! Ce manque d'action révèle un vide existentiel. En montrant ces piscines désertes, parfois abîmées (comme le verre brisé du titre), Ruscha désacralise le mythe californien. L'espace de la piscine devient « claustrophobe »[936], et vient, dans de nombreuses fictions, incarner le lieu de la chute et de la déchéance des protagonistes :

> « […] *Gatsby le magnifique* de Fitzgerald, qui fait mourir son héros milliardaire criblé de balles dans sa luxueuse piscine. Les adaptations cinématographiques du roman reprennent bien entendu cette idée, mais le

[934] ZIEGLER, Damien. *Traité du paysage moderne*. Otrante, La Fresnaie-Fayel, 2019, p.281.

[935] *Ibid.,* p.285.

[936] *Ibid.,* p.289.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> meurtre dans une piscine est devenu un moyen commode pour dénoncer les artifices d'une société dépourvue de toute valeur. »[937]

Que ce soit dans *Scarface* de Brian De Palma (19-83), *No Country for Old Men*, de Joel et Ethan Coen, (2007), la piscine est le lieu de la fin. En particulier dans *Boulevard du crépuscule*, de Billy Wilder (1950) où le protagoniste Joe Gillis trouve la mort face contre l'eau, image célèbre du rêve brisé d'un scénariste raté à Hollywood attiré par le luxe mais usé par le système. Beaucoup voient la piscine comme symbolisant un sarcophage brillant, reflet du mensonge hollywoodien.

Il y a aussi les piscines californiennes peintes par David Hockney (comme dans *A Bigger Splash* (1967), *Peter Getting Out of Nick's Pool* (1966), *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (1972)) qui peuvent être comparées à des hétérotopies. Ce sont des espaces concrets, mais autres, au sens où elles sont la plupart du temps dans un espace clos (le jardin, la propriété privée) et dans ces lieux Hockney met en scène les normes et les fantasmes. Dans l'imaginaire californien des années 1960-70, la piscine est un symbole de liberté, de désir, et de mise en scène du corps ; mais surtout la piscine symbolise la propriété, le capital, la richesse. La piscine de David Hockney n'est jamais neutre, elle est un théâtre du regard, une interface entre intimité et extériorité, un lieu où se jouent des rapports de genre et surtout un lieu où le corps et la sexualité (l'homosexualité codée dans une société encore normative) se libère. La piscine d'Hockney à d'hétérotopique sa rupture avec le temps : le plongeon fige un moment suspendu (comme le *splash* sans figure). De plus, les lieux dans lesquels elles sont représentées sont en rupture avec le reste du monde : des horizons nets et verdoyants, posés sur des lignes d'une architecture moderniste des villas californiennes. La piscine de David Hockney n'est pas une piscine partagée (nous sommes très loin de la piscine municipale). C'est une piscine qui symbolise l'individualité. C'est la mise en crise des espaces communs. La piscine en Californie (en particulier celle des banlieues résidentielles de Beverly Hills) incarne cette hétérotopie : elle est à la fois matérielle, visible, utilisable, mais aussi chargée d'idéologie, de fantasme et de mise en scène. C'est un espace cadré, surveillé, chorégraphié : elle est conçue pour voir et être vue, et pour réguler les usages du corps.

[937] *Ibid.,* p.283.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ces hétérotopies parsèment la ville, elles appartiennent à un processus de désirabilité d'un espace (ou de sa répulsion). Elles jouent sur la symbolique et l'*aura* de la ville. Il y a une dualité qui se joue dans l'architecture de l'hétérotopie, elle est à la fois rigide par sa structure extérieure (matérielle) mais une fois à l'intérieur, le visiteur découvre une fluctuation du temps et de l'espace. Le lieu semble se disloquer, ce qui se joue ici, c'est le terrain des possibles : « Une ville, c'est du bâti mais c'est aussi une histoire de désirs : désir d'un bien-être local, désir que l'autre vous y adule, désir du resplendissement, désir d'essence. »[938]. Le fait que l'hétérotopie se présente comme un espace fermé joue sur cet écrin de pudeur et de secret. Gilles Clément, dans son concept de « Jardin planétaire » qui apparaît dans son ouvrage *Le Jardin planétaire* (1999), imagine la Terre comme un seul et unique jardin géré collectivement. Pour l'auteur, « Il n'y a pas d'ailleurs, tout est déjà là. »[939]. Il y a, dans ce jardin planétaire une désirabilité, celle d'un inter-monde où la norme serait celle de la philosophie du jardinier et non de l'industriel : penser ce jardin comme un habitat et non comme une ressource. Le jardin devient un lieu en rupture avec une pratique dominante :

> « […] dans le vide architectural un plein biologique où se joue le mouvement. [Gilles Clément] nomme ce plein biologique « la réalité du jardin »[940]. Et si l'architecture est bien l'art d'édifier, mais aussi celui d'aménager les jardins comme l'indique le dictionnaire spécialisé *Architecture, méthode et vocabulaire* […], l'espace extérieur lui, est soumis à l'aléatoire et aux dynamiques naturelles du paysage. »[941]

Dans la vision de Gilles Clément, l'homme devient jardinier, non pas pour dominer ou exploiter la Terre, mais pour en accompagner les dynamiques. Le jardinier est observateur de ce monde en mouvement. Le jardin planétaire de Gilles Clément est une hétérotopie au sens de Michel Foucault, il conteste et réorganise les normes. Dans cette « réalité Jardin », Gilles Clément recherche un lieu de cohabitation. La réalité Jardin suppose que le jardinier vive en harmonie avec les dynamiques de la nature plutôt que de chercher à les dominer. Cela s'oppose à une

[938] ARDENNE, Paul. *De l'attraction urbaine : Emotions complaisantes. In* ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [Dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011, p.109.

[939] CLEMENT, Gilles. *Le Jardin planétaire.* Albin Michel, coll. Espaces et milieux, Paris, 1999, p.68.

[940] CLEMENT, Gilles. *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire.* Sens&Tonka, Paris, 2001.

[941] GILSOUL, Nicolas. *L'architecture émotionnelle : Cadrage conceptuel. In* ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [Dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011, p. 42.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

vision technicienne et industrielle de l'aménagement des sols. C'est une écologie de l'hétérotopie (et plus largement des unités d'ambiances situationnistes).

Les hétérotopies proposent des interstices dans l'effervescence de ces hyperlieux. L'hétérotopie joue sur l'attractivité d'une ville et devient un million d'une économie symbolique. Elle permet de proposer des échappatoires à celui qui expérimente la ville :

> « Ce qui excite à Tokyo ? *L'Electronic City* et ses airs de lieu victimisé que cannibalise la publicité, lieu englouti sous une illumination de trivialité marchande mais peu importe. […] Les immeubles ? On ne les y voit plus, ils ont fini par disparaître sous la première et unique couche visible de l'écran urbain, la strate publicitaire, parasitaire en diable et s'affichant partout, consommant l'entier espace physique disponible. »[942]

En prenant l'exemple de Tokyo, Paul Ardenne épluche les différentes strates de la ville à la recherche de ces espaces autres. Mais cette « *Electronic City* » est masquée derrière des couches successives de néons et d'écrans publicitaires qui composent un sur-paysage (de la même manière que l'on a pu l'observer dans les descriptions de Las Vegas de Robert Venturi et Denise Scott Brown). On ne voit plus les immeubles, la ville est avalée, l'expérience de la marche est impossible, seul un long travelling publicitaire est proposé à celui qui s'aventure dans la ville post-moderne.

La psychogéographie valorisant la pratique de la dérive dans l'objectif d'établir une critique du fonctionnalisme urbain et de la rationalisation spatiale héritée du modernisme que nous venons de décrire. L'exploration des ambiances urbaines propose une réappropriation de la ville par ses habitants, rompant avec les logiques utilitaristes de circulation et de consommation. Cette approche trouve un écho dans cette architecture qui impose des espaces rigides ignorent l'impact psychique sur les usagers. Dans un contexte de privatisation des espaces publics et de standardisation des parcours urbains, cette confrontation de la ville générique à la dérive aboutie à un besoin d'expérience pour « reprendre place » dans la cité. L'habitant ne peut redevenir acteur de la ville qu'en la parcourant, en l'explorant et en

[942] ARDENNE, Paul. *De l'attraction urbaine : Emotions complaisantes. In* ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [Dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011, p.111.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

réinventant ses usages au quotidien. Le citadin doit renouer avec la ville et cela peut passer par un rapport créatif à l'espace. Il faut savoir reprendre place dans ce nouveau paysage.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

B- Savoir dire la ville pour sortir du labyrinthe. Pénétrer l'*infra-ordinaire*.

Le labyrinthe urbain, une traversée initiatique.

Los Angeles est-elle une ville surréaliste ? Dire que Los Angeles est une ville surréaliste ne relève pas d'un constat objectif mais d'une interprétation esthétique et poétique que nous suivons depuis le début de notre enquête. Que ce soit chez Lise Sarfati, Ed Ruscha, Laure Murat ou Will Self Los Angeles prend la forme qui incarne une forme de réalité décalée, saturée de contradictions, de simulacres et d'images qui brouillent les repères entre réel et fiction, autant de traits qui la rapproche de la sensibilité surréaliste. Il y a une surréalité vécue, c'est un théâtre du quotidien. Il y a des situations ordinaires qui deviennent improbables, tant les contrastes sont forts dans les paysages (plages infinies, camps de tentes, collines millionnaires, galeries souterraines). Il y a un quotidien qui y est traversé par une théâtralité latente comme le montre Lise Sarfati et Ed Ruscha, la rue devient un décor silencieux où dans quelques instants tout va commencer. Dans les écris de Lise Sarfati il y a aussi ce rapport au théâtre mental, quand elle explique à son lecteur les coutumes et les rythmes auxquelles elle se plie pour passer pour une native de L.A. et ainsi pour pouvoir plus facilement trouver sa place dans la communauté de UCLA. Dans *Ceci n'est pas une ville* Murat met en mots ce rapport avec une ville qui n'a rien d'une ville. Los Angeles s'impose moins comme une ville au sens classique que comme une figuration spatiale du désir contemporain, éclatée, décentrée, étalée. Elle se dérobe à toute lecture urbanistique : privée de centre, elle ne propose que des périphéries, juxtaposant quartiers luxueux et marges invisibilisées dans une logique de fragmentation radicale. Ce morcellement n'est pas seulement géographique, il est aussi ontologique : ce que Los Angeles donne à voir, c'est une ville dont la matérialité est submergée par ses propres représentations. La ville de Los Angeles semble mentir sur son identité. Si comme Laure Murat l'affirme, Los Angeles n'est pas une ville, alors, qu'est-ce que c'est ?

Comme nous venons de le voir dans la partie précédente, les images peuvent mentir à des fins de réappropriation d'un pouvoir officiel mais aussi par des mouvements sous-jacents. La ville comme les images ment, il y a une tension au sein même de sa structure, entre la ville réelle et la ville imaginaire, entre l'espace habité et le décor projeté. L.A. est sans doute la métropole qui incarne le plus fidèlement l'un des postulats fondamentaux de la pensée surréaliste : le réel ne coïncide jamais tout à fait avec lui-même. À la manière d'un rêve éveillé, elle multiplie les apparitions incohérentes, les contrastes saisissants, les illusions si puissantes qu'elles

Licence CC BY-NC-ND 4.0

finissent par se substituer à ce qu'elles imitent. Los Angeles est une ville qui se vit comme montage urbain, collage d'avant-garde, un assemblage de signes et de sensations éclectiques. La ville a été imaginée pour s'y perdre. Los Angeles est la ville du labyrinthe par excellence. Comme une héritière lointaine du palais de Cnossos en Crète, le labyrinthe des rues de Los Angeles serait la forme parfaite de cette ville menteuse. Chez les surréalistes et les situationnistes, le labyrinthe occupe une place importante, il est une métaphore du parcours intérieur, il représente les méandres de l'inconscient, les détours imprévisibles de la pensée non rationnelle à la manière d'un rêve. Il s'oppose à l'idée de « solution » ou de « vérité unique », et propose au contraire une prolifération des possibles, des impasses, des révélations incomplètes. La forme du labyrinthe évoque directement l'écriture automatique et la dérive.

Los Angeles elle-même reprend la forme du labyrinthe par son plan hippodamien. Par la forme en damier il y a une trahison des idées du pouvoir qui désire contrôler[943]. Los Angeles est polycentrique, éclatée, et construite horizontalement. Los Angeles est un labyrinthe car elle défie toute logique linéaire, c'est un lieu de perte pour une autre forme de compréhension du réel. L.A. s'étend sur plus de 1 200 km². Cette expansion a suivi une logique de dispersion plutôt que de densification. Le plan de la ville devient un maillage de quartiers difficiles à appréhender dans leur totalité. L'étalement urbain (« urban sprawl ») transforme la ville en une mosaïque où les transitions sont souvent floues. Le système de *freeways*, d'échangeurs et d'artères urbaines est l'un des plus complexes au monde. La forme de la ville est partagée entre un rationalisme et un gigantisme confus. Avec sa forme tentaculaire, le plan de la ville de Los Angeles révèle un besoin de rationalité de logique face à la peur du désordre et du chaos : « L'angle à 90° n'a aucune poésie ; il est celui de l'attendu et du prévu, celui de la cité sans surprise, celui qui se fait matamore. Dédale était pourtant architecte et son nom dérivée de *daïdallein* … bien construit. »[944]. La ville est lisible en apparence (grille, numérotation), mais trompeuse dans la pratique : deux rues parallèles peuvent séparer des mondes sociaux radicalement différents. L.A. est ainsi une ville qui déjoue la cartographie, et demande une expérience sensible pour en comprendre la logique.

Le labyrinthe propose une nouvelle mise en perceptive de l'espace, Maurice Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* insiste sur le caractère incarné de la perception.

[943] HUGRON, Jean-Philippe. *Le damier, urbanisme complotiste ?* A'A', n°448, Avril-Mai 2022, p.81.

[944] *Ibid.,* p.82.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Pour lui, l'expérience perceptive implique un ajustement entre corps de la personne qui vit l'expérience du territoire, objets perçus et contexte même ; c'est une sorte d'emboîtement temporaire entre des formes, sans fixité définitive. Ce rapport plastique à l'espace et aux formes va dans le sens d'un montage/démontage structurel du visible :

> « Quand je dis que je vois un objet à distance, je veux dire que je le tiens déjà ou que je le tiens encore, il est dans l'avenir ou dans le passé en même temps que dans l'espace. […] Et de même que l'on ne peut comprendre la mémoire que comme une possession directe du passé sans contenus interposés, on ne peut comprendre la perception de la distance que comme un être au lointain qui le rejoint là où il apparaît. La mémoire est fondée de proche en proche sur le passage continu d'un instant dans l'autre et sur l'emboîtement de chacun avec tout son horizon dans l'épaisseur du suivant. La même transition continue implique l'objet tel qu'il est là-bas, avec sa grandeur « réelle », tel enfin que je le verrais si j'étais à côté de lui, dans la perception que j'en ai d'ici.»[945]

La forme labyrinthique devient une figuration spatiale du concept de « chiasme ». Dans *Le Visible et l'Invisible*, Merleau-Ponty introduit la notion de chiasme ou d'entrelacs pour désigner le rapport entre le voyant et le visible : le voyant serait le corps d'un sujet et le monde. Le chiasme est un entrelacs de ces deux notions, il désigne ainsi cette structure croisée, où le voir et l'être vu, toucher et être touché, sont pris dans une réversibilité fondamentale. Le corps n'est ni séparé ni en surplomb de l'espace, mais il est engagé dans une relation réciproque avec lui, dans un mouvement d'insertion et de reconfiguration constante. La forme se réinterprète à l'infini ce que l'on pourrait justement interpréter comme une logique d'emboîtement/déboîtement. L'objectif du labyrinthe est de sortir de ses méandres :

> « Comme si l'image réminiscente se déboîtait soudain de l'espace créé puis « déboîtait », revenait vers le sujet par l'entremise du geste même de se pencher. Ne retrouve-t-on pas ce processus d'emboîtement -déboîtement – autrement spatialise, bien sûr, et autrement mis en récit – dans la fameuse

[945] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1995, p.306-307.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> combinaison technique par laquelle Alfred Hitchcock, dans *Vertigo*[946], filmait les cadres en mouvement de l'escalier fatal en associant un travelling arrière (créateur de distance) avec un effet de zoom avant (où le sol distant « remonte » violemment vers l'œil) ? Et n'était-ce pas du temps, mémoire et peur mêlées, qui remontait ainsi, douloureusement, vers le personnage joué par James Stewart ? »[947]

Ici, Georges Didi-Huberman fait référence à la fin du film d'Alfred Hitchcock, *Vertigo*. En gravissant les marches d'un escalier monumental, le protagoniste retourne sur ses pas et regarde par-dessus la balustrade et voit la hauteur, le dédale d'escalier porche des œuvres de Piranesi (dit Piranèse). Cette perspective permet de parvenir à un autre point de vue, à une bascule visuelle, en se décentrant. Merleau-Ponty parle de la « chair du monde » qui serait un tissu commun partagé par l'être et le monde. Il promeut l'idée d'un espace non euclidien, dans lequel le sujet s'imbrique, se sépare puis se recompose continuellement, rejoint l'intuition d'un emboîtement dynamique : on y entre, on en sort, on s'y ajuste. C'est une matière malléable comme semble l'être le labyrinthe qui, malgré sa structure figée, est composé d'une multitude de formes qui s'imbriquent les unes dans les autres, qui pourraient se moduler comme un Rubik's Cube.

Le labyrinthe de L.A. devient celui de l'incitation[948]. Par cette formule, on arrive peut-être ici au climax de notre recherche. Avec la métaphore du labyrinthe, la ville devient le lieu de tensions du voyage du héros, en particulier le point narratif qu'une nouvelle narratologie (assigner à l'écriture des scénarios de films et de séries) appelle : la rencontre avec la mort. C'est ce que le *script Doctor* John Truby définit ce moment de l'intrigue comme :

> « Vers la fin de l'histoire, le conflit entre le héros et l'adversaire s'intensifie à un tel point que la pression subie par le héros devient presque insupportable. Il a de moins en moins de marge de manœuvre, et, souvent, l'espace par lequel il doit passer se restreint littéralement. Au bout du

[946]HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo (sueurs froides)*. 1958, 128 min'.

[947] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Penser penché*. *In* LAMPE, Angela. [Dir.] *Vues d'en haut*. Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, 2023, p.202.

[948] FISCHER, Ralf. Michael. *Dans le labyrinthe de l'initiation. In* LARCHE, Sophie. [Dir.] *Architecture impossible.* Snoeck, Gand, 2022, p. 200.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> compte, il doit se faufiler par une porte étroite ou dans un long défilé (tout en étant assailli de tous côtés). C'est également le moment où le personnage principal rencontre la « mort ». Dans les mythes, le héros descend aux Enfers « entrevoit son avenir dans le monde des morts. […] La rencontre avec la mort est donc la mise à l'épreuve qui, généralement, déclenche la confrontation. »[949]

La traversée de la ville qui devient labyrinthe, devient le moment où le héros se dit : « Si je veux donner un sens à ma vie, il faut que je me batte pour ce en quoi je crois. Et je vais le faire ici et maintenant. »[950]. Dans la quête de notre héros, la traversée du labyrinthe doit obligatoirement mener à la sortie. Mais cette échappée n'est pas sans épreuves car dans le labyrinthe sommeille une créature : Le minotaure[951] ! Ce moment se matérialise dans la fiction comme la course poursuite dans l'hôtel Overlook de *Shining, l'enfant lumière* (1977) de Stephen King puis par la suite de Stanley Kubrick (en 1980). L'apport du labyrinthe est, dans cette fiction, à la fois visuelle, narrative et symbolique dans ce dédale que devient l'hôtel, les personnages de Jack Torrance, sa femme Wendy et leur fils Danny. Ils se retrouvent chacun à leur tour seul face à eux-mêmes et à leurs craintes que l'esprit du lieu se joue à faire apparaitre. On retrouve aussi cette confrontation dans le livre et le film *Harry Potter et la coupe de feu* lors de la troisième épreuve du tournois des trois sorciers où Harry doit traverser un labyrinthe peuplé de créatures. Il le conduira à affronter la mort en personne : Lord Voldemort. Le labyrinthe a cette vocation de mettre les protagonistes seul face à un monde trop vaste pour le capté dans sa totalité de la même manière que le psychogéographe qui cherche à capter l'esprit d'un lieu.

Le minotaure hante les rues de la ville. Une créature qui se retrouve dans *Le piéton de Hollywood*, Will Self part à la recherche d'un tueur qui aurait assassiné le cinéma. Il y a un

---

[949] TRUBY, John. *L'anatomie du scénario. Comment devenir un scénariste hors pair*. Michel Lafon, Paris, 2016, p.392-393.

[950] *Ibid*., p.393.

[951] Le nom de cette créature mythique rappelle le titre de la revue Minautor, fondée à Paris en 1933 par les éditeurs Albert Skira et Tériade, publiée jusqu'en 1939. D'inspiration surréaliste, elle se voulait être le reflet de la création de l'époque, abordant les arts plastiques, la littérature, la musique, l'architecture, la psychanalyse, la mythologie, l'ethnologie ou encore l'histoire des religions. La revue joue un rôle central dans la diffusion des idées surréalistes en publiant des œuvres et des textes d'André Breton, Salvador Dalí, Georges Bataille, Delvaux, Man Ray, Dora Maar, Brassai ….

Licence CC BY-NC-ND 4.0

assassin dans la ville, sous la forme d'une ombre à la manière de *M le maudit* (1931) de Fritz Lang. L'ombre (caractéristique de l'expressionnisme allemand) occupe une place importante dans le film, l'assassin rode et c'est son ombre qui le représente, Lang déplace le mal dans l'ombre. L'un des plans les plus célèbres montre l'ombre de Hans Beckert (le tueur) projetée sur une affiche de recherche, avant même qu'il ne soit physiquement montré. Le mal est déjà là ! La ville de Los Angeles n'est pas en reste de cet esprit de la ville criminelle, la ville est peuplée d'ombres, elle devient facilement le décor de nombreux films noirs[952] à en faire pâlir les piliers du genre comme Chicago et Detroit. Mais s'il est un film emblématique de ce Los Angeles noir, c'est bien *Le Grand Sommeil* (*The big Sleep*, Howard Hawks, 1946). L'enquête menée par Philip Marlowe dans un Los Angeles qui devient un espace mental, « […] la ville semble s'étendre, ses limites géographiques paraissant toujours plus loin alors que se révèlent des lieux (de l'improbable serre à orchidées de l'homme qui engage Marlowe, au cercle de jeu mal famé d'un maître-chanteur) qui sont autant de mondes à part entière. Entre eux se dessine un itinéraire, mais celui-ci forme une carte permettant d'appréhender réellement l'espace.»[953]. Ce rapport à la ville comme scène de crime labyrinthique est la matrice même du livre *Le piéton de Hollywood.* Rappelons-le, Will Self part à Los Angeles dans l'espoir de trouver l'assassin qui a tué le cinéma. Son projet est simple, « Je vais traquer le tueur, bien sûr. Littéralement. Je vais marcher vers Hollywood, les yeux rivés sur le trottoir pour détecter ses traces. Je vais m'approcher discrètement de ce salopard… »[954]. C'est sur les trottoirs qu'il compte trouver des preuves, c'est-à-dire dans le mode de vie même des piétons et de leurs usages de la ville : Hollywood devient le cinéma ; la rue devient le décor du film. Will Self se dépeint lui-même comme un personnage de film de hardboiled. Dur à cuire, rude, lucide, solitaire et souvent désabusé, l'inspecteur du hardboiled répond à des archétypes clairs, il doit montrer que le monde dans lequel il vit est violent ! Il est souvent sous médicaments pour

[952] La liste des films noirs se est longue, en voici une liste non exhaustive : *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Un si doux visage* (*Angel Face*, Otto Preminger, 1952), *Pour toi j'ai tué* (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949), *En quatrième vitesse* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955), *Acte de violence* (*Act of Violence*, Fred Zinnemann, 1948), *Du plomb pour l'inspecteur* (*Pushover, Richard Quine*, 1954), *Cran d'arrêt* (*The Turning Point*, William Dieterle, 1952), *Ici brigade criminelle* (*Private Hell 36*, Don Siegel 1954), *L'implacable* (Cry Danger, Robert Parrish, 1951) … [HIGUINEN, Erwan. JOYARD, olivier. *Los Angeles. In* JOUSSE, Thierry. PAQUOT, Thierry. [Dir.] *La ville au cinéma*. Edition des cahier du cinéma, 2005, p.452.]

[953] HIGUINEN, Erwan. JOYARD, olivier. *Los Angeles. In* JOUSSE, Thierry. PAQUOT, Thierry. [Dir.] *La ville au cinéma*. Edition des cahier du cinéma, 2005, p.452.

[954] SELF, Will. *op., cit.*, p.127.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

faire face à ce qu'il voit ! Self met au centre de sa réflexion son rapport aux stupéfiants, « […] ma toxicomanie était un escadron de la qui écumait les rues bombardées d'un Belfast Ouest de l'esprit. »[955]. A la fois thématique[956], esthétique et philosophique, ce thème[957] devient l'enclenchement du récit, le départ pour Los Angeles commence chez son médecin[958], « Début mai 2008, mon traitement avec le Dr Shiva Mukti étant arrivé à son terme, pensions-nous l'un et l'autre, avec un certain succès, je décidai de faire une randonnée pédestre à Los Angeles. »[959]. Comme une contrainte à l'écriture, la consommation de substances altère sa conscience et lui permet d'accéder à une zone liminale du réel[960].

L'enquêteur est le psychogéographe qui veille sur cette ville magique. Et comme dans la police, chaque dériveur a sa méthode d'investigation pour débusquer le criminel ou de manière plus global le mystère de la ville (déceler ce qui compose cette *Inquiétante étrangeté* qui nous hante depuis le début de notre enquête). Dans *Le piéton de Hollywood*, Will Self n'est

[955] *Ibid.,* p.152.

[956] Dans *Junk Mail* (1995) et dans son autofiction *Will* (2021), recueil d'essais et de chroniques, Self mêle réflexions sur la drogue, sur la société britannique, et récits de ses propres expériences psychotropes.

[957] Les stupéfiants apparaissent comme une opportunité pour beaucoup d'auteurs à accéder à une désinhibition de leurs sens. Dans l'histoire de la psychogéographie on peut penser à Thomas de Quincey notamment dans son *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Le titre est suffisamment explicite. Le récit n'est pas un témoignage mais une exploration entre autobiographie et prose hallucinée, il offre à De Quincey des visions d'une intensité poétique rare ; le poison devient sublimatoire (au même titre que pour Baudelaire et ses *Les Paradis artificiels*).

La postérité de De Quincey se retrouve chez les surréalistes, fascinés par les explorations du rêve et de l'inconscient dans leurs séances d'écriture automatique. Ils utilisent les stupéfiants (opium, éther, haschich) comme dispositifs de dérèglement du réel. Ils n'utilisent pas les drogues de manière systématique mais plus comme une curiosité expérimentale pouvant ouvrir sur des effets esthétiques sur le langage, la perception, et l'imagination.

L'utilisation des drogues donne aux textes une ampleur baroque, démesurées, orientalisantes. Elles ouvrent la porte des rêves éveillés peuplés de fantômes, de peuples anciens, et de labyrinthes mentaux.

Par l'emploi des stupéfiants, les créateurs semblent avoir un pacte avec leurs lecteurs, celui de témoigner de leur ambivalence morale en veillent à garder une lucidité critique.

Les drogues deviennent un moteur poétique, elles brouillent la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre le moi et le monde, entre le corps et l'architecture. Il y a une distorsion du temps, du langage et de la logique narrative. Les auteurs y trouvent des effets de déambulation mentale, de flux de conscience, souvent comparés au style de Joyce ou Burroughs.

[958] Bien que les drogues soient prescrites, Will Self détourne la médecine ordinaire pour en faire un réservoir naturel à des expériences stupéfiantes. La place de la médecine et des médecins dans ses livres se répète, comme pour monter la capacitée qu'offre le détournement médicamenteux à ses avatars.

[959] *Ibid.,* p.131.

[960] GUILBERT, Cécile. [Dir.] *Écrits stupéfiants : drogues & littérature d'Homère à Will Self*. Robert Laffont, Paris, 2019.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pas explicitement dans un état second, au contraire, le déroulé du récit tente de créer un effet de réel, mais le style et le montage surréaliste[961] laisse présager le recours à une vision psychédélique de Los Angeles. Proche de *Las Vegas Parano* de Hunter S. Thompson, la démarche de Will Self réemploie des procédés du journalisme gonzo (apparu dans les années 1970), un style qui brouille volontairement la frontière entre reportage et fiction, journaliste et sujet. Écriture journalistique à la première personne, l'auteur (qui devient acteur) participe activement à l'événement qu'il raconte. *Fear and Loathing in Las Vegas* raconte une expédition délirante sous LSD et amphétamines, censée couvrir un congrès de procureurs sur la drogue. Le reportage devient une fresque psychédélique, critique de l'Amérique post-60. Dans le récit les stupéfiants conditionnent le narrateur Raoul Duke (double fictionnel de Thompson). Le style devient une mise en scène de la perte de contrôle sur le réel, la drogue devient un prisme par lequel le monde est déformé, reconstruit. L'auteur veut vivre Las Vegas sous substance pour vivre une fiction dans la réalité. Le choix du lieu n'est pas anodin, c'est une ville spectacle et cette vision hallucinée renforce le regard critique d'un monde déjà absurde en soi. Dans l'écriture Gonzo il y a une réflexivité, le texte commente sa propre écriture, dans un mouvement de mise en abyme. Will est chez son médecin, il sait que pour aller mieux et faire taire ses psychoses, il doit combattre ce qui a tué le cinéma qu'il a aimé. Son enquête se révèle dénuée d'indices, seulement une suite de situations qui délivre le message détenu par les métaphores que nous livre le protagoniste depuis le début du récit.

C'est sans doute la rencontre hallucinée dans le métro qu'il fait avec des célébrités (ou leurs sosies) qui est la plus représentative de cette errance mentale :

> « Je quittai Nick à la station de métro, debout à côté d'un indicateur vieux d'un demi-siècle qui promettait le départ d'une rame de la Metropolitan Line pour Finchley Road. Errant clopin-clopant de réverbère en réverbère, je m'ennuyais déjà cruellement de lui. Morgan Freeman était le dernier visage familier que je verrais avant mes retrouvailles avec Ellen DeGeneres à Los Angeles - sauf, bien sûr, si je comptais James Bond. »[962]

[961] La narration proposée par Will Self est constituée de transitions sans lien évident. Le lecteur doit accepter que le personnage se déplace et que seul le mouvement sert de liaison à ces changement de sujets.

[962] SELF, Will. *op., cit.*, p.174.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Tout est fait pour brouiller les frontières avec le réel et la vision. Le lecteur doit croire l'auteur jusqu'à une révélation à la fin du récit dans un dialogue qu'il a avec un protagoniste qui, lui aussi, essaie de démêler le réel à l'hallucination :

> « - Vous devez vous rendre compte, n'est-ce pas, que ces symptômes sont potentiellement dangereux, dit-il. La paranoïa, les hallucinations visuelles et auditives…
>
> - Après vous allez me dire que les gens que je rencontre ne sont pas tous interprétés par des acteurs célèbres !
>
> - Non, c'est exact… ce ne sont pas des acteurs, et vous non plus. Les syndromes d'illusions de Capgras et Fregoli sont très bien décrits dans la littérature : l'incarnation de gens connus de, euh, du patient… par des célébrités ou des doubles. »[963]

Le syndrome de *Délire d'illusion des sosies* de Capgras fait voir au patient dans les membres de son entourage des sosies de célébrités[964]. Il s'imagine lui-même comme un personnage de film ; il est le héros (ou plutôt l'anti-héros) de sa dérive. Il y a la révélation d'une cropo-carthographie désespérée. Quand Will erre sur la Metropolitan Line Self, il est perdu (à la fois mentalement et corporellement), seul sa quête (et le spectre de celle-ci le guide : l'apparition de figures liées au cinéma) le guide (devient son fil d'Ariane (en plus d'être la trame narrative)) dans le labyrinthe. Will Self vit ce que supposait déjà Walter Benjamin dans *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. […] Il élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme, au tempo de la grande ville.»[965]. Will devient détective de son plein gré car il suit le « rythme » de la ville. La rythmique urbaine même suppose au dériveur une vague de mystère face à l'incompréhension de son architecture interne. Dans son portrait du flâneur-

[963] *Ibid.,* p.360-361.

[964] Bien qu'il reconnaisse sans difficulté les traits des visages, le patient reste fermement convaincu que les membres de son entourage ont été remplacés par des doubles identiques, de parfaits sosies usurpant leur identité.

[965] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Payot et rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2002, p.65.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dériveur Benjamin s'inspire de la figure crée par Edgard Poe dans sa nouvelle L'homme des foules qui inspira largement la figure du dériveur. Benjamin voit dans ce personnage à la fois le narrateur et l'objet de sa poursuite, « d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé »[966]. Self se retrouve à marcher seul « clopin-clopant de réverbère en réverbère », dans une ville déserte à la manière de cette ombre dans *La nuit* peint par Léon Spilliaert en 1908. Dans l'immensité du labyrinthe de Los Angeles il semble ne plus que rester des corps dans une coquille urbaine vide.



La nuit, Léon Spilliaert, 1908.

Ce genre de récit urbain emprunte aux codes du film noir mais aussi à ceux de la *pulp* dont nous avons parlé dans la partie précédente révèle ce « truc » étrange qui semble être l'essence de L.A. Pour le comprendre il faut peut-être se laisser glisser le long de la description que fait Thierry Josse au sujet du film *Meurtre d'un bookmaker chinois* de John Cassavetes :

> « Los Angeles est, le plus souvent ici, une ville désertique, abandonnée, inhabitée dans laquelle Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) erre comme une âme en peine. Ou plus exactement, Los Angeles est une ville double face, diurne et

[966] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Edition du Cerf, Paris, 1989, p.438.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> nocturne. Dans la ville diurne règne la chaleur moite d'une après-midi où Cosmo Vitelli et les filles de son club de strip-tease, le Crazy Horse West, se baladent sans but sur les larges avenues et finissent par se réfugier dans un cinéma ethnique du quartier chinois où l'on entend seulement la bande-son d'un vieux film de kung-fu. A la sortie de la salle, il fait déjà nuit et c'est une tout autre ville qui se révèle à nos veux et nos oreilles. Une ville aux coins de rues sombres, aux éclairages urbains bleutés et baveux, aux bars glauques. Dans toute la dernière partie du film, celle justement où se déroule le meurtre du bookmaker chinois, Cassavetes filme un Los Angeles inconnu, inquiétant, mafieux, où tout est potentiellement dangereux, la moindre avenue, la moindre voiture, le moindre coin de rue. Cette sensation d'angoisse latente culmine dans la longue scène où Cosmo Vitelli va tuer le bookmaker chinois et où il emprunte un itinéraire labyrinthique, après avoir crevé au beau milieu d'une avenue qui ressemble davantage à une sorte d'énorme boulevard périphérique, qu'à la rue habituelle d'une grande ville, et où il utilise tous les moyens de locomotion à sa disposition, voiture individuelle, taxi, bus. Et même ses jambes. Après avoir exécuté, contraint et forcé, son contrat dans le cadre d'une étrange villa située dans un quartier incroyablement isolé et silencieux, Cosmo Vitelli, blessé, finit par revenir au *Crazy Horse West* qui est son seul et unique point d'ancrage, sa maison à lui en quelque sorte, le seul point de repère ne qu'aura jamais le spectateur dans cette ville aux contours et aux itinéraires flous. Là, sur un bord de trottoir, devant la façade de son cabaret, il flotte, il titube, il se fond dans la nuit. Ainsi s'achève, sans véritable conclusion, un des films qui aura le mieux capté l'ambiance et la topographie, incertaine et fluctuante, d'une ville aussi moderne qu'insaisissable. »[967]

Film noir moderne, mélancolique, ralenti, dont l'action est réellement ancrée dans la ville californienne. La vision de Cassavetes est à l'opposé du cliché hédoniste de cette ville de plages à perte de vue et de surfeurs bodybuildés. En prenant à contre-pied l'image de la ville,

[967] JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. *In* JOUSSE, Thierry. PAQUOT, Thierry. [Dir.] *La ville au cinéma*. Edition des cahiers du cinéma, 2005, p.674.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

le cinéaste propose une vision brute du vécu par ses protagonistes. Cassavetes donne à la ville des allures floues, égarées à ses images en utilisant des lumières criardes, des plans étriqués et des mouvements de caméra tremblants. Il arrive à accompagner le spectateur dans une traversée de la ville où tout est fait pour le perdre. A partir des codes du film noir, Cassavetes arrive à détourner « l'image-spectacle » que veut se créer la ville pour la rendre vivable, il devient documentariste ; ses récits témoignent de la réalité quitte à briser le mythe de la douceur de vie de la côte ouest.

Dans *Le Roman policier : un traité philosophique*. Siegfried Kracauer propose l'idée que ce nouveau détective doit se confronter au « ratio » : Pour Kracauer, le XXe siècle est régi par le ratio, le monde n'est plus soumis au divin et au transcendant mais il est expliqué à travers la rationalité et la raison. Il le décrit ce marcheur-flâneur-dériveur-enquêteur « sous les traits du magicien, en lui donnant la capacité de l'invocation et l'attitude du maître qui dispose des arts secrets de la conjuration et de l'évocation »[968]. Ici Kracauer fait référence au détective tout-puissant de l'école littéraire anglaise et du roman à énigmes[969]. C'est ce que l'on retrouve dans l'imaginaire de Will Self, il a une capacité à voir les choses, les prédire, les ressentir ; mais même plus largement cette figure du « magicien », d'une figure qui « invoque » grâce à un « art secret ». Le dériveur, abolie « le ratio » pour entrer dans un -*infra* au sens de « renvoyer plus loin », au-delà, plus loin. La définition, que fait Kracauer de ce nouvel enquêteur mystique, serait celle d'un protagoniste sachant déceler cet -*infra* monde. Will Self, Laure Murat, Lise Sarfati et Ed Ruscha, font parties de ce club très fermé de ceux qui ont cette clairvoyance qui se manifeste par leurs facultés à faire exister le plein et le vide de Los Angeles ; cette absence et cette présence quasi-fantomatique des habitants. Si on traversait à vive allure le travail des quatre créateurs, il nous resterait une sensation vaporeuse, des présences et des corps insaisissables. C'est cette même brume étrange qui traverse les photographies de la série *City of Shadows* d'Alexey Titarenko, ce sont les images d'une foule vide ! Le photographe et plasticien Alexey Titarenko parcourt les rues d'une ville figée dans un monde soviétique. Les corps deviennent flux, anonymes, vapeurs, évaporés.

[968] KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier : traité philosophique.* Payot et rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2001, p.100.

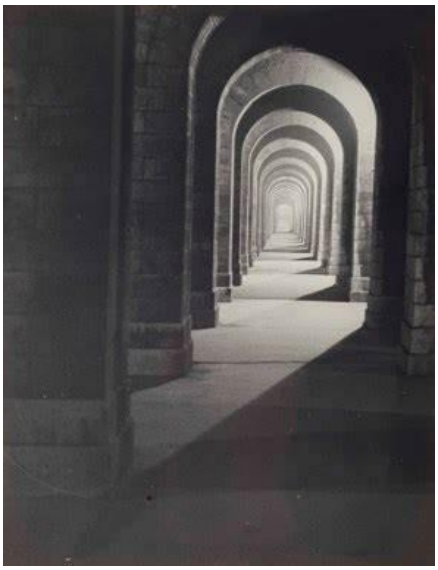
[969] SENOT. Marie-Amélie. *Dark Passage : De l'errance à l'enquête. In* LEVY, Sophie. [Dir.] *La ville magique*. Gallimard, 2012, p.162.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le style du film noir se prête à cette faculté d'isoler les corps dans les villes ; rendre les personnages vulnérables dans l'immensité. Pour revenir un instant sur le vide qui habite les représentations de Los Angeles déjà évoquées dans le travail de Lise Sarfati et Ed Ruscha, il faudrait sans doute mentionner le film *Paris qui dort* (1923) de René Clair. Le point de départ du film relève du fantastique : un scientifique invente un rayon qui paralyse le temps, plongeant Paris dans un état d'immobilité complète. Seuls quelques individus, qui se trouvent en-haut de la tour Eiffel, échappent au rayon et découvrent une ville arrêtée, vidée, figée dans le silence. Ce dispositif de mise en scène produit un effet troublant, Les rues sont habitées de figures pétrifiées, gelées dans leurs gestes quotidiens, donnant au film l'allure d'un tableau surréaliste. En suspendant le mouvement de la ville, le film en dévoile la mécanique cachée, comme si l'arrêt du flux urbain faisait émerger sa nature profonde de décor fabriqué. La ville figée pousse les personnages à errer sans but dans les rues, les magasins, les appartements pour trouver des indices et remettre le temps en marche. La ville n'est plus un espace géographique mais un espace temporel. Le film est une allégorie de la solitude produite par la modernité. La ville est faite pour être grouillante ; une ville vidée de ses habitants est le signe d'une catastrophe à venir (ou déjà passée). C'est la ville dévastée et vidée de ses habitants de *Earthquake* de Mark Robson, sorti en 1974 qui raconte la destruction de Los Angeles par plusieurs tremblements de terre. Ce film serait le premier film du genre catastrophe. On pense aussi au Los Angeles évacuer de *World Invasion : Battle Los Angeles* face à une invasion extraterrestre. La ville est vidée comme le labyrinthe, les représentations du lieu mythologique n'est jamais habité. Seul celui qui le traverse semble vivant. Dans le travail de Ruscha et de Sarfati on se demande quel phénomène a bien pu vider la ville. Il en est de même dans la série *Vider Paris* de Nicolas Moulin réalisée en 2001, évoque les villes mortes de la science-fiction (on pense à *La Jetée* de Chris Marker ou à *28 Days Later* de Danny Boyle). Moulin y propose une représentation spectrale de la ville, entre documentaire et science-fiction, à la croisée d'une esthétique post-apocalyptique et d'une poétique du vide. *Vider Paris* déstabilise notre confiance dans la photographie comme trace ou témoignage. La série se situe ainsi dans une tradition du montage critique et crée un hyperréalisme fictionnel. La même sensation se dégage de la série *Surréalité* de George Byrne ; le photographe australien assemble des fragments et des détails architecturaux, il joue sur les éléments esthétiques de la ville (des ombres et des murs colorés), pour créer des images qui n'existent pas dans la réalité, mais semblent pourtant plausibles. La ville est un décor. Dans son édition *Surréalité*,

Licence CC BY-NC-ND 4.0

George Byrne réunie plusieurs vues de grande villes américaines et parmi elles, Los Angeles occupe une place primordiale, c'est la ville qui semble être composée de vide. Cette sensation se retrouve dans le Paris décrit par Benjamin et dont ses récits sont remplis de nostalgie pour ces citées du XIXe siècle, en particulier pour les passages de la capitale. Les photographies de Brassaï retranscrivent très bien cette sensation d'espace exigüe et de transitions comme dans ses vus du *Passage de l'Institut vers le quai de Conti* (1931), du *Passage du Palais-Royal* (1932), ou encore *Le Viaduc D'Auteuil* (1932). On retrouve aussi cette session de parois dans les photographies de Lise Sarfati où les protagonistes entrent dans le cadre et en ressortent en passant derrière d'immenses murs sans texture.





[Image de Gauche] *Le Viaduc D'Auteuil*, Brassaï, 1932.

[Image de Droite] *Passage de l'Institut vers le quai de Conti*, Brassaï, 1931.



Passage du Palais-Royal, Brassaï, 1932.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La ville qui se veut être un espace de « forte intensité »[970], qui devient ici un lieu où l'enquête est métaphorique. Le psychogéographe cherche à mettre en évidence la structure de la ville et son propre acte de dérive. De la même manière que l'objectif d'une enquête policière, Will Self cherche une raison, un protocole, une contrainte pour traverser la ville. Ce rapport à la contrainte de démêler le labyrinthe urbain, il faut percer le code de celui-ci. Avec par exemple les séries de Lise Sarfati et de Ruscha, il faudra au spectateur avoir une vue d'ensemble sur les images pour trouver les combinaisons logiques et les similitudes pour en dégager une circulation cohérente entres les rues et les images. Pour Vanessa Theodoropoulou, la place du labyrinthe est centrale dans l'imaginaire des situationnistes : « Le labyrinthe en tant qu'architecture hautement performative hante autant le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* d'Ivan Chtcheglov que le *Manifeste pour une construction de situations*. Il y est bien question d'un « paysage fermé » et dépaysant (« nous évoluons dans un paysage fermé… »), du labyrinthe « ridicule » du Jardin des Plantes et d'une série d'architectures puisent pour la plupart dans les lectures poétiques et littéraires des jeunes poètes, ou dans le cinéma, qui pour la plupart s'apparentent à des formes hélicoïdales ou à des cavités. »[971]. Celui-ci propose une sortie possible pour que le piéton s'émancipe de son carcan. Les situationnistes cherchent cette porte de sortie en élaborant des stratégies quasi-militaire. Emmanuel Guy nous rappelle que, « On allait exiger d'artistes d'avant-garde qu'ils établissent un programme, qu'ils fassent preuve de discipline dans sa réalisation et, surtout, qu'ils envisagent l'art comme un simple moyen, parmi d'autres, au service d'une fin qui le dépasse ? L'art, au sens où nous l'entendons d'habitude, se voit ainsi intégré dans un art qui l'englobe, un art de la guerre. »[972]. Et ce besoin de dépasser l'art pour rejoindre la vie quotidienne se retrouve dans l'élaboration de ce que Debord nommera *Le labyrinthe éducatif* et dont l'objectif sera pour celui qui s'y aventure de Chercher son chemin dans un dédale[973]. Il décrit ce labyrinthe ainsi, « constitué, au minimum,

[970] Les rendez-vous de l'Histoire de Blois. *Une minute d'histoire avec...Johann Chapoutot*. YouTube, rendezvousdelhistoire, 17 février 2025. [en ligne] Consulté le 20/02/2025, URL : https://www.youtube.com/shorts/STlV6zqI1NU

[971] THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolution sensible de l'Internationale situationniste.* Les presses du réel, Dijon, 2023, p.259.

[972] GUY, Emmanuel. *Le jeu de la guerre de Guy Debord. L'émancipation comme projet*. Edition B42, Paris, 2020, p. 5.

[973] *Ibid.,* p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

par plusieurs séries de couloirs, de forme identique, disposés assez habilement pour y rendre l'orientation réellement impossible. »[974]. Tout est fait pour désorienter le visiteur, «de fausses fenêtres, s'ouvrant sur des agrandissements photographiques de divers paysages urbains […]. Plusieurs noms de rues, déroutants » [975]. Les murs seront recouverts d'une « abondance de flèches inutiles. Un peu partout des *cartes du labyrinthe*, nommément présentées comme telles, mais chaque fois différentes, représentent en fait les courants psychogéographiques de plusieurs villes » [976]**.** Avec son labyrinthe éducatif[977] [978], Debord cherche à intensifier l'expérience de désorientation. Le projet de Debord devient une interface entre la théorie et la pratique, un espace d'entrainement à la vraie vie (proche de la simulation militaire dans un camp d'entrainement). Debord voit dans le jeu non pas la compétition (qui est le propre du capitalisme, Debord critique cette compétition), il cherche dans le jeu une coopération et une émulation personnelle. La traversée de ce labyrinthe permet à Debord de jouer entre la limite entre la pratique performative et la vie réelle. Contrairement au labyrinthe antique, le labyrinthe éducatif debordien n'a ni centre ni issues[979].

---

[974] Guy Debord, « Projet pour un labyrinthe éducatif » [1957], publié dans Guy Debord, Œuvres, Paris, Gallimard, 2006, p. 284-285.

[975] *Ibid.*

[976] *Ibid.*

[977] Ce labyrinthe éducatif est une architecture de papier. Il n'a jamais été réalisé. Il avait été question de la créer au Stedelijke Museum d'Amsterdam en 1958 où doit se tenir une exposition du groupe d'artistes CoBrA. Les situationnistes proposent au directeur du musée de prendre en charge le commissariat d'exposition. Cette demande est en réalité un cheval de Troie pour pouvoir intégrer à cette exposition leurs création. Par la suite le projet sera modifié par le directeur du Stedelijke Museum (du a des querelles entre CoBrA et les situationnistes) ; qui préféré consacrer l'exposition aux travaux des situationnistes. Cette nouvelle exposition est programmée du 30 mai au 20 juin 1960. Le projet majeur de cette exposition est la création d'un labyrinthe dans les salles 36 et 37 du musée. Le directeur demande à ce que la construction du labyrinthe réponde à des normes de sécurité, ce qui pousse le groupe à annuler l'exposition voyant leur projet revu à la baisse. Ils publient un article dans le n° 4 d'Internationale situationniste (*Die Welt as Labyrinth*) justifiant leur retrait du projet.

[978] COADOU, François. *Les situationnistes et l'exposition : Entre laboratoire et manifeste : à la recherche de nouvelles formes d'action. In* Théâtre/Public, 2019/1, N° 231, 2019. p.133-139. CAIRN, [en ligne] consulté le 23/01/2025, URL : shs.cairn.info/revue-theatre-public-2019-1-page-133?lang=fr.

[979] Dans le labyrinthe éducatif Debord transpose ici la logique stratégique du *Jeu de la guerre* (qu'il théorise dans ses écrits post-situationnistes). L'espace du labyrinthe éducatif comme le plateau de jeu *du Jeu de la guerre* est un territoire miné, une carte sur laquelle il faut se déplacer prudemment, tout en sachant qu'on ne peut gagner qu'en sortant des règles du jeu, c'est-à-dire en désertant le labyrinthe lui-même. *Le Jeu de la guerre* est un jeu de stratégie militaire abstrait, comparable à un mélange d'échecs et de jeu de plateau wargame. En proposant un objet (un jeu de plateau), Debord veut surpasser le livre et mettre en pratique la théorie. Il repose sur un terrain quadrillé et oppose deux armées disposant de pièces mobiles. Il traduit le monde social comme un champ de bataille permanent. Ce n'est pas un simple jeu de société mais il a pour vocation de faire naitre chez le joueur un esprit critique. Debord s'intéresse à la guerre pour comprendre la stratégie comme espace de réflexion, de critique et de détournement.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

En cela, Los Angeles ne possède pas non plus de centre et ne semble pas posséder d'issues. C'est ce qu'expérimente Sam le narrateur du film *Under the Silver Lake* (2018). Sam, un trentenaire « désœuvré » aménagé à Los Angeles. Il se lance dans une enquête obsessionnelle après la disparition soudaine de sa mystérieuse voisine Sarah (et de plusieurs chiens). Sa quête le plonge dans un labyrinthe de codes secrets, de complots et de bizarreries à travers la ville. Sam est convaincu qu'il existe un réseau caché de messages et de conspirations derrière la disparition de Sarah et d'autres événements étranges à Los Angeles. Dans son itinéraire il tombe dans des galeries souterraines, des manoirs dédaléens, des antichambres et des compartiments secrets qui cachent les secrets de la ville. Il rencontre des personnages férus de théorie du complot. Le film de David Robert Mitchell transforme la ville en un immense Rubik cube composé de différentes énigmes et de combinaisons possibles. Jusqu'à ce que le personnage parvienne à des tombeaux souterrains construits par les hommes les plus riches de la ville pour y être enterrés et finir comme les pharaons égyptiens, laisser une trace pour la postérité, les anciens maitres de ce monde. Sam préfère poursuivre des énigmes sans fin plutôt que d'affronter la banalité de sa propre vie. Le film est une quête de sens dans un monde saturé de signes, la ville devient un labyrinthe sans issues saturé de traces, de formes…

La ville comme le labyrinthe est une suite de spirales, de courbes, de chemins tortueux, disposée dans le seul but d'errer dans un mouvement « empêché » fait de difficultés, d'hésitations, d'empêchements, errance[980]. La structure du labyrinthe réunit en son centre « le mythe, le sacré, le jeu et la guerre »[981]. Le labyrinthe comme la ville du psychogéographe devient un lieu du dédoublement et de la répétition infinie d'un pattern « déchiré » de couloirs, « Ce sera à partir de ces déchirures, de ces discontinuités, que l'auteur tente de reconduire les jeux du double vers leur origine dérobée. »[982]. Le narrateur qui entre dans cette forme suit un jeu de piste allant de « repère en repère », qui permettent au lecteur ou au spectateur de le suivre et dont ses bornes seront les seules inscriptions cartographiques. Ces repères et ces paterns sont des signes (matérialiser par des lieux, des formes, des objets) qui

[980] BUCAILLE, Max. *Spirale et labyrinthe*. In The Situationist Times, n°4, octobre 1963, p.12-16.

[981] MASSONET, Stéphane. *Les labyrinthes de l'imaginaire. Dans l'œuvre de Roger Caillois.* L'Harmattan, Paris, 1998, p.121.

[982] *Ibid.,* p.11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

vont se répéter dans une œuvre et qui vont donner un encrage au regard du spectateur, par exemple les lignes et les cadrillages dans la série *Thirtyfour Parking Lots* (1967) d'Ed Ruscha ; les formes du parking se répètent mais les lieux changent. De même, dans la série du même artiste *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), on retrouve cette fois la même couleur bleu qui fait office de pattern ! Chez Lise Sarfati ce sera l'utilisation des corps isolés passant devant de grands murs, utilisés comme des toiles monochromes posées dans un plan large. Chez Laure Murat ce qui fait « repère », c'est la description du paysage de Los Angeles comme un Éden. Elle nomme le chapitre 5 de son livre « Epicure chez les anges »[983] en référence au courant de l'épicurisme qui place le plaisir comme sensation souveraine. L'épicurisme cherche l'état absolu du bonheur. Elle décrit la ville comme un tableau rococo : « Une lumière qui donne à la ville sa couleur d'or rose dépoli, mat et légèrement cuivré. Comment se fait-il que cette lumière soit si transparente, si cristalline, malgré la pollution atmosphérique qui forme une calotte dense au-dessus de la ville ? »[984]. Composée de couleurs exacerbées, la ville semble à être une invitation à l'hédonisme, elle obstrue les inégalités qui fragilisent la ville pour ne garder que ce qui brille : « *La-la land*, surnom de Hollywood parfois étendu à L.A. Et à la Californie, synonyme de monde déconnecté de la réalité, représente en fait une portion congrue de la ville et fausse sa réputation, en la réduisant à un parc d'attractions médiatique et *bling-bling,* un ballet hystérique de stars aux profils impeccables, passant de palace en villa de rêve, une foire à potins sur papier glacé. »[985]. En revenant régulièrement à cette représentation de la ville, Laure Murat pose des « repères » pour que le lecteur revienne à un point d'ancrage, c'est une trame, un fil rouge à suivre, une ligne … De cette manière il ne se perd pas dans les écarts et les égarements que Murat propose dans son récit. Il y a aussi UCLA qui revient comme un lieu récurent comme point d'ancrage de l'autrice dans la ville. L'université comme lieu « repère » dans le *Ceci n'est pas une ville* a une double dimension : En plus d'être un lieu où l'autrice ramène son lecteur à chaque incursion dans l'immensité de la ville, l'université est aussi le point de repère personnel de l'autrice. C'est dans cette université qu'elle a trouvé sa place et son statut social ; c'est son « repère » personnel.

[983] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.87.

[984] *Ibid*., p.31.

[985] *Ibid.,* p.19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Cette répétition des formes dans le labyrinthe, donne l'opportunité à l'auteur ou au plasticien de, « revendiquer une mise en images et une mise en histoire […]. »[986] du lieu. Le labyrinthe est un prétexte à décrire la ville. Celui qui traverse la ville doit établir un protocole de cheminement qui passe par des étapes, des « repères » et qui crée des contraintes : « plus le personnage est attaché à son itinéraire, de gré ou de force, plus son histoire exposera et reflétera les contraintes de l'espace. Ce n'est pas à dire que la géographie du voyage se résume à ces contraintes, mais que l'aventure, avec ses détours et ses opportunités, est un mode de production autant que de lecture des cartes. »[987]. Le labyrinthe devient une méthode d'approche. Par la contrainte qu'impose une écriture « labyrinthique », l'auteur trouve un moyen de canaliser la forme tentaculaire de la ville, il y trouve une : « […] unité de monde, postulat à partir duquel une logique de l'imaginaire se propose de penser les vertiges, d'ordonner les désordres partant de l'économie fondamentale d'un ordre plus complexe. »[988]. Dans cette prolifération des possibilités de formes et de situations, l'écriture devient une « une écriture délirante »[989]. L'écriture se débride, elle déborde, c'est une accumulation, une collection de lieux, de traces, un fond d'archives de la ville … Ce n'est pas sans rappeler la bibliothèque d'Aby Warburg et son Atlas Mnemosyne dont nous avons déjà parlé ; il y aussi l'accumulation des notes accumulées dans les archives de Walter Benjamin[990] où les archives comme les bibliothèques deviennent des labyrinthes personnels.

Écrire la ville par le protocole et la contrainte.

Dans le travail de Laure Murat, Will Self, Lise Sarfati et Ed Ruscha il y a besoin d'organiser l'accumulation des possibles. Ils nous ouvrent leurs répertoires personnels, leurs instants de vies durant leurs traversées ; l'artiste s'ouvre et confie son expérience au lecteur et aux spectateurs. L'écriture « délirante » du psychogéographe permet la mise en place de procédé de création qui va tracer dans les textes et les images, une logique que le lecteur et le

[986] GELINAS-LEMAIRE, Vincent. *Le récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. Classiques Garnier, Paris, 2019, p.161.

[987] *Ibid.,* p.160.

[988] MASSONET, Stéphane. *Les labyrinthes de l'imaginaire. Dans l'œuvre de Roger Caillois.* L'Harmattan, Paris, 1998, p.9.

[989] VIART, Dominique. *L'écriture et le labyrinthe des signes. In* BARTHELEMY, Lambert. [Dir.] Le labyrinthe. Revue Ortante Art et littérature fantastiques, n°7, hiver 1994, p.105.

[990] MARX, Ursula. SCHWARZ, Gudrun. SCHWARZ, Michael. WIZISLA Erdmut. *Walter Benjamin, archives*. Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris ; Akademie der Künste, Berlin, 2011.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

spectateur va suivre (de la même manière que les « repères » vont servir de point d'accroche pour éviter de se perdre dans l'immensité du paysage). Le protocole et la contrainte sont des moyens pour remettre en cause les conventions du récit ou les normes esthétiques. Il y a la mise en place d'un rapport au temps long. L'œuvre usurpe l'identité de la vie elle-même. Le protocole et la contrainte va ouvrir l'œuvre à d'autres, en la rendant reproductible ou participative[991]. La contrainte permet un retrait de l'auteur au profit d'un processus, d'un jeu formel ou d'un système. Cela rapproche l'écriture d'une logique quasi-scientifique. L'auteur devient opérateur d'un dispositif. Georges Perec[992] est l'un des auteurs qui trouve sa place déjà dans cette généalogie[993] du regard critique sur la ville comme espace d'observation mais aussi de cette mise en place des systèmes répétitifs ou de sérialité pour déconstruire les récits linéaires. Georges Perec, dans des textes comme *Espèces d'espaces* (1974) ou *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), explore la ville à travers une poétique de l'observation minutieuse, attentive aux détails infimes et à « l'infra-ordinaire ». Il propose une cartographie sensible du banal, qui n'est pas sans écho avec les dérives urbaines des situationnistes. Pour Perec, l'espace n'est pas un simple cadre ou décor neutre, il est un objet d'expérience, de langage et de mémoire[994]. Il ne prend pas l'espace pour acquis, dans *Espèces d'espaces*, il ouvre sa réflexion avec la question : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »[995] L'espace est pour lui une réalité qui structure à la fois notre existence, nos déplacements et notre vie quotidienne. Il ne s'agit pas seulement d'un espace géométrique ou abstrait, mais d'un espace investi par le corps, le regard, l'histoire et les affects. Il utilise l'espace (comme structurant sur le plan de l'écriture) comme une contrainte. L'espace devient le moteur de la narration : ce n'est pas l'histoire qui détermine la structure, mais la structure spatiale (comme l'immeuble dans *La vie mode d'emploi* (1978) qui

[991] Chez des artistes conceptuels comme Fluxus le protocole permet à d'autres d'activer l'œuvre, selon un mode d'emploi. Cela questionne la signature de l'artiste et l'unicité de l'œuvre.

[992] Georges Perec n'a jamais entretenu de lien formel avec l'Internationale situationniste (ni adhésion ni engagement militant), des références intellectuelles et esthétiques relient son œuvre à celle des situationnistes. Ces convergences se manifestent notamment dans leur intérêt commun pour l'expérience urbaine, la critique du quotidien et les jeux sur le langage comme outils de subversion poétique et politique.

[993] Toujours en référence à la généalogie des styles et des genres que nous essayons de tracer autours de la psychogéographie en s'inspirant de *Cubism and Abstract Art* d'Alfred H. Barr.

[994] LEFEBVRE, Muriel. *L'infra-ordinaire de la recherche. Écritures scientifiques personnelles, archives et mémoire de la recherche*. Sciences de la société, n°89, 2013, [En ligne] consulté le 20/05/2024, URL : http://journals.openedition.org/sds/203 ; DOI : https://doi.org/10.4000/sds.203

[995] PEREC, Georges. *Espèces d'espaces.* Galilée, Paris, 1974, p.13.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

génère les récits. Toujours dans *Espèces d'espaces*, à partir de l'intime, il cartographie l'espace vécu du plus petit au plus vaste (le lit, la chambre, l'appartement, l'immeuble, la place, la page blanche).

Perec théorise la notion d'infra-ordinaire pour tenter de définir ce qui se situe en dessus du visible, ce qui échappe à l'attention, ce qui se situe en deçà du visible, sous l'ordinaire. Le terme apparaît dès les années 1970 dans *Approches de quoi ?* (texte publié dans *Le Monde* en 1973). L'espace y devient un palimpseste d'événements discrets (proche de la situation situationniste), un support de traces fugitives, un théâtre du banal. En empruntant les mots de Perec nous pouvons définir l'infra-ordinaire comme : « Ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. »[996]. L'infra-ordinaire c'est le quotidien dans sa plus faible intensité, ce que les discours dominants, les récits historiques ou littéraires ont tendance à évacuer d'un récit sur un lieu. A contre temps du spectaculaire ou de l'événementiel[997], « Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, […]. »[998]. Ce qui intéresse Perec c'est donc les trains qui restent sur les rails et qui arriveront en gare à l'heure. Cette démarche s'inscrit dans une volonté de désacraliser l'écriture et d'en faire un outil d'enquête sur le réel : « Interroger l'infra-ordinaire, c'est interroger ce que nous avons fini par ne plus interroger, c'est retrouver du sens là où nous n'en cherchions plus. »[999]. Perec cherche dans la vie quotidienne « le reste », tout ce qui n'est pas « extra-ordinaire », « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien » évident, le commun, l'ordinaire, l'intra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »[1000]. L'infra-ordinaire est une méthodologie d'écriture (peut-être celle qui manque à la théorie de la dérive situationniste). Cette méthodologie repose sur la description minutieuse de lieux ; l'inventaire d'objets, de comportements, de gestes ; et l'accumulation d'éléments du banal.

[996] PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Seuil, coll. La Librairie du XXIe siècle, Paris, 1989.

[997] NAAIJER, Jan-Mark. *Infra-ordinaire et événementiel.* Hypothèses, Art, langage, apprentissage, février 2018 [En ligne] Consulté le 26/05/2025, URL : https://doi.org/10.58079/cyxa

[998] PEREC, Georges. *op., cit.*, p. 9.

[999] *Ibid.*

[1000] *Ibid.*, p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est une recherche pour donner forme à l'informe, de mettre en texte le flux du réel. La démarche infra-ordinaire de Perec est une écriture d'une poétique documentaire, qui se soucie du réel. C'est une écriture de l'inquiétude car derrière l'ordinaire se cache souvent une mémoire, une perte. Perec cherche à saisir ce qui échappe, à « ne pas laisser le monde en plan »[1001].

Dans ce que l'on pourrait considérer comme une mise en récit de la ville (à la fois en mots et en images) et le rapport sensoriel à l'espace, voire une mise en place d'un récit psychogéographique, il y a la recherche de ce moment où : « il ne se passe rien » dans la ville. Il y a aussi l'espace qui est au centre du récit psychogéographique ; ce n'est pas une toile de fond ni un décor mais un acteur vivant qui « dirige le cours du texte, sa forme, son sens. » [1002]. Quand le psychogéographe écrirait ou crée, il fait plus que « Citer le lieu » [1003]. Dans son expérience le psychogéographe dépasse la simple notion l'allégorie, la ville parle et elle révèle. Le psychogéographe est le traducteur de son langage. Comme l'écrit Marc Augé au sujet de ces lieux qui parlent :

> « […] c'est un lieu, précisément : celui qu'occupent les indigènes qui y vivent, y travaillent, le défendent, en marquent les points forts, en surveillent les frontières mais y repèrent aussi la trace […] des ancêtres ou des esprits qui en peuplent et en animent la géographie intime, comme si le petit morceau d'humanité qui leur adresse en ce lieu offrandes et sacrifices en était aussi la quintessence, comme s'il n'y avait d'humanité digne de ce nom qu'au lieu même du culte qu'on leur consacre. »[1004].

L'espace urbain est le point de jonction entre sa forme (l'architecture et l'urbanisme) et la vie (le citoyen et son quotidien). Ici Marc Augé montre le contenu potentiel invisible d'un lieu. L'infra-ordinaire de Perec et la dérive situationniste cherche à traduire cet invisible dans les lieux une mémoire et qui révèle le « contenue encyclopédique du lieu »[1005]. Le langage de l'espace urbain devient comme nous l'avons vu une accumulation de signes et de sens dans

[1001] PEREC, Georges. *Penser / Classer*. Hachette / Seuil, Paris, 1985.

[1002] GELINAS-LEMAIRE, Vincent. *op., cit.*, p.9.

[1003] Ibid., p.55.

[1004] AUGE, Marc. Non-lieux. *Introduction à une anthropologie de la sur modernité*. Le Seuil, Paris, 1992, p.57.

[1005] GELINAS-LEMAIRE, Vincent. *op., cit.*, p.72.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

lesquels le dériveur se perd. Dans son compte rendu il les transforme en sorte d'érudition et de « contenue encyclopédique ». Ce savoir s'étend (comme la ville), l'érudition désigne un savoir précis et souvent spécialisé, c'est un savoir acquis par l'étude approfondie. L'érudition est une pratique de la citation et de la référence qui trace un réseau (à la manière d'un labyrinthe) entre les notions. L'érudition peut devenir un matériau poétique, une forme d'ornementation ou de structure, voire de pastiche comme chez Perec, Borges ou encore Nabokov. Cette érudition débordante implique une certaine humilité devant l'immensité du savoir et une responsabilité dans sa transmission. Elle permet de décoder les couches de signification, de démêler les intertextualités, de repérer les jeux de références ou les faux savoirs. Dans le livre *L'Érudition imaginaire* (2009) de Nathalie Piégay-Gros, l'autrice ne se limite à une simple critique de l'accumulation de savoirs dans la littérature. Son livre cherche à montrer comment les écrivains transforment l'érudition en un outil poétique et narratif. Chez Piégay-Gros l'érudition s'est métamorphosée dans la fiction. En utilisant des notes de bas de pages, des listes ou des archives fictives, les auteurs enrichissent leurs narrations et questionnent les frontières entre réalité et fiction. L'érudit n'habite plus les bibliothèques et les universités mais il est souvent représenté comme un personnage marginal. Il peut apparaître comme un passionné obsessionnel, un collectionneur de détails insignifiants ou un archiviste de l'imaginaire. L'érudition devient critique, elle interroge les savoirs établis. La ville devient une encyclopédie, les mots, les notions, la multitude du langage se confond aux formes, aux espaces, des agencements, des matériaux, aux multitudes des styles[1006]. Déjà dans son encyclopédie *De architectura* (écrit vers -15) Vitruve faisait le parallèle entre le langage et l'architecture, tous deux possèdent une grammaire, pour lui l'architecture contient un tout universel : « Un véritable architecte doit étudier la grammaire, avoir des aptitudes en dessin, connaître la géométrie, ne pas ignorer l'optique, être instruit en arithmétique et versé en histoire, avoir entendu avec profit les philosophes, en histoire, avoir entendu avec profit les philosophes, la médecine, unir les connaissances de jurisprudence avec celles de l'astrologie et des mouvements des astres. »[1007]. Par son architecture la ville parle du monde dans lequel elle évolue et contient le savoir des Hommes.

[1006] L'écriture psychogéographique serait l'épicentre de cette connexion.

[1007] VITRUVE. *De Architectura*. Livre I, Chapitre 1.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Cette écriture psychogéographique semble implicitement au centre de la réflexion actuelle sur l'écriture de l'espace, sa méthodologie et sa classification parmi les autres genres de récits spatiaux. Dans la langue du psychogéographe, écrire, dire et monter la ville post-moderne relève de l'énigme, « […] la langue doit apprendre à nommer ce qui résiste, ce qui s'invente, comme elle porte ce dont on hérite, et ce qu'on souhaite – au plus haut – transmettre, et qui a nom poème, qui a nom récit. »[1008]. Le psychogéographe fait appel au langage et aux images pour ordonner la ville cacophonique. Établir une méthodologie et une classification de ce langage devient urgent. Dans cette multitude complexe, on en revient à chercher une méthodologie par dire et monter le monde urbain et qui permettrait de le restreindre :

> « Le critique littéraire, ou le chercheur en littérature, ne fait pas que traverser les lieux du roman en compagnie des personnages : vient un moment où il les incorpore à son analyse, parfois à son insu, où il se livre à une topographie romanesque. Dans quelle mesure les conceptions spatiales propres au lecteur colorent-elles la topographie qui en résulte ? Sommes-nous condamnés à reconduire sans cesse les préconceptions ou les lieux communs dont nous sommes pétris ? Le roman peut-il nous amener à « lire » la terre autrement ? Peut-il transformer notre rapport à l'espace réel ? »[1009]

Dans ce retour méthodologique, il y en effet une impression d'une « condamnation » à se reposer la question du rendu. Le psychogéographe, lui a une nouvelle ambition : il ne veut pas seulement donner à voir « la couleur » du lieu, il veut rendre compte de l'expérience urbaine par la multitude qu'il a traversé. Le psychogéographe veut apporter une approche poétique et politique à la ville. Son langage se trouve donc au carrefour de cette dialectique. Il y a dans ce nouveau langage que l'on recherche le dépassement des « préconceptions ou les lieux communs dont nous sommes pétris ». Les situationnistes instaurent un nouveau rapport au langage poétique pour dire la ville. Pour eux, les mutations urbaines post années 50 imposent une nouvelle place à l'homme dans la ville ; une place qui lui impose des contraintes. Ces

[1008] BON, François. *Écrire la ville. Prologue*. Atelier d'écriture « Écrire la ville », BnF, 2016, [en ligne] consulté le 24/09/2024, URL : https://classes.bnf.fr/ecrirelaville/propos/00.htm

[1009] BOUVET, Rachel. *Topographier pour comprendre l'espace romanesque. In* CAMUS, Audrey. BOUVET, Rachel. *Topographies romanesques.* Presses universitaires de Rennes, Presses de l'université du Québec, coll. Interférences, Rennes, 2011, p.80.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

contraintes doivent se ressentir dans leur rendu de dérives. C'est alors la mise en place de protocole, un ensemble de règles, d'actions ou d'instructions préétablies qui encadrent une intervention artistique ayant une visée politique (reprendre sa place dans la ville), critique (par le besoin de manifester un regard transgressif dans ce qui devient une marge urbaine) et sociale (devenir un acteur de la cité en manifestant sa présence et ses besoins). Il ne s'agit pas seulement de créer une œuvre, mais de déclencher un processus où l'art devient un moyen d'action dans le réel, souvent à la frontière de la performance, de la manifestation ou de l'occupation symbolique d'un espace.

Cette approche du monde par la contrainte et le protocole trouvera un écho dans les mouvements qui leurs succéderont comme l'Oulipo, le nouveau roman mais aussi l'art conceptuel (nous pourrons aussi considérer que l'état psychique des artistes venus du mouvement de l'abstraction lyrique recherche un protocole pour parvenir à une ouverture sensorielle nécessaire pour parvenir à accéder à la perception du monde qu'ils recherchent). Dans un texte, cette manifestation de la pratique de l'espace requiert une méthodologie qui s'inscrit dans un nouvel embrochement de l'étude des espaces romanesques. Cette nouvelle catégorie pourrait se nommer : pour une bibliothèque psychogéographique. L'une des démarches fondatrices du récit psychogéographique est d'arrêter de « faire du jolie » avec le paysage il doit sortir de l'*Ekphrasis* (qui serait ce moment où le récit s'arrêterait pour passer à une description). Le paysage urbain n'est pas un tableau mais un acteur du récit psychogéographique. C'est dans cette faculté particulière du lieu que des auteurs comme W. G. Sebald fondent ce que l'on peut percevoir comme un esprit mélancolique romantique à l'image des *Anneaux de Saturne.* Ce livre qui offre d'ailleurs une remarquable déclinaison d'approches dans la représentation des espaces, est scandé par l'exposition successive de mêmes lieux, « le territoire possède ses rythmes propres qui tiennent au retour périodique des saisons et des jours, des pluies et des marées ; le pays possède également ses formes, ses proportions et ses dispositions – que celles-ci soient naturelles ou résultent des aménagements réalisés par les hommes. »[1010]. C'est un nouveau terroir qui se dessine et qui

[1010] MEAUX, Danièle. MOUREY, Jean-Pierre. *Introduction*. MEAUX, Danièle. MOUREY, Jean-Pierre. [Dir.] *Le paysage au rythme du paysage.* Publication de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2011, p.7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

interroge, « La géographie n'est-elle pas avant tout mentale ? »[1011] [1012]. La manifestation psychogéographique est représentative d'une crise de la représentation géographique. Entre une Géopoétique et une géocritique : c'est une expérience terrestre, qui a une signification géologique, topologique et la dont la poésie explore cette « symbolique première », essentiellement spatiale. Il n'est donc pas possible de dissocier ce dont le poème vécu comme expérience et ce que le langage de cette expérience ajoute à la poétique. La géopoétique comme la géocritique commence avec un corps en mouvement dans l'espace.

Dans ce labyrinthe de textes et d'images que tisse le créateur, le lieu décrit devient lui-même un entremêlement de récits. L'auteur « mettent d'abord l'accent sur le lien qui unit ces œuvres avec une géographie bien réelle »[1013] connu du lecteur que le créateur va refaçonner par son prisme et son expérience personnelle. On peut se demander si toute géographie littéraire n'est pas toujours plus ou moins imaginaire. Pierre Bayard s'interroge lui aussi sur cette question dans son livre *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*. Pour lui, l'espace littéraire est foncièrement « atopique », en ce sens qu'il est détaché « de tout référent géographique réel »[1014]. Le rendu psychogéographique ne s'appuie pas uniquement sur une expérience directe du terrain, c'est aussi l'incorporation de quelque chose de plus viscéral, un rendu sensoriel et poétique qui devient alors politique. De plus cette recomposition doit être complétée et peut même être avantageusement remplacée par un travail de documentation. L'espace crée est une combinaison de lieux qui serait « avant tout un lieu de langage, qui ne saurait trouver place dans aucune géographie concrète »[1015]. Nous pourrions rajouter à cette réflexion l'idée du critique littéraire Jean-Pierre Richard pour qui le mot « paysage » dans la littérature ne désigne pas les lieux où un écrivain a vécu, voyagé ou qu'il a pu décrire dans son œuvre, mais il s'agirait d'une certaine image du monde, intimement liée à son style et à sa sensibilité : non pas tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés et une construction littéraire. L'écriture devient ainsi un terrain d'entente, une zone de résonance où se

[1011] BERTHET, Dominique. *Avant-Propos*. In BERTHET, Dominique. [Dir.] *L'art dans sa relation au lieu*. L'Harmattan, coll. Série esthétique, culture philosophique, Paris, 2012, p. 27.

[1012] De la même manière que la géographie à laquelle s'intéresse le poète Kenneth White, cette géographie ne se réduit donc pas à une topographie : c'est une « géographie de l'esprit »

[1013] COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Editions Corti, coll. Les essais, Paris, 2014, p. 116.

[1014] BAYARD, Pierre. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Les éditions de Minuit, Paris, 2012, p.129.

[1015] *Ibid.,* p.147.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

rencontrent et dialoguent les subjectivités de l'auteur et du lecteur. À l'image du lien intime établi par Xavier de Maistre avec son lecteur dans les limites restreintes de son *Voyage autour de ma chambre*, chaque texte ouvre un espace partagé où imaginaires et intelligences se croisent et s'enrichissent mutuellement.

Toute la littérature, l'ensemble de la bibliothèque humaine et notre répertoire commun semblent tendre vers un même projet : produire une carte du monde à l'échelle 1:1, aussi vaste que le réel lui-même. Cette ambition, imaginée par Lewis Carroll dans *Sylvie et Bruno* puis réinvestie par Jorge Luis Borges, intègre dans sa conception même la redondance comme donnée fondamentale. L'écriture, en cherchant à épouser parfaitement le monde, finit par révéler que la duplication parfaite — l'utopie d'une représentation totale — est à la fois son horizon inatteignable et le principe organique qui structure son existence. La carte, dans cette perspective, ne se contente pas de reproduire le territoire : elle en absorbe les contradictions, les oublis et les excès, devenant un miroir déformant où le réel et sa copie s'annulent mutuellement pour mieux se régénérer[1016]. Le lieu se dit et se montre par les espaces « référentiels ». Dans son livre *La Géocritique. Réel, fiction, espace* Bertrand Westphal interroge la manière dont les textes littéraires mobilisent et transforment les référents dits « réels » — en particulier les noms de lieux —, révélant ainsi les tensions entre l'ancrage référentiel et la mise en fiction, entre désignation géographique et construction poétique de l'espace : « la représentation du monde référentiel […] dans la fiction s'engage dans un processus d'interactivité entre instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par une interface »[1017]. Pour lui, il existe dans l'écriture du lieu ce qu'il nomme des « brouillages » : « Lorsqu'un tel brouillage se produit, la connexion entre réel et fiction se fait précaire. Le référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol. On estimera que le réfèrent et sa représentation entrent dans une relation impossible »[1018]. L'exploitation détournée de la géographie usuelle soulève une problématique poétique de l'espace singulière, en ce qu'elle crée une zone de tension référentielle : le lecteur se trouve contraint d'activer ses repères géographiques sans pouvoir s'y fier totalement, oscillant entre

[1016] SENGES, Pierre. *Alice et les effets du réel (où la question du pays des merveilles, mais presque jamais d'Alice). In* CAMUS, Audrey. BOUVET, Rachel. [Dir.] *Topographies romanesques*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 24.

[1017] WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : réel, fiction, espace.* Edition de Minuit, Paris, 2007, p.164.

[1018] *Ibid.,* p.173.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

reconnaissance et déstabilisation. Le lecteur (ou le spectateur) ne peut ni calquer ses connaissances topographiques de manière fiable, ni les évacuer totalement de son appréhension de l'œuvre. Ce flottement cognitif produit une forme de tension poétique, où l'espace cesse d'être un cadre stable pour devenir un territoire critique, propice à l'interrogation des mécanismes de représentation et de mémoire. Que ce soit dans le travail d'Ed Ruscha, de Lise Sarfati, de Will Self et de Laure Murat il y a un « brouillage » comme le nomme Bertrand Westphal. Les lieux sont incertains ! Pourtant, ils sont bien là ! Sous nos yeux, montés, décrits … Les actions que les artistes traversent à Los Angeles sont transposables à volonté dans d'autres mégalopoles. Ces faits convertibles rendent « le rapport au réel […] précaire ». Les lieux de la fiction se brouille de la même manière que l'itinéraire dans le labyrinthe s'enchevêtre. Il y a aussi ce mot « référentiel » : l'espace se fait référentiel. Il devient une référence enrichissant la compréhension du lieu et l'identité d'un individu au moment où il est cité, décrit, représenté dans l'œuvre. Dans le corpus étudié ici, le processus reste le même : dans un premier temps il y a un encrage fort du lieu, les noms des espaces sont fortement encrés dans les textes, les formes emblématiques sont répétées pour « référencer » le lieu dans l'imaginaire de celui qui lit ou regarde. Et dans un second temps cette « référencialité » se dissolve entre le réel et la fiction pour n'en garder que ce qui reste de l'*aura* diminuée de ces espaces sans consistances.

Cette ambivalence géographique oblige le récepteur à une posture de vigilance interprétative. Il devient un arpenteur incertain d'un espace à la fois familier et fictionnalisé, où les repères habituels (noms de lieux, agencements cartographiques, logiques d'orientation) sont maintenus dans un état de latence, comme désactivés. Ainsi, la carte n'est plus un support de maîtrise du réel, mais un outil de déconstruction des évidences perceptives. Ce processus s'inscrit dans une poétique contemporaine qui interroge la validité de l'archive spatiale, déconstruit la croyance dans la transparence du territoire et ouvre la voie à des formes critiques de relecture de l'espace : cartographie subjective, géopoétique, ou encore géographie imaginaire. Dans cette perspective, l'espace devient un champ de forces où se rejouent les conflits entre mémoire et oubli, centre et périphérie, réel et fiction. L'œuvre, en s'appropriant la géographie pour mieux en troubler les codes, produit une écriture de l'espace qui engage à la fois une réflexion esthétique et politique sur les modalités de l'habiter, du nommer et du représenter. La géocritique apparait dans le terreau fertile des « mondes

Licence CC BY-NC-ND 4.0

possibles » instituée par Thomas Pavel et Umberto Eco. Ce dernier voit dans la géographie littéraire un « monde possible », qui « […] se superpose abondamment au monde « réel » de l'encyclopédie du lecteur »[1019]. Ici, le texte ne renvoie pas directement au réel mais à « une expérience du réel ». Il est de même avec le rendu psychogéographique, le compte rendu ne décrit pas le réel mais le « redécrit ».

De la géocritique à la psychogéographie, il y a ce besoin d'être ancré dans le réel pour apporter un regard critique sur le terrain mais aussi la nécessiter de s'en éloigner pour mieux saisir sa composante et sa capacité à faire émerger un constat sur le concept de vie urbaine. Comme le dit Bertrand Westphal, « La fiction ne reproduit pas le réel, mais elle actualise des virtualités nouvelles inexprimées jusque-là, qui ensuite interagissent avec le réel »[1020]. Dans ce jeu de renouvellement, il y a l'ambition de débusquer la psyché. On est bel et bien ici dans un labyrinthe de références et d'érudition. Le projet de la géocritique est de faire converger plusieurs expériences du lieu en les comparant, et ainsi dans cette « connexion » faire exister ces réalités multiples[1021]. Alors, le lieu représenté devient « un monde virtuel » [1022], qui trouve une place « modulable »[1023] dans sa mise en scène au sein du récit et dû à sa représentation. Nous sommes ici sur une faille. Un jeu de dupe que le lecteur joue avec l'auteur, celui du vrai et du faux. C'est une brèche qui peut ouvrir vers cet *infra-ordinaire* dont nous avons déjà parlé. Comme la grammaire, les villes et l'architecture sont des combinaisons à choix multiples. Créer ses panoptiques visuels, créer une forme de répertoire qui met en scène les possibilités et les multiplicités (et diversité) qui crée un langage. C'est dans la contrainte et le protocole que va se donner l'artiste ou l'auteur que ce rapport au monde va trouver une rationnalité, une logique pour ne pas (trop) se perdre et une esthétique pour faire voir ce monde en mouvement, « Le pays en lui-même est objectivement affecté de changements incessants et

[1019] ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Grasset, Paris, 1985, p.171.

[1020] WESTPHAL, Bertrand. *op., cit.*, p.171.

[1021] « Il ne s'agit plus tant d'examiner la manière dont un écrivain rend compte de l'expérience que lui a inspirée telle île ou telle ville, que de superposer les points de vue concernant un lieu privilégié. » (WESTPHAL, Bertrand. [Dir.] *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne.* Presses universitaires de Limoges, coll. Espaces humains, Limoges, 2001, p. 8.)

[1022] WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : rée, fiction, espace.* Edition de Minuit, Paris, 2007, p.168.

[1023] *Ibid.,* p.168.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'attention peut se porter sur cette continuelle mobilité.»[1024]. En d'autres termes, dans ce monde du multiple et du mouvement constant seul cette place du langage (corporel, textuel et visuel) que propose la géocritique et la psychogéographie (être pleinement dans le monde pour le capté tout en existant dans un univers infini, celui de sa psyché (dans le monde le psychogéographe trouve l'engagement, l'expérience, le politique dans ca psyché il trouvera un retour sur la perception de sa traversée, la critique, l'acte de création et la poétique)) permet de contenir les flux du monde.

Il y a une part de canular dans cette modification de la géographie. Certains artistes font preuve de désinvolture sur une carte à la manière de Jules Romain. Parfois cette géographie littéraire peut se perdre entre une mystification et quelque chose qui deviendra une réalité. Avec le livre *Donogoo Tonka* de Jules Romain, c'est une ville qui n'existe pas sans savoir que l'on va la créer. *Donogoo Tonka, ou Les miracles de la science* (1920), est qualifié de « conte cinématographique ». C'est un roman hybride qui est à mi-chemin entre le roman, la pièce de théâtre et le scénario. L'histoire est celle d'un professeur de géographie (Professeur Yves Le Trouhadec) qui invente une cité fictive en Amérique du Sud dans un livre. Pour sauver sa réputation, un architecte-escroc et le banquier Margajel véreux créent cette ville, *Donogoo-Tonka*, de toutes pièces, attirant des financiers naïfs ; ironiquement, elle finit par se concrétiser. Le protagoniste de cette histoire, Lamendin, se voit proposer une mission : partir en Amazonie retrouver une ville qui n'existe pas encore (*Donogoo-Tonka*). Lamendin se prend au jeu, il fait croire qu'il a trouvé la ville, publie des articles, vend des actions… Très vite, tout le monde veut s'enrichir en investissant dans *Donogoo-Tonka*. Des colons, ouvriers et financiers s'embarquent pour l'Amérique du Sud. Et comme un miracle né dans une imposture, on construit réellement la ville dans la jungle. Emblématique de cet esprit de la farce, Jules Romains critique ici plusieurs choses LA première, c'est la crédulité des foules qui croient en une ville simplement parce qu'on en parle sans l'avoir vue. Et la seconde chose c'est le pouvoir des mots et des cartes qui arrive à créer une réalité simplement en mention dans un livre. Ce n'est pas sans rappeler Les monts de Kong, une chaîne de montagnes imaginaires située en Afrique et qui est représentée sur la plupart des cartes au cours du XIXe siècle. C'est un mythe cartographique célèbre. Elle est souvent représentée sur plus de 1 500 km. Le nom

[1024] COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. *Introduction. In* COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [Dir.] Paysages en devenir. Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2012, p.7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

fait référence au royaume et à la ville de Kong (aujourd'hui en Côte d'Ivoire), ce qui donne une potentielle véracité au lieu. Il faudra attendre 1828 pour que l'explorateur René Caillié parcourre la région et ne trouve aucune trace de montagnes continues comme celles décrites sur les cartes pour que cette légende soit corrigée.

Mise en scène de la multiplicité.

Dans les livres photos éditer par Lise Sarfati et Ed Ruscha et les textes de Laure Murat et de Will Self, il y a cette ligne qui nous fait traverser ces fragments montés comme un collage pour nous faire voir l'impossible : la totalité d'une ville (dans sa multitude) vécu dans leurs traversées personnelles. Il y a dans la multitude la mise en relation de formes à la fois proche mais proposant des variations à la manière d'un répertoire des possibles (une démarche qui se développera plus largement avec l'art conceptuel dont nous parlerons dans la partie suivante de notre étude). Dans ce saisissement de la multitude (nous pourrions aussi dire, « ce saisissement de l'impossible »), c'est par la manipulation du style qu'il est possible de rendre compte comme le fait Laure Murat :

> « Le palmier est à L.A ce que la tour Eiffel est à Paris : son signe héroïque. […] Encore faudrait-il préciser : de quel palmier parle-t-on ? On en dénombre de toutes tailles, des grands, des gros, des courts sur partes, des sveltes, des anorexiques, des costauds, des modestes, dont la tête s'épanouit en gerbe, en éventail, en boas, en touffes, en ananas, en balayettes, répartis en centaines d'espèces différentes. On en trouve de nombreuses à LA, du *Phoenix dactylifera* planté le long de *Rodeo Drive*, au *Washingonia filifera*, dit « palmier à jupon » à cause de ses palmes mortes formant cascades sous les plus vertes, le seul qui soit natif de Californie. Mais ceux que je préfère sont us courants, les plus banals, ceux que l'on appelle les *Skydusters* (littéralement « chiffons à poussière du ciel », à cause de leur air de plumeaux), originaires du Mexique. Minces, élancés, une légère brise. Leur fragilité apparente, leur nonchalance bercent mon cœur et rien n'est gave dans l'existence. »[1025]

[1025] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.81-82.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Dans cette longue dissertation sur les différentes espèces de palmiers, Murat établit une multiplicité de formes présentes dans la ville. Elle classe et répertorie ces formes. On revient ici au sens du multiple vu précédemment et a son importance pour incarner l'aspect *multi-* d'un espace et *pluri-*. Par le multiple on crée une vision d'ensemble, il y a un dérèglement sensoriel, c'est « l'ilinx » [1026] .C'est ce que Roger Caillois définit dans *Les jeux et les hommes* (1967) comme des jeux qui induisent des sensations vertigineuses et visent à troubler les sens ainsi que la perception de l'individu. Il y a un dérèglement de nos sens par la confusion dans le multiple, « […] ce qui inactive notre réflexe vestibulo-oculaire[1027] et modifie nos sens audiovisuels, mais aussi nos sens internes (vestibulaires, proprioceptifs, intéroceptifs) jusqu'à perdre l'équilibre. » [1028] . Il y a une sensation d'étourdiment dans cette « désorientation[1029] » [1030], une sensation de flottement dans ce paysage incertain. Pour Olivier Botar, ces sensations sont provoquées par « l'ingestion d'alcool et d'autres drogues »[1031] mais la pratique de la dérive fait éprouver à celui qui la pratique cette sensation d'égarement.

À la fin des années 1930, dans un contexte avant-gardiste Herbert Bayer (artiste, designer graphique, architecte et photographe autrichien), l'une des figures majeures du mouvement Bauhaus imagine dans ce contexte de multitude, et de montage d'images le concept de « vision étendue ». Si nous devons retracer l'histoire de ce concept il commencerait en 1941 avec la conception de la jaquette originale de l'ouvrage *Espace, temps, architecture* de Sigfried Giedion que Herbert Bayer réalise. Sur cette couverture, on y voit en superposant un tronçon

[1026] CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes*. Gallimard, Paris, 1958, p.67.

[1027] Ce réflexe a pour but de stabiliser les images sur la rétine quand la tête se déplace, en envoyant l'œil dans la direction opposée à celle de la tête afin de maintenir l'image au centre du champ visuel.

[1028] BOTAR, Olivier. *Le dérèglement sensoriel ou la formation des sens pour la modernité : l'art de l'ilinx et l'anvant-garde européenne. In* LAMPE, Angela. [Dir.] *Vues d'en haut*. Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, 2023, p.173.

[1029] On observe une certaine confusion – voire des amalgames – dans la terminologie de ce que l' on appelle les sens internes, les sens haptiques ou le système somatosensorial (somesthésie) ; le sens vestibulaire de l' « équilibrioception » qui, reposant sur les structures de notre oreille interne, règle l'équilibre et l'orientation ; la proprioception (synonyme de «kinesthésie»), connaissances sensorielles qui découlent des nerfs liés à nos muscles, tendons et autres structures et nous renseignent sur nos mouvements corporels et notre positionnement ; et l'intéroception, qui regroupe les sensations de nos organes internes. Pour compliquer les choses, on désigne souvent les sens en combinaison, les choses, on désigne souvent les sens en combinaison, «réflexe vestibule oculaire».

[1030] *Ibid.,* p.173.

[1031] BOTAR, Olivier. *Le dérèglement sensoriel ou la formation des sens pour la modernité : l'art de l'ilinx et l'anvant-garde européenne. In* LAMPE, Angela. [Dir.] *Vues d'en haut*. Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, 2023, p.173.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'autoroute à une vue gravée du Jardin de Versailles, exalte explicitement l'espace autoroutier comme la perpétuation moderne de l'art royal des jardins. Dans cette superposition, les temps et les lieux se superposent. Pour Bayer c'est le début de sa réflexion sur une « vision élargie » qui inclut l'espace, le mouvement, le temps et la multi-sensorialité, anticipant le design immersif moderne. Cette réflexion s'étendra même dans ses scénographies d'exposition, qu'il définira comme « un nouveau langage », « une nouvelle discipline intégrant tous les médias et les pouvoirs de communication »[1032], pour l'avant-garde constructiviste, le développement d'expositions accompagne l'émergence d'un art total (lié aux médias de masse et aux modes la vie moderne). Cet art cherche à transmettre un message visuel plus percutant grâce à une mise en scène dynamique et spatialisée. Dans ce contexte, la photographie occupe une place centrale en tant qu'outil de représentations privilégiées. Il propose par ce montage « une nouvelle expérience de l'espace »[1033]. Il nomme « Diagramme de la vision étendue » (Extended Vision Diagram) une conception d'une scénographie immersive ou le visiteur est entouré d'une multitude de supports qui lui donne cette « vision » totale. Il recompose un paysage artificiel. Le diagramme met en scène un corps humain vu de profil, dont le regard est dirigé vers l'avant, mais également étendu sur un arc de 360°, symbolisant une vision qui dépasse la frontalité classique. Ce diagramme incarne une réflexion critique sur les limites de la perception humaine, la perception n'est pas passive, mais elle devient un acte engagé dans l'espace. L'être humain moderne est sollicité par une multiplicité de stimuli visuels et sonores, dans toutes les directions. Le corps du visiteur est immergé dans une atmosphère composite. Par un agencement de la multitude recompose le monde et brouille les frontières entre ce qui est réel ou non. Bayer propose un dispositif plastique pour « brouiller » le monde et l'imaginer autrement.

[1032] COHEN, Arthur A. *Herbert Bayer : The complete Work*. The MIT Press, Cambrige, 19-84, p.363.

[1033] QUOI, Alexandre. *Herbert Bayer et la vision étendue*. *In* LAMPE, Angela. [Dir.] *Vues d'en haut*. Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, 2023, p.188.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

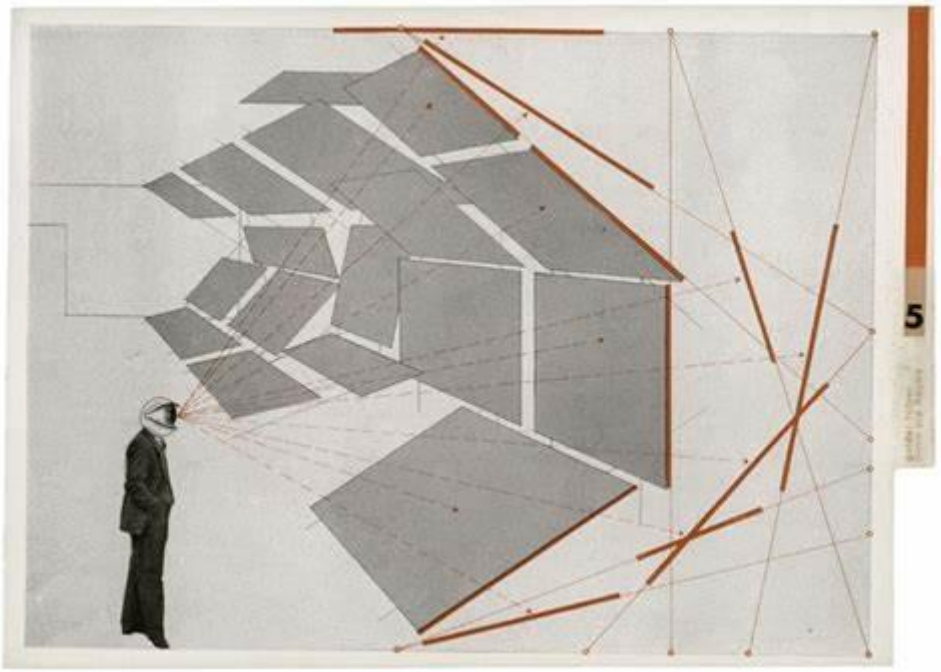


Diagramme de la vision étendue, Herbert bayer, 1935, publié dans PM magazine, vol.6, n°2, décembre 1939 - janvier 1940, p.24-25.

Cette recherche d'un espace incertain aux points de vue multiples qui s'entrecroisent, se retrouve dans *Lieux* (projet inachevé) de Georges Perec qui peut se lire comme un prolongement de l'entreprise oulipienne transposée à l'espace urbain. Perec ne cherche pas tant à imposer une forme au monde qu'à en recueillir les traces sous contrainte : l'écriture devient alors une opération d'enregistrement, une archéologie du présent. En ce sens, *Lieux* est un laboratoire de formes, où le protocole est le dispositif par lequel le réel advient à la littérature. Avec son projet *Lieux* [1034], Georges Perec avait pour ambition d'établir un dialogue autant textuel que visuel entre l'espace, l'archive, l'accumulation, le multiple. Dans une lettre adressée à Maurice Nadeau le 7 juillet 1969, Georges Perec esquisse les grandes lignes de son projet littéraire à venir, dont l'ambition dénote une volonté de systématisation à la fois

[1034] Lieux est un projet inachevé de Georges Perec qui prend la forme d'un dispositif hybride, composé de textes manuscrits, de documents divers, de photographies et d'enveloppes classées. Ce corpus constitue aujourd'hui les dossiers 571 et II du Fonds Georges Perec (FGP), conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Initialement, le projet était constitué de 133 enveloppes, elles-mêmes regroupées dans 24 enveloppes de plus grand format. L'organisation matériel a depuis été rationalisée : les 133 textes sont désormais conservés dans des chemises, tandis que les enveloppes originales ont été archivées séparément. À la croisée de la littérature, de l'autobiographie et de l'enquête topographique, Lieux témoigne d'un souci obsessionnel de classement et d'archivage, propre à l'esthétique perecquienne, tout en mettant en tension la mémoire personnelle et l'espace urbain par un protocole rigoureux de documentation du réel.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

personnelle et expérimentale. Il y expose l'idée d'un cycle autobiographique d'envergure, structuré autour de quatre ouvrages interconnectés, dont l'architecture narrative serait pensée à l'échelle de plus d'une décennie. L'écrivain insiste sur la durée nécessaire à l'élaboration de l'ensemble (douze ans), non comme une estimation arbitraire, mais comme une donnée structurelle, rigoureusement calculée en fonction du temps requis pour composer l'ultime volet du cycle.[1035]. *Lieux* est un projet hybride, tant par son effet d'accumulations que par la multiplicité des registres de langage poétique employés ; c'est ce langage poétique que cherche à apprivoiser les situationnistes (et ceux qui par la suite tenterons de dire la ville). Par cet effet de multiple Perec donne sa « vision étendue » sur sa vie et sur la vie fictive de ses personnages.

Perec revient à l'essentiel. Il collecte des traces, déchiffre la rue en inventoriant scrupuleusement enseignes et affiches, énumérant les boutiques de son quartier. Mais ces éléments restent dispersés : il les aligne sans vraiment les organiser. Le texte potentiel ne se forme pas, ou à peine. Parfois, comme au passage Choiseul, il classe les commerces, sans en tirer d'analyse. Il n'y a ni interprétation sociologique, ni jugement esthétique, ni quête de « l'esprit » du lieu. Ce relevé méthodique produit une écriture factuelle, faite de constats simples, de verbes d'état, de "il y a". Une prose nue, sans adjectif, où la nomination suffit à dire le réel[1036] :

> « On touche là à une des singularités du projet. D'une certaine façon, *Lieux* peut paraître une manifestation de défiance à l'égard de la littérature. Pour évoquer ce qu'il envisage quand même comme un « livre » à venir, Perec parle d'abord d'un « travail », d'une « expérience ». Il se rapproche là du lexique des plasticiens parlant « d'installations », de « propositions », de « dispositifs » obéissant à des« protocoles ». »[1037]

L'œuvre de Perec trouve sa place légitime dans le paysage littéraire par cette défiance, cette remise en doute des normes et des méthodes d'écritures romanesques. Lieux c'est 138 notes / chapitres / thèses / parties, à chaque fois, un lieu, une date, des fragments de souvenirs, des listes inclassables voir même irrationnel. Il y a aussi, des notes manuscrites, des photos (pour

[1035] BURGELIN, Claude. *Préface. In* PEREC, Georges. *Lieux*. Seuil, Paris, 2022, p.11.

[1036] *Ibid.,* p.15.

[1037] BURGELIN, Claude. *Préface. In* PEREC, Georges. *Lieux*. Seuil, Paris, 2022, p.15.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

certaines, pas encore développer. Des documents (télégramme, facture de laboratoire photo, Ticket de café, …), tout ça entassés dans l'épais volume.

C'est par la défiance du style et des codes établis que Perec arrive à ouvrir la brèche d'un possible : l'Infra-ordinaire. Dans ce concept, il rappelle qu'en intégrant la forme du banal, retrouver les fonctions primaires de notre corps et de notre espace :

> « Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? »[1038]

Cette phrase : « Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves » semble directement faire écho à *La société du spectacle* de Debord. C'est dans la multiplication des artefacts du quotidien qu'il étudie avec une rigueur scientifique, pour rendre compte de cette réalité discrète, une seule forme narrative serait insuffisante. C'est là qu'intervient la multiplicité des registres qu'il emploie : elle est une réponse à la complexité, à la densité du réel quotidien. Il propose une certaine érudition imaginaire. Il y a dans ce procédé d'écriture de la ville une volonté de mettre en place ceux qui pourraient s'assimiler au traité savant : « La pulsion érudite est souvent associée à l'échec et à la faillite, même si elle est une formidable machine à faire proliférer la fiction. » [1039]. Perec (comme le dériveur) adoptera la figure dérisoire du savant[1040] [1041] du collectionneur. Pour Nathalie Piegay-Gros qui étudie cette image de l'érudition, ce savoir dissimule quelque chose : dans la fiction, cette érudition littéraire a une

[1038] PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Seuil, coll. La Librairie du XXIe siècle, Paris, 1989, p. 11.

[1039] PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Droz, Paris, 2009, p. 93.

[1040] *Ibid.,* p. 86.

[1041] « […] dans La Vie Mode d'Emploi, on trouve une assez vaste galerie d'artistes et d'écrivains ratés. Parmi eux, personnage de David Marcia est particulièrement intéressant. Au chapitre LXXV de son roman, Perec met en scène cet homme, qui, séduit par Boris Kosciusko, entreprend, après maints déboires et maintes faillites, la création d'un festival de théâtre. Il aura la particularité de promouvoir des auteurs bien supérieurs à Racine, Molière ou Corneille à tort érigés en chefs-d'œuvre. La longue liste des textes à mettre en scène aboutit à l'inévitable fiasco du projet, qui entraîne la dernière faillite de David Marcia. » PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Droz, Paris, 2009, p. 93.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

part de « fantastique », elle met au même plan la fiction et le réel, « […] elle témoigne du pouvoir qu'a la littérature d'englober tout ce qui est dans son sein, au point que la réalité puisse être accaparée par la fiction. »[1042]. Ce savoir total que semble posséder le personnage de fiction (ou l'auteur qui donne à ses personnages cet autorité de savant) n'est qu'un autre moyen de brouiller les frontières entre le réel et l'espace de la fiction.

Dans *L'infra-ordinaire* Perec donne une certaine méthodologie à celui qui veut débusquer cette autre possible dans la ville :

> « Flâner dans une ville étrangère n'est pas une chose évidente : on a tendance à revenir sur pas, on a peur de se perdre, on se limite volontiers aux seuls grands axes ; mais, avec un minimum d'expérience et d'esprit d'initiative, il est néanmoins relativement facile de se laisser aller au petit bonheur ; il suffit, en somme, de marcher un peu le nez en l'air, de se laisser tenter par une allée plantée d'arbres, une statue équestre, un magasin à la vitrine lointainement alléchante, un attroupement, l'enseigne d'un pub, un autobus qui passe pour que se composent, au gré des heures et du temps qu'il fait, des itinéraires plus ou moins capricieux, plus ou moins sinueux, que viendront jalonner des noms évocateurs de quelque chose, même si on ne sait pas toujours très précisément de quoi : le Strand, Chelsea, Pimlico, Belgravia, Lambeth, Baker Street, Charing Cross, Scotland Yard, Covent Garden, Mayfajr, Burlington, Carnaby, Whitechapel, etc. »[1043]

Ici le paysage urbain a disparu, le flâneur qu'il décrit a pour objectif de récolter des artefacts. Ce que Perec appelle ici « flânerie » s'apparente plus à ce que nous chercherons de définir comme dérive. Il pose ici un maillon essentiel de la transition du statut de flâneur à celui de dériveur. Dans son déplacement Perec se donne donc pour tâche d'être en capacité de rapporter à son lecteur ce qu'il produit, ce qu'il nomme des « petits bonheurs » : ce sont des éléments qui produisent une sensation personnelle chez le marcheur. Le flâneur ne touche pas au monde qui l'entoure, il entre en contact par la vue et par la recherche de plaisir fugace, tandis que le dériveur va mettre tous ses sens en éveil, apporter une analyse sur ce qu'il voit,

[1042] *Ibid.,* p. 101.

[1043] PEREC, Georges. *op., cit.,* p. 82-83.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

son regard se fait critique, il expérimente scientifiquement ce que la ville lui procure ; il a conscience qu'il est un corps chimique et que sa traversée va lui provoquer une réaction. Il récolte des traces, il cherche à archiver la ville comme on archiverait les preuves d'une scène de crime ou botaniste cartographiant un espace naturel à travers un herbier[1044] (étonnamment les deux exemples si lointains l'un de l'autre mais si proches quand on les compare à la démarche psychogéographique). Et en cela, tout ce que Perec aura pu développer dans ses travaux entre en corrélation avec une continuité de la méthodologie du psychogéographe.

Pour les membres de l'Oulipo, le protocole et la contrainte sont au centre de la réflexion comme accès privilégié à l'Infra-ordinaire. Dans ce cercle, les échanges sont prolifiques, on y trouvera notamment Raymond Queneau, Italo Calvino, François le Lionnais, et plus tard des auteurs comme Jacques Roubaud ou Hervé Le Tellier. Le premier de cette liste en est l'un des membres fondateurs, Queneau fonde le 24 novembre 1960, l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) avec François Le Lionnais (mathématicien, ingénieur, écrivain). Dans ces années Oulipiennes, Queneau est dans un refus catégorique de l'esthétique surréaliste[1045]. Il a une défiance envers le processus de création même. Dans *Le voyage en Grèce* l'auteur affirme cette défiance face à la spontanéité créatrice : cette « inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête »[1046]. Queneau rejet l'image du poète qui : « [n'] attend pas que l'inspiration lui tombe du ciel comme des ortolans tout rôtis. […]». »[1047]. Alors il bricole, il ne reste pas dans une position passive, il tord les normes du processus créatif et fabrique ce que l'on pourrait appeler des « machines à fiction ». Avec sa dispositif *Cent mille milliards de*

[1044] D'ailleurs cette image d'herbier fessait parti d'un projet que Perec voulait réaliser sous le nom de l'*Herbier des villes*. Ce projet dépassait le cadre de la littérature puisque son idée était de récolter des documents : « pour l'herbier des villes, un livre futur, je répertorie ces choses anodines de la vie quotidienne, rassemblées, « collectées » au fil des jours : notes glissées sous la porte, certificats de ramonage, télégrammes, certaines enveloppes, factures. » (RIBIERE, Mireille. BERTELLI, Dominique. Georges Perec. Entretiens et conférences. Joseph K, Nantes, 2003, p.107-108).

[1045] Membre du groupe surréaliste durent cinq ans, de 1924 à 1929, Queneau eu des dilemmes moraux avec Breton dont il fut le beau-frère.

[1046] QUENEAU, Raymond. *Le voyage en Grèce*. Gallimard, Paris, 1973, p.94.

[1047] SCHAFFNER, Alain. *Queneau et la littérature à contraintes. In* BLOOMFIELD, Camille. LESAGE, Claire. *Oulipo OUvroire de LIttérature Potentielle*. Edition de la BnF, Gallimard, Paris, 2014, p.40.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

poèmes[1048] (1961) Queneau propose une œuvre manifeste, c'est une expérience littéraire. Le projet repose non plus sur l'inspiration ou l'expression libre, mais sur la mise en œuvre rigoureuse de contraintes formelles, ici d'inspiration mathématique et combinatoire. Il s'inscrit dans la continuité des *Exercices de style* (1947) où Queneau proposait une variation stylistique autour d'un récit unique ; ici *Cent mille milliards de poèmes* pousse plus loin le principe de littérature potentielle, en appliquant une logique combinatoire stricte. Queneau compose dix sonnets originaux, tous construits selon la même structure métrique et rythmique, avec des rimes identiques réparties dans les quatrains et les tercets[1049]

Grâce à un dispositif matériel ingénieux (chaque vers étant imprimé sur une bande mobile découpée horizontalement), le lecteur peut donc inter-changer chaque vers avec les neuf autres de même position, sans briser la structure poétique du sonnet[1050]. La conception de *Cent mille milliards de poèmes* engage une poétique du multiple, où la création devient à la fois collective et individuelle. Il est impossible de contrôler cet ensemble trop vaste, il ouvre ainsi un potentiel libérateur où sa création devient autonome et ou le lecteur peut y trouver sa place.

Les oulipiens peuvent être définis comme de véritables cartographes de l'espace littéraire sous contrainte : ils en tracent les frontières, en déploient les possibles, en inventent de nouvelles topographies. Leur rapport à la langue est analogue à celui d'un explorateur face à un territoire inexploré, semblable à la carte blanche de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll[1051]. La langue est pour eux un champ de possibles que la contrainte permet de parcourir : « La contrainte ne doit pas être envisagée comme une limitation, une restriction, un frein à récriture. La contrainte est ce par quoi l'oulipien exige de lui-même qu'il se confronte aux mots, qu'il leur fasse rendre tout leur suc dans l'espace spécifique défini par la contrainte pour

[1048] QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard, Paris, 1961.

[1049] SCHAFFNER, Alain. *op., cit.*, p.42.

[1050] Contrairement aux procédés surréalistes du *Cadavre exquis*, fondés sur l'association libre et l'automatisme psychique, Queneau repose sa création sur un système strictement contrôlé. Chaque vers est sémantiquement et syntaxiquement autonome, excluant toute dépendance syntaxique entre les lignes (enjambements, rejets, etc.). Chaque sonnet originel doit posséder une cohérence thématique.

[1051] Cette carte se trouve en ouverture d'*Espèces d'espaces* de Gorges Perec (Galilée, Paris, 1974). Le livre de Lewis Caroll a été traduit de l'anglais par Jacques Roubaud.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

les faire jouer. »[1052]. La structure du texte devient labyrinthique. Des textes labyrinthes il y en a dans la bibliothèque de l'OuLiPo : *Le château des destin croisés* d'Italo Calvino (1973), *Le grand incendie de Londres* (1989), *La boucle* (1993), *Mathématique :* (1997), *Poésie :* (2000), *La bibliothèque de Warburg* (2002) de Jacques Roubaud, *Frise du métro parisien* de Jacques Jouet et Pierre Rosenstiehl 1998 ou encore *Le labyrinthe des jours ordinaires* de Pierre Rosenstiehl (2013). Avec *Le château des destins croisés*, Italo Calvino explore la multiplicité narrative potentielle. Dans ce récit les protagonistes racontent leurs vécus à partir de cartes du tarot, perçues comme des matrices polysémiques susceptibles d'engendrer des récits multiples, en fonction de leur agencement. Calvino décrit lui-même l'ouvrage comme une « machine à multiplier les récits à partir d'éléments figuraux aux nombreux sens possibles ». Pour Le mathématicien Pierre Rosenstiehl (oulipien depuis 1992) brouille lui aussi les frontières entre interrogations philosophiques et mathématiques, *Le Labyrinthe des jours ordinaires* est une fonction qui met en perspective l'invention grecque de l'algorithme labyrinthique. L'ouvrage investit un espace intermédiaire entre l'écriture graphique et le graffiti, explorant les frontières du signe et du tracé dans un récit aux inflexions autobiographiques, où l'intime se mêle à la réflexion sur les formes de la narration visuelle. L'expérience littéraire est rattachée à celle de l'espace.

Il en est de même pour Jorge Luis Borges qui, bien qu'extérieur à l'Oulipo a fortement influencé ses membres par une œuvre fondée sur la structure du labyrinthe, de fictions combinatoires et de textes infinis. Pour Borges, le labyrinthe est une métaphore de la pensée et de l'écriture, où le sens se déploie où se perd. Dans *Fictions,* Borges joue nos perceptions de l'espace et du temps mais aussi sur réel du monde et de ce dont il est réellement fait[1053]. Les univers imaginaires qui y sont développés se constituent de miroirs inversés à notre réalité et révélant le monde réel par contraste. Toutefois, un trouble s'installe entre les frontières entre le monde construit et le monde vécu. Ainsi, ce qui paraissait au départ comme une altérité radicale une zone d'indécision, l'imaginaire contamine le réel. La littérature borgésienne n'est pas une sécession de contes fantastiques, ils ne cherchent pas à rendre

[1052] MONCOND'HUY, Dominique. *Qu'est-ce que la contrainte ? In* BLOOMFIELD, Camille. LESAGE, Claire. *Oulipo OUvroire de LIttérature Potentielle*. Edition de la BnF, Gallimard, Paris, 2014, p.95.

[1053] QUILLIOT, Roland. *Borges et l'étrangeté du monde*. Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991, p.120.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

vraisemblable l'irréel, mais à rendre invraisemblable le réel[1054] : Il y a une dissolution du réel. Dans l'œuvre de Borges, il y a, « l'angoisse devant la menace du non-sens […]. »[1055]. Les labyrinthes borgésiens sont les métaphores de cette approche du texte qui devient à petit un espace à part entière. On pense « pouvoir les localiser et dessiner leurs limites »[1056], mais on s'aperçoit au fil du récit que leurs structures nous dépassent de la même manière que celle d'une ville. Vivre dans un monde du dépassement interroge l'artiste qui se demande comment le représenter. Comme le dit Roland Quilliot dans son analyse de l'œuvre de Borges, « Il y a trop de choses dans le monde, et de nature trop diverse. »[1057]. Et c'est donc dans cette imitation de la multitude que l'artiste se retrouve. Cette écriture qui devient monument devient le geste de l'artiste. Ce dernier doit créer l'illusion. En plus de son geste l'artiste doit adopter un comportement mimétique à celui de la ville. L'objet final cherche à mimer les codes de cette ville tentaculaire. C'est un conglomérat de formes imitant un récit savant pour saisir celui qui pénètre l'œuvre. Ce dernier doit avoir le sentiment de franchir le seuil du labyrinthe, il va à son tour à se livrer à une expérience méta-psychogéographique (le lecteur ne va pas se situer au côté du dériveur mais dans un espace plus intime, le dériveur laisse accès à son état subconscient).

Celui qui approche leurs œuvres accède à une intimité au lieu. L'artiste devient le seul guide de son labyrinthe personnel. C'est cet accompagnement que retrace par exemple le livre *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán (auteur argentin) où la ville de Mexico devient un labyrinthe à la fois narratif et symbolique. Dans ce récit, inspiré par Borges, Fresán retrace les souvenirs du narrateur Ramón Mantra, écrivain et cinéphile obsédé par la culture pop, les séries télévisées, la mort, et le passé mexicain. Fresán imagine une relecture fictionnelle de l'histoire contemporaine du Mexique. Le lecteur se perd dans une prolifération de voix, de temps, de points de vue. L'histoire ne suit pas un fil unique mais dérive, bifurque, revient sur elle-même à la manière d'un origami qui prend la forme tentaculaire de l'esprit du narrateur. Le personnage principal dans les méandres de sa mémoire, de ses hallucinations et de ses obsessions culturelles (cinéma, télévision, pop culture, histoire mexicaine...). Comme *Lieux* de

[1054] *Ibid.,* p.6.

[1055] *Ibid*., p.13.

[1056] *Ibid.,* p.50.

[1057] *Ibid.,* p.60.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Perec, *Mantra* devient un assemblage non linéaire de divers répertoires. L'esprit du narrateur devient lui-même un labyrinthe intérieur. Le titre même du livre fait référence au labyrinthe, le mantra est une prière de laquelle émane le mandala bouddhiste. L'étymologie du terme sanskrit mantra vient de *manas* (esprit) et *tra* (instrument ou outil) que l'on pourrait alors traduire comme un « instrument de la pensée » (ou un outil de méditation). Le mantra comme le labyrinthe devient un geste de création comme un rituel pour conjurer la perte et l'oubli. A la manière d'un Dante qui accompagne son lecteur aux enfers, Fersán par son mantra conduit ses lecteurs au gré de cette prière païenne.

Il y a une conceptualisation du monde, au sens au la forme de celui-ci se réduit à un concept, une idée abstraite (en opposition à ce qui est concret, sensible ou immédiatement perceptible). Ce monde conceptuel se définit bien dans l'œuvre *Three Modern Buildings* (1984) de Tony Cragg où l'artiste remplit et assemble des matériaux bruts comme des briques et des parpaings dans des formes rudimentaires imitant une Skyline et des ensembles d'habitations. Ici, la ville n'est plus qu'un ensemble de matière, il n'y a même plus de place pour les habitants, seule demeure le squelette. De par son architecture et son urbanisme, Los Angeles est l'archétype de cette ville qui se disloque autant qu'elle se referme dans une architecture générique[1058]. La tentation de dire la complexité du monde contemporain dépasse toutes descriptions possibles de l'auteur et de l'artiste alors seul reste la possibilité de raconter comment notre existence semble glacer sur la surface d'une matière sans porosité. Ces parois sans caractère ni identité deviennent le théâtre d'une artificialisation des ambiances et des atmosphères annihilant toutes expériences concrètes.

[1058] Rem Koolhaas définit une architecture générique comme une architecture caractérisée par sa neutralité formelle, son absence de style marqué, et sa capacité à accueillir des usages multiples sans imposer une fonction précise. Pour lui, l'architecture générique reflète une époque où les bâtiments deviennent des « contenants » interchangeables, détachés de leur contexte culturel ou géographique.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Three Modern Builldings, Tony Cragg, 1984.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C Quand l'expérience intime devient une forme autonome.

Dire et faire advenir l'expérience radicale.

Dans un monde saturé par la consommation, au sein d'une société marchande fondée sur la prolifération des signes, la théâtralisation de l'espace, et la mise en scène permanente du désir, se voit refléter dans l'architecture postmoderne. Du centre commercial ou bien musée-spectacle, ces endroits sont faits pour susciter une expérience esthétique et émotionnelle courte, consommable, et non plus pour combler une nécessité. Ces espaces sont faits pour séduire, capter l'attention, afin de prolonger la présence du corps dans un flux continu de stimulations, à l'image de la société marchande elle-même. Les invocations techniques offertes par cette époque peuvent vite tendre vers la force et le réemploi de ces technologies à des fins capitalistes et militaires. La démarche situationniste a toujours été claire : dénoncer la société du spectacle. Cette société a été dénoncé bien avant les situationnistes. Déjà dans *Les choses captives. A propos de l'Exposition universelle de Bruxelles*[1059] [1060] (1910), Stefan Zweig parle, comme le titre l'indique, de ces « choses captives ». Il dresse le portrait de cette accumulation de marchandises « captive » qui deviennent un spectacle. Zweig y parle de l'exposition universelle de 1910, dans son texte (qui anticipe les idées de Debord) il décrit l'exposition universelle comme un concentré de modernité, une vitrine idéale mais factice. Dans cette nouvelle société qui s'annonce, il distingue une pulsion de mort, et comme une galerie de personnages, il dresse le portrait d'un livre sous vitrine que l'on ne peut pas feuilleter :

> « Tout est là, tout ce que l'on peut inventer, […] des images, des verres, des livres, des appareils, des vêtements dont les échantillons sont toujours les plus nobles, les plus purs, les plus réussis. […] Tout en effet a été réuni ici : notre monde entier repose dans ces cercueils de verre, éparpillé en ces centaines de milliers de morceaux qu'il ne tient qu'à nous de rassembler

[1059] Ce texte a paru pour la première fois dans *Neue Freie Presse* à Vienne, le 17 août 1910.

[1060] ZWEIG, Stefan. *Mélancolie de l'Europe*. Plon, Paris, 2023, p.49.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> pour qu'ils prennent vie, pour sentir leur chaude, leur frémissante respiration. »[1061]

Le monde est fragmenté, il est inaccessible, mis sous verre. Il y a aussi des machines présentées à l'arrêt, or, comme le souligne Zweig, une machine à l'arrêt est une machine qui ne sert plus à rien :

> « C'est avec les machines que l'on ressent le plus fortement l'absence de signification d'un tel spectacle, puisque leur force est tout à fait souterraine, tout à fait contenue dans le mystérieux engrenage de leur mouvement Or, nous les trouvons ici au repos ; elles, dont les ressorts les plus intimes sont le feu et la vitesse, se tiennent d'une stature d'airain dans l'immense halle, leur corps brillant bleu acier aussi immaculé qu'un miroir, sans mouvement, froides. »[1062]

Ce sont là bien des fantasmagories de la modernité. Il y a dans cette exposition une contradiction entre ces objets morts et cette foule qui se presse dans un élan de passion (qui elle est bien vivante) pour ce monde moderne qui s'annonce comme une promesse.

Comme un vœu, Zweig espère que les rôles ne s'inverseront jamais, que la machine ne devienne pas tout aussi vivante que cette foule et que la foule ne devienne pas aussi inerte que ces machines exposées ; un transfuge de vitalité que Debord, lui aussi voit s'effectuer (…. Et que dire du monde actuel dans lequel nous vivons ?). Pour Zweig, le progrès est relatif. Avec ses mises en scènes, la marchandise oriente la lecture de celui qui traverse l'exposition. C'est une mise en scène de la monopolisation du monde et en particulier de l'uniformisation des grandes villes que révèle ici Zweig. C'est ce qu'il décrit comme l'américanisation de l'Europe.

[1061] *Ibid*., p.50.

[1062] *Ibid.,* p.53.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ce sont les prémices de la starbuckisation du monde de Sylvain Tesson[1063] [1064], que l'auteur décrit comme des espaces en perte de singularité et d'identité (Cette monopolisation du monde est à entendre par l'homogénéisation de nos modes de vies) … On en était déjà là quand Stefan Zweig parlait, il s'interroge sur ce qu'il reste comme expérience à faire de ce monde et où l'individu et l'intellectuel doivent se positionner dans une société de marchandises. C'est une réflexion paradoxale que l'on retrouve dans ce texte car Stefan Zweig est aussi enthousiaste de voir l'arrivée du cosmopolitisme et de l'universalisme. Cet universalisme rêvé par l'auteur serait celui d'un échange entre les valeurs de ce que l'être humain a produit de plus haut (et qui se retrouve dans son fanatisme pour le mythe de Babel). Ce n'est pas une homogénéisation par les loisirs et la culture de masse. Ce qui le séduit dans cette nouvelle culture en devenir ce n'est pas la masse ni la prolifération mais c'est sa variété. Ce qui l'inquiète c'est la place de l'intellectuel dans tout ça, « Nos livres ne touche plus »[1065]. L'intellectuel devient alors une espèce menacée comme il le décrit dans *La monopolisation du monde*[1066] *:* « […] nous sommes devenus des *Outsiders* tels les derniers encyclopédistes durant le révolution française, une espèce devenue aussi rare et menacée dans l'époque actuelle que le chamois et l'edelweiss.»[1067].

Pour l'auteur, la victime de ce grand spectacle c'est le flâneur. Les situationnistes, en créant l'image du dériveur veulent se séparer de l'image (et de l'imaginaire) du flâneur pour proposer le profil d'un piéton actif. Le situationniste pense une nouvelle version de l'intellectuel. Le dériveur devient un avatar moderne de l'ancien intellectuel : il quitte son bureau, il sort au

[1063] Lorsque Sylvain Tesson parle de la « Starbuckisation du monde », il critique une forme d'uniformisation culturelle mondialisée. Il fait référence à la chaine de café américaine Starbucks. Ce nouveau monde serait celui où les espaces se conteraient d'une ville à l'autre, le Starbucks de Sao Polo sera le même que le Starbucks de Tokyo ou de Limoges. Les cartes, le mobilier, les uniformes des « baristas » seront les mêmes partout. Pour Tesson cette « Starbuckisation » serait l'envahissement du paysage par des marques qui deviennent des symboles (signes) et l'expérience proposée par l'enseigne devient généralisée et similaire d'une ville à l'autre : les villes du monde interchangeable. C'est la fin d'une identité locale remplacée par un consumérisme homogène. C'est la mise en place d'une neutralité du monde qui devient un espace sans aspérité, où tout est prévu, confortable, sans risque ni surprise. C'est ce que décrit aussi le sociologue George Ritzer dans son concept de « McDonaldisation » du monde, qu'il décrit dans *The McDonaldization of Society : An Investigation into the Changing Character of Social Life* (paru en France sous le titre *de Tous rationalisés* !) (1993).

[1064] TRUONG, Nicolas. *Sylvain Tesson : « Vivre mieux aujourd'hui consiste à échapper aux développements du progrès ».* Le Monde, 28 juillet 2019, p.26.

[1065] ZWEIG, Stefan. *op. cit.,* p.123.

[1066] Ce texte a paru pour la première fois dans le *Berliner Börsen-Courier* du 1er février 1925.

[1067] *Ibid.,* p.123.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

contact du monde, il expérimente. Zweig se demande où est la place de l'individu parmi toutes ces « choses captives ». L'individu qui traverse l'exposition universelle de Bruxelles se retrouve dans une vitrine à ciel ouvert, qu'en retiendra-t-il ? L'Expérience serait peut-être le concept de tout cela au sein même de cette société lisse, globalisée et standardisée, surgissent des poches de résistance, des lieux disjoints, nous avons déjà pu traverser la notion d'Hétérotopie qui à la différence des espaces hyperfonctionnels de l'architecture postmoderne, offrent la possibilité d'une expérience située, subjective, transgressive, éphémère, flirtant avec les idées utopiques. Elles sont autant des refuges que des terrains d'émancipation, là où le sujet peut échapper, l'espace d'un moment, à l'ordre normatif de la consommation et de la visibilité : en expérimentant l'hétérotopie l'individu disparait de la carte. L'expérience du monde de la consommation que décrit Zweig est celle d'une vie « réduite à une image »[1068]. Face à cette marchandisation de l'expérience, le dériveur cherche la possibilité d'une autre manière d'habiter le monde « poétiquement » tout en gardant un esprit critique et sans se laisser endormir par le confort de la modernité qui, pour lui, serait un leurre. La critique doit devenir un aspect même dans sa création, elle est une réaction au réel, et c'est à travers le concept d'expérience qu'elle devient un acte incarné et sensible. En réactivant la notion d'expérience authentique (non programmée, non médiatisée), la personne qui traverse cette expérience retrouve un lien privilégié au corps, au temps et à l'imprévisible. Ces démarches sont situées à la marge des circuits dominants. Il s'agit de détourner, hacker et réinventer les formes architecturales et urbaines, pour faire surgir des espaces d'altérité, de lenteur, de liberté, voire de subversion. C'est une volonté de sortir de la logique du décor et du flux, pour renouer avec des expériences vécues, conscientes, poétiques. L'expérience devient un geste de résistance : une manière de reprendre possession de son attention et de son corps dans un monde qui tend à en faire des marchandises.

Définir le concept d'expériences c'est dire qu'une expérience peut se définir comme un événement vécu subjectivement, engageant le corps, les sens, les émotions ainsi que la pensée, et laissant une trace dans la mémoire ou la conscience de celui qui la vit. Elle implique un investissement personnel, un rapport direct avec le monde, souvent transformateur : l'expérience n'est pas simplement un fait ou une observation. C'est un processus de

[1068] *Ibid.,* p.51.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

confrontation entre un individu et toute situation. Cette situation (ordinaire ou exceptionnelle), modifie la perception et la compréhension de l'individu qu'il a sur son environnement. Ce que les situationnistes cherchent à proposer c'est que même une expérience aussi banale soit-elle acquiert le traitement d'une expérience radicale. Pour Stéphane Madelrieux, professeur de philosophie, une expérience radicale serait une expérience qui nous ferrait accéder à quelque chose qui nous est voilé, caché comme les situationnistes imaginent la psychogéographie, pour qu'une expérience soit radicale, il faudrait qu'elle soit révélatrice.

Sa radicalité nous ferait toucher une essence même de la vie, « […] il faut savoir retrouver, sous les qualités sensibles dans l'étendue qui font l'objet de notre expérience sensible ordinaire, ce que Deleuze appelle des « intensités » pures qui sont posées comme originelles, car elles seraient au principe même du sensible […]. »[1069]. Ce transcendantalisme[1070] nous mettrait en contact avec la « vraie » réalité, cet « infra-ordinaire ». Une façon de concrétiser cette quête philosophique de l'expérience pure consiste à la rapprocher du mouvement de retour à une vie simple : « Celui-ci trouve certes son origine dans l'exigence morale d'une réforme de la vie, alors que celle-là doit être comprise une perspective épistémique, comme possibilité d'un accès plus immédiat à la réalité.»[1071]. La quête de l'expérience pure ne se déploie pas en dehors de toute visée morale ; elle est traversée par des implications éthiques qui rejoignent, en profondeur, l'aspiration à une vie simple. Inversement, le désir de réforme morale peut lui-même puiser sa force dans l'idée d'un contact plus direct, plus authentique avec le réel. Thomas Thoreau éprouve cette transcendance et cette expérience du beau dans le banale et le dépouillement : « Simplicité, simplicité, simplicité ! Que vos affaires, je vous le dis, ne soient que deux ou trois, et non cent ou mille Simplifiez, simplifiez. Au lieu de trois repas par jour, si c'est nécessaire, n'en prenez qu'un ; au lieu de cent plats, cinq, et réduisez à l'avenant le reste»[1072]. Quand Thoreau souligne ces expériences extraordinaires que lui font vivre le retour à la nature, il y a, pour lui, qu'un retour à la vie sauvage, une vie ordinaire

[1069] MADELRIEUX, Stéphane. *Philosophie des expériences radicales. Seuil*, coll. L'ordre philosophique, Paris, 2022, p.24-25.

[1070] *Ibid.,* p.25.

[1071] *Ibid.,* p.50-51.

[1072] THOREAU, Henry David. *Walden ou La vie dans les bois*. Aubier-Montaigne, coll. bilingue, Paris, 1967, p.121.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

primitive mais oubliée. Les situationnistes, aussi, ne cherchent pas à séparer l'ordinaire à l'extraordinaire puisque l'un ne serait qu'un retour à l'autre. Il y a une « suspension » du temps et de l'espace, lors de ces expériences, un espace-temps autre se crée : un intermédiaire entre nous et la réalité.

Ce nouveau rapport à l'existence dépasse l'expérience-limite et ces fêtes somptuaires [1073]. L'expérience radicale relève de l'épreuve : « « expérience » signifie en réalité « traversée » (*per*-), « épreuve » *(periculum*), « danger » (*péril*) – sens que l'allemand *Erfahrung* retrouve de son côté dans la proximité du voyage et du danger (*fahren, Gefahr*), bref une aventure redoutable et angoissante, mais dont quelque chose de grand, peut-être, ressortira ? La purification de l'expérience ne doit-elle pas passer par un acharnement dans l'excès et la transgression, plutôt que par un travail d'ascèse et de régression ? »[1074]. Ce vécu a quelque chose de quasi-mystique qui s'empare de l'être lors de cette expérience. Ses réflexions autour de l'intensité de l'expérience veut aller, comme le dit Gorges Bataille, au bout des possibles[1075]. Il précise que cette expérience consiste à se confronter aux limites extrêmes du vécu, à travers un « voyage » où l'on explore les frontières entre le possible et l'impossible. C'est une transgression des limites pour se confronter à un point ultime : celui du hasard, de l'imprévu, de la rencontre avec l'étrange. Pour les situationnistes cette expérience radicale qui doit être le fruit de toute situations, dépasse le transcendantalisme. Pour eux comme pour Georges Bataille il y a une surenchère, ils cherchent à dépasser le mysticisme : « L'intensité des sensations est précisément ce qui détruit l'ordre, et je ne crois pas que ça ait d'autres intérêts. Il est essentiel pour les hommes de détruire cette servilité à laquelle ils sont tenus du fait qu'ils ont édifié leur monde mais qui porte avec lui une sorte de charge. Quelque chose d'infiniment pesant qui se retrouve dans toutes nos angoisses et qui doit être levé d'une certaine façon. »[1076] Il cherche à sortir de l'ordre, trouver un autre lieu mental. Il faut un saut, un basculement total. C'est une sacralisation de l'expérience et non pas une expérience du sacrée. Ce moment de la transgression c'est le moment où l'on sait que l'on est coupable, on

[1073] MADELRIEUX, Stéphane. *op. cit.*, p.51.

[1074] *Ibid.,* p.165.

[1075] BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Gallimard, Paris,1954, p.22.

[1076] Archive de Georges Bataille répondant aux questions de Maurice Clavel, Emmanuel Berl, Jean Guiot et Jean-Pierre Morphée, à l'occasion de l'émission radiophonique "Qui êtes-vous ?", ORTF, 1951.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

a conscience que l'on franchit une ligne qui nous conduit dans un espace autre, celui hors de l'ordre. Ce franchissement, c'est l'expérience du « Dehors » :

> « L'expression même de « Dehors » dit déjà qu'il ne s'agit pas du dehors empirique où l'on envoie jouer les enfants. Il désigne un lieu absolu, plus extérieur que tout ce qui peut être compté comme extérieur, car il se situe sur un autre plan que l'extériorité relative, toujours située vis-à-vis d'un intérieur comme celui de la maison. Ce n'est pas en voyageant toujours plus loin qu'on arrivera au Dehors, c'est en rompant avec la forme empirique de l'espace qui distribue les dedans et les dehors de manière seulement relative. Espace « vide », « vacant » ou désert » ; espace « ouvert », « dispersé », « éparpillé », « discontinu », « a-centré », où les points sont à « distance infinie » les uns des autres, toujours séparés par des « intervalles » ou des « interstices » infranchissables, entretenant entre eux des rapports nécessairement dissymétriques – tels sont les termes le plus souvent associés chez Blanchot au régime spatial de l'expérience-limite.»[1077]

Une fois franchi le « pas au-delà » de l'espace ordinaire, tout pas devient intrinsèquement un faux pas, tout mouvement s'avère, par nature, déviant, et tout déplacement se transforme en errance fondée en droit. Il ne s'agit plus d'égarements relatifs, mesurables à l'aune d'un itinéraire correct ou d'une orientation normative. Ce n'est pas l'écart par rapport à une bonne direction qui définit l'erreur, mais l'absence même de toute possibilité de référence. Le déplacement, ici, ne relève plus de la géométrie du monde, mais d'un déracinement fondamental, où l'errance n'est plus accident mais une condition. C'est un autre type d'égarement à la manière du labyrinthe infini de Borges où des corridors qui se replient sur de nouveaux corridors.

Ce moment de franchissement du seuil est déterminant dans la fiction et dans la mise en récit des expériences et du soi. C'est le moment du dépassement, de la prise de décision et de la prise de risque. Il y a une chute dans l'inconnu. C'est l'instant du saut de l'ordinaire vers l'extra-ordinaire. C'est aussi le début de la situation et dans ce franchissement de cette ligne

[1077] MADELRIEUX, Stéphane. *op. cit.*, p.204-205.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

symbolique il y a la mise en place du protocole et de la contrainte qui vont suivre le protagoniste tout du long de sa traversée. Will Self prend la décision de quitter son quotidien après une montée en puissance de faits banals qui l'ennuient et l'enferme dans un lieu :

> « C'était un mardi. Il faisait très chaud dans le métro. Des conserves d'humains cuits à l'estouffade dans leurs pets. Jadis, j'observais cette foule anonyme et voyais son visage. Ce n'était plus le cas. Désormais je voyais ce que le vieillissement allait infliger à ces faces de faubourgonautes en perdition dans le vide bitumeux. »[1078]

Dans ce banal grivois (qui rappelle le style du *Hardboiled*) Self se sent investi d'une quête mythique celle de l'artiste qui recherche un sujet d'investigation et dont le quotidien ne peut lui procurer. Il étouffe, il ne voit même plus le visage de l'autre. Le lieu n'est pas le seul facteur de cette angoisse grandissante, il est aussi renfermé dans son corps : « […] ma toxicomanie était un escadron de la qui écumait les rues bombardées d'un Belfast Ouest de l'esprit. »[1079]. D'ailleurs le récit de ce voyage commence dans le cabinet du Docteur Shiva Mukti qui le suit dans son addiction à la drogue. C'est d'ailleurs ce docteur qui donne au lecteur les clefs de compréhension sur la manière dont Self perçoit les choses à travers ses expériences créatives (d'après Self se « professionnel » de la santé mental à la capacité de « vidéographier »[1080] les psychotiques, un terme qui semble promettre une manière de pénétrer la psyché et d'être encore plus proche de la psyché du dériveur) :

> « Votre perception du réel est totalement cohérente. Du moins, vos schémas de pensée obsessionnels compulsifs semblent s'être, hum, greffés dans le monde externe. C'est comme si, en voyant constamment le inonde à travers les lunettes anthropomorphiques de la distorsion d'échelle, vous saviez projeté sur lui une forme de syndrome dysmorphique du corps. »[1081]

[1078] SELF, Will. *op., cit.*, p.139.

[1079] *Ibid.,* p.131.

[1080] *Ibid.,* p.127.

[1081] *Ibid*., p.127.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est par ces entretiens avec le docteur Mukti et ces réflexions sur sa propre santé mentale que Self structure aussi sa démarche plastique. L'addiction de Self est le point décisif pour partir à la rencontre de quelque chose de supérieur. C'est dans cet enfermement psychogéographique et psychologique que Self amorce son voyage : « […] le fait est que je n'ai rien écrit de sérieux depuis septembre et j'ai des bouches à nourrir. J'ai en projet un texte documentaire et j'aimerais le mener à bien. »[1082]. Il se confie au personnage de Zack Busner[1083] (un psychiatre et psychanalyste de Londres, manipulateur), Busner met Will en garde face à ce projet qui pourrait le dépasser par son impossibilité :

> « - […] je veux aller à Hollywood à pied.
>
> - Tout le trajet ?
>
> - Ne soyez pas facétieux. Vous connaissez ma méthode : je marcherai de chez moi à Heathrow, probablement en passant par les studios Pinewood où on tourne en ce moment le nouveau James Bond, je prendrai l'avion et je terminerai à pied, de l'aéroport de Los Angeles à Hollywood.
>
> - Un territoire dangereux pour vous, à mon avis… »[1084]

Mais qu'à cela ne tienne, Will part pour Los Angles à la recherche de ce meurtrier qui aurait tué le cinéma. Cette accumulation à laquelle fait face Will Self le pousse à rompre avec cette accumulation de vide qui le frustre et l'étouffe pour ne pas dire que le banal le « blase ».

Cette fatigue du quotidien se retrouve dans une œuvre singulière, *Prins* (2018) de César Aira (écrivain, essayiste et traducteur argentin) dans lequel il nous raconte l'histoire d'un auteur fatigué de sa vie : « Condamné depuis toujours à la rédaction laborieuse de romans gothiques, enchaîné au goût décadent d'un public inculte… La lassitude me gagnait. J'étais incapable de terminer la moindre phrase. »[1085]. Tout comme Will Self le protagoniste de Aira cherche lui

[1082] *Ibid.,* p.140.

[1083] Zack Busner est un personnage récurrent dans l'œuvre de Will Self que l'on retrouve dans *The Quantity Theory of Insanity* (1991), *Grey Area* (1994), *Great Apes* (1997), *Dr. Mukti* (2006), *The Book of Dave* (2006), *Umbrella* (2012), *Shark* (2014) et *Phone* (2017).

[1084] *Ibid.,* p.141.

[1085] AIRA, César. *Prins*. Christian Bourgois, Paris, 2019, p.7.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

aussi à fuir cette vie fade. Au début du récit, il se trouve dans un « vide »[1086] qui l'étreint dans une « mélasse »[1087], le paralysant. Par sa tâche quotidienne qu'est l'écriture, il se trouve dans une boucle temporelle sans pouvoir y trouver un aboutissement : « L'écrire est un travail toujours en cours, car il faut continuer à écrire, on écrit pour continuer à écrire. »[1088]. Il opte donc pour l'opium ; mais avant de consommer, il faut en trouver et donc traverser la ville pour se rendre chez le roi de l'opium, un « collectionneur »[1089]. Il faut qu'il « s'engage »[1090] dans le monde extérieur, mais avant il planifie comme pour se rassurer de ce qui l'attend dehors :

> « Une fois sur place, réaliser la transaction sans rien laisser transparaître, par signes, puis retourner me réfugie aussi vite que possible dans mon code génétique. Pour y parvenir, j'allais devoir suivre des traces, des pistes que des lèvres impures me souffleraient à l'oreille, déambuler dans te couloirs obscurs des bas-fonds. »[1091]

Son trajet se fragmente, il prévoit son itinéraire par tronçons découpant son parcours en situations, qui le conduiront jusqu'au 1 rue Hong Kong. De l'intérieur à l'extérieur l'attitude du personnage change du tout au tout. Dans le contexte de la traversée, le narrateur devient un animal sensible aux lumières « des phares des voitures »[1092], ses sens se mettent en action : « Autour de moi, l'eau et les feuilles se mettaient à murmurer, comme si je les réveillais. »[1093]. Sa personnalité est en contradiction avec celle qui était présentée auparavant au lecteur, celle d'un homme de lettre vivant dans un musée privé :

> « Les portraits de prétendus aïeuls à la mine renfrognée m observaient depuis les pans de mur recouverts de chêne. Des armoiries, des armures fouillées à la visière baissée, d'énormes croisées sur le mur, tellement

[1086] *Ibid.,* p.10.

[1087] *Ibid.,* p.11.

[1088] *Ibid.,* p.15.

[1089] *Ibid.,* p.19.

[1090] *Ibid*., p.23.

[1091] *Ibid.,* p.23.

[1092] *Ibid*., p.26.

[1093] *Ibid*., p.27.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

grandes qu'on avait du mal à imaginer la carrure inhumaine de celui qui aurait été capable de les brandir dans un passé légendaire. »[1094]

Dans cet intérieur familier à celui du narrateur Des Esseintes du roman *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, le protagoniste de Aira mène une vie de lettré dans la continuité des auteurs romantiques qu'il incarne en écrivant ses romans gothiques. Mais en franchissant le seuil, le rat de bibliothèque se transforme en chat de gouttière.

La rupture avec le quotidien précipite l'individu dans une expérience du dépassement. Le déplacement du corps d'un espace privé à un espace public dans un contexte de dérive apporte à celui qui brave cette frontière par la méthode situationniste voit l'esthétique de sa pratique changé. La pratique de l'artiste qui va dériver doit s'adapter et trouver une forme et un langage adapté. Dans sa pratique plastique Ed Ruscha opère une bascule radiale, pour saisir l'extérieur il passe de la peinture à la photographie. Il quitte ses toiles et le style Pop Art pour adopter l'appareil photo et un esthétique conceptuel et minimal. Ed Ruscha quitte donc l'esthétique du Pop Art[1095]. Dès 1963, Ruscha change de médium, le passage à la photographie marque un tournant conceptuel, complémentaire à sa pratique picturale. La photographie révèle une extension du langage Pop vers une esthétique du banal et de la série. La photographie n'est pas une pratique isolée mais elle devient pour lui un outil d'observation neutre, systématique, qui prolonge sa réflexion sur les signes. Il y a une continuité naturelle issus du Pop Art dans sa volonté d'élever le quotidien au rang d'objet artistique, tout en interrogeant les hiérarchies culturelles. Son travail photographique se distingue par son détachement émotionnel et son humour discret, caractéristiques de la distance critique du récit de l'art conceptuel. Dans ses séries de vues urbaines, Ruscha instaure une approche narrative reposant sur l'absurde discret et la révélation lente du sens, ce qui rejoint précisément les fondamentaux du conceptuel : l'irruption de l'idée comme contenu esthétique. Pour Laure Murat, ce rapport à l'espace géographique qui l'environne est un

[1094] *Ibid.,* p.11.

[1095] Dans les années 60 Ed Ruscha à été reconnu comme l'un des pionniers du Pop Art de la côte Ouest des États-Unis (En 1962, Ruscha participe à l'exposition fondatrice *New Painting of Common Objects* au Pasadena Art Museum, aux côtés de Warhol, Lichtenstein, Jim Dine et Wayne Thiebaud. C'est l'une des premières grandes expositions muséales du Pop Art aux États-Unis). Il a su apporter une « sensibilité californienne » a cette esthétique. Il trouve dans les typographies marketing un style graphique épuré qui renvoie à l'univers des panneaux publicitaires, du packaging qui est au cœur du langage Pop. Il isole ces curiosité langagières pour que les mots deviennent acteur.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

changement de registre littéraire. Auparavant, ses ouvrages se passaient dans un espace autre que celui du « maintenant-dehors ». soit historique[1096] ou théorique [1097] Murat abordait des sujets en total opposition avec la modernité de Los Angeles. En abordant des figures comme Nerval, Maupassant, le fantôme de Napoléon ou encore Flaubert Murat se situe dans un imaginaire romantique et naturaliste du roman Français. Mais avec *Ceci n'est pas une ville*, elle brise une fortification, celle de l'historienne et de la chercheuse qui se cache derrière la troisième personne du singulier pour passer au -Je ! Comme nous l'avons déjà fait remarquer Los Angeles est pour elle la prise de distance nécessaire avec son entourage qui l'avait rejeté du fait de sa sexualité et de son besoin d'émancipation. D'ailleurs elle décrit « un bon baromètre pour se rendre compte de l'éloignement de Los Angeles par rapport au reste du monde. »[1098] qui se trouve devant l'hôtel de ville de L.A.. Elle liste les pays avec leurs distances, sans oublier la France comme pour se rassurer. Il faut avoir entre les mains *Proust, roman familial* pour comprendre cette rupture et ce franchissement de seuil qu'opère Murat. L'espace de l'intérieur est celui du milieu familial décrit comme une sphère privée et étouffante par ses normes et ses bonnes manières, justement une veille famille qui fait partie de ce roman Français qu'elle réécrit et qu'elle cherche à comprendre dans ses recherches.

Pour Murat, l'espace du dehors commence dès son arrivée sur le tarmac de l'aéroport de L.A, c'est ce qui marque le seuil : « J'ai aimé Los Angeles tout de suite. Littéralement. En sortant de l'avion. La douceur de l'air, la lumière suave, cette lumière d'or pâle qui encore aujourd'hui détend mon cœur dès que je sors de l'aéroport. »[1099]. Dès le franchissement du seuil il y a un éblouissement, une révélation qui s'opère sur Murat, peut-être même un charme (proche du tracé magique effectué par les dériveurs) qui s'empare d'elle : « Les sortilèges de Los Angeles me maintiennent dans cet état de désir, dont le mortel accomplissement serait sans cesse différé, et m'offrent la vie vaste, l'extrême existence. Comme si celle-ci n'avait ni limites, ni

[1096] *Grandes Demeures de France* (1992), *Palais de la nation* (1992), *L'Expédition d'Égypte : le rêve oriental de Bonaparte* (1998), *La Maison du docteur Blanche : histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant* (2001), *Passage de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres* (2003), *L'Homme qui se prenait pour Napoléon : pour une histoire politique de la folie* (2011) et *Flaubert à la Motte-Picquet* (2015).

[1097] *La Loi du genre : une histoire culturelle du troisième sexe* (2006) et *Relire : enquête sur une passion littéraire* (2015).

[1098] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.23.

[1099] *Ibid.,* p.17.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

fin. »[1100]. Cet effet d'éclat poursuit Laure Murat dans toutes ses descriptions de la ville. Mais est-ce que cet éblouissement n'aveugle pas la narratrice sur ce qu'est réellement Los Angeles ? Sa traversée des différents lieux qu'elle fréquente sont tous étrangement retirés du reste de la ville et forment, comme nous l'avons vu, des hétérotopies : Le campus de UCLA, « Un campus est une île »[1101] ou encor le Nichols Canyon, « Vous vous sentirez loin de tout […]. ». Et si Murat était tombée chez les débandants des Lotophages qu'Ulysse croisa dans son Odyssée ? Son Los Angeles apparait comme une Arcadie des temps modernes : « […] : LA est le territoire le plus étranger à la mort que je connaisse. »[1102]. Dans son utopie esthétique (d'un âge d'or perdu) Laure Murat trouve une fuite du réel quitte à se perdre dans une terre pastoral de l'irréalisable.

Quant à Lise Sarfati, elle quitte la Russie pour arriver à L.A transition dans son style (grand angle et flou pour isoler le sujet de la ville). Lise Sarfati a quitté la Russie en 2003 pour s'installer à Los Angeles suite aux révolutions politiques et sociales (dans plusieurs interviews, elle évoque d'abord son engouement initial pour la Russie (attirée par l'interdit, la culture russe et l'avant-garde) puis la déception qui s'est installée après la chute de l'euphorie post-soviétique). Elle recherche alors un environnement propice à l'expression de son regard artistique qui lui offre une nouvelle dimension esthétique. Arrivée à L.A, elle trouve un nouveau cadre géographique l'obligeant à sortir de sa zone de confort et qui a un impact significatif sur son travail et son esthétique. En Russie, son travail est tourné vers des sujets socio proches du photo journalisme (avec des cadrages serrés, isolant le sujet) comme la série *La vie Nouvelle* où elle travaille sur les jeunes femmes dans des internats, réalisé dans les années 1990. Ces images sont habitées par des couleurs monochromes, grises, post-soviétique lorsqu'elle travaille en Russie mais une fois arrivée à Los Angeles, les couleurs changent, elles sont composées de teintes fortes avec un minimalisme visuel mettant en valeur les personnages. L'ouverture de la galerie Rose Gallery à Santa Monica qui représente la photographe a largement joué sur son déplacement. À Los Angeles, en revanche, c'est une tout autre réalité qui se déploie, elle se confronte à des scènes extérieures. La ville avec son

[1100] *Ibid.,* p.142.

[1101] *Ibid.,* p.40.

[1102] *Ibid.,* p.140.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

atmosphère lumineuse et épurée, offre un terrain d'exploration entièrement nouveau qui offre à Sarfati la possibilité de développer une nouvelle esthétique.

L'expérience du dehors, implique une sortie de soi et une exposition directe au réel ce qui constitue un levier pour un renouvellement esthétique. Chez les photographes de rue, cette immersion dans la rue, l'instant, l'imprévisible, force à repenser le cadre, le rythme, le regard, en captant le monde dans sa brutalité. De même, certains écrivains qui se rendent sur le terrain pour expérimenter le terrain de leurs fictions (comme Emmanuel Carrère, Svetlana Alexievitch ou encore William T. Vollmann), il déplace la littérature vers une expérience vécue, incarnée, souvent incertaine, qui transforme leur manière de raconter. Dans les deux cas, c'est le contact avec le réel influence l'esthétique qui se rapproche d'un réalisme intensifié qui oblige à réinventer les formes, les postures, les langages. Cette espace de l'expérience devient un lieu du décentrement : l'auteur et l'artiste regarde vers le monde extérieur. Pour Lise Sarfati cette expérience radicale de dehors est celui de la révélation de l'anti-spectacle plutôt que de capturer des événements spectaculaires du dehors, elle s'intéresse à ce que le dehors fait à l'individu, c'est la solitude. Elle photographie des lieux banals, des périphéries urbaines, des intérieurs vides d'action, où les sujets semblent absorber le silence, la tension ou l'ennui de l'extérieur. Ses photographies montrent des personnages isolés, en errance, détachés du monde, comme suspendus dans un entre-deux (le banale et l'infra-ordinaire). Elle situe ces scènes sur des lissières (des fenêtres, pas de porte), comme dans sa série *On Hollywood* (2009-2010) où très souvent ses protagonistes féminins se trouvent dans des espaces limites entre le dedans et le dehors (rappelant des toiles de Edward Hopper notamment *Western Motel* (1957), *Martin en Caroline du Sud* (1955), *Summertime* (1943)), nous sommes sur le seuil du monde, ses protagonistes hésitent ou s'apprêtent à faire le grand saut dans le dehors. On retrouve ici une expérience liminale du dehors, qui peut évoquer le passage, la métamorphose, ou encore une perte de repères. Par l'utilisation du flou elle isole ses modèles du reste du cadre qui demeure cependant large pour montrer cette immensité angoissante du dehors.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



On Hollywood, Lise Sarfati, 2009-2010.



On Hollywood, Lise Sarfati, 2009-2010.

Pour Ed Ruscha l'expérience du dehors se traduit par une bascule en quittant la peinture pour arriver à la photographie. Chez lui, L.A est une ville qui a beau être une ville pop mais elle est sans apathie. Elle est remplie (voir contaminée) par la publicité, la standardisation, le vide culturel. Mais ce n'est pas un jugement que l'artiste pose ici, c'est un constat visuel, une forme de cartographie conceptuelle. Le travail photographique d'Ed Ruscha a profondément

Licence CC BY-NC-ND 4.0

transformé sa pratique, à tel point qu'on peut difficilement séparer les deux dans son œuvre globale. Ce qui ne devait être qu'une expérimentation devient une part entière de son œuvre. Cette transformation s'est opérée à plusieurs niveaux : formel, conceptuel, critique, et méthodologique. Il quitte l'atelier pour se rendre dans le « Dehors ». Dans les années 1960, Ruscha réalise des séries photographiques conceptuelles adoptent une logique systématique, distanciée, anti-esthétique.

Ed Ruscha donne de Los Angeles une image anti-iconique, post-moderne avant l'heure, faite de mots, de surfaces, d'objets urbains neutres. C'est une ville sans narration, une topographie de la répétition, un environnement mental où la peinture et la photographie deviennent des outils d'enregistrement plutôt que de glorification. Dans ces photographies urbaines il montre tout cela en livrant des photographies vides de toutes présences, personne n'est là pour expérimenter la ville.

Dans *Le Piéton de Hollywood* Will Self vit une expérience du dehors tant physique que philosophique, à travers son propre corps. Son exploration de Los Angeles à pied devient une forme d'expérience radicale de l'altérité, un décentrement de soi. Il y a aussi dans son observation les mêmes conclusions qu'Ed Ruscha, la ville est sans narration, c'est une topographie de la répétition. La ville devient un environnement mental. Si Self met en place un acte de marche à contre-sens ce n'est pas seulement pour répondre aux contraintes situationnistes mais pour que l'esthétique de son approche soit à l'image de la ville qu'il traverse : marcher dans une ville faite pour la voiture. Sa critique contre un urbanisme dominant se trouve tant dans son propos que dans son protocole. Marcher dans cette ville est presque suspect, « Marcher à L.A., c'est violer une convention spatiale et sociale. »[1103] imposée implicitement par les plans de la ville. Marcher à Los Angeles n'est pas une promenade : c'est une expérience qui devient un effort mais le dériveur dépasse cette charge, « Le trottoir s'arrêta mais je continuai. »[1104] ; il dépasse la zone laissée aux piétons :

> « N'ayant rien d'autre à faire, je continuai. N'est-ce pas ce que nous faisons : continuer, peu importe notre sentiment de dépersonnalisation et d'inutilité,

[1103] SELF, Will. *op. cit.*, p.352.

[1104] *Ibid.,* p.353.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> peu importent nos errances, notre hébétude quant à notre rôle dans l'universel – si nous en avons un ? »[1105]

Will Self sort du système pour pénétrer l'infra-ordinaire ; il quitte la norme et devient alors devient visible, vulnérable, décalé, il est à lui seul une anomalie urbaine. Cette démarche le place au dehors de toutes choses, tant physiquement que symboliquement. Il s'impose le dehors comme réalité comme pour montrer que ce que promet cette ville ne peut que se vivre dans un espace clos : celui du studio de cinéma. Cette critique de la ville établie par Self se trouve dans une métaphore de la vie et du spectacle / cinéma : « Si je suis une image en 3D. alors sur quoi suis-je projeté ? Est-ce que tout ça… est-ce que L.A n'est qu'un écran bleu ? »[1106]. L.A. n'est qu'un écran où l'on y projette nos fantasmes. Dans la ville, Will se sent comme un « simulacre »[1107] de lui-même. Celui qui y vit et qui la traverse devient qu'une imitation de lui-même, un corps autre conduit uniquement par le fantasme. Il y a un sentiment de déception dans ce que révèle réellement la ville :

> « Au 6922 Hollywood Boulevard, il y avait une petite terrasse devant le Coffee Bean,& Tea Leaf. Je trempais deux sachets d'Earl Grey dans un gobelet en polystyrène plein d'eau bouillante. En face de moi, un clodo ressemblant étrangement au sulfureux romancier français Michel Houellebecq berçait une tasse couronnée de résidus. »[1108]

Du « clodo » à l'auteur super star il n'y a qu'un pas. Ici tout le monde joue un rôle à la recherche d'une expérience d'une vie intense qui s'annonce déjà comme une déception :

> « Les seules stars qui restaient à Hollywood étaient des fantoches, des Superman, des Batman, des Joker, des Elvis, des Marilyn Monroe. Reconnaissons toutefois que les imitateurs avaient le mérite d'user d'un subterfuge honnête – à la différence des badauds qui foulaient les étoiles

[1105] *Ibid.,* p.357.

[1106] *Ibid*., p.357.

[1107] *Ibid.,* p.356.

[1108] *Ibid.,* p.245.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> stars, attirés par le tapis rouge comme des insectes par papier tue-mouches. »[1109]

Will Self cherche le désenchantement , il traverse des quartiers « plats », « écrasants », souvent vides de sens ou fantomatiques. Il expérimente un rapport au monde non médiatisé (loin de l'extraordinaire romanesque), ce que Foucault ou Blanchot auraient désigné comme expérience du dehors : un lieu où le sujet vacille.

Si le récit psychogéographique serait un genre à part entière en art et en littérature, il serait celui qui mettrait en scéne cette expérience personnelle radicale (reproductible à titre individuel et pluriels par les effets produits). Pour Laure Murat cette expérience du dehors peut se traduire par une libération par l'exil. La vie à Los Angeles a profondément transformé Laure Murat, notamment en lui permettant une émancipation personnelle, intellectuelle et identitaire que sa vie en France, marquée par les normes d'une famille aristocratique et bourgeoise, rendait difficile, voire impossible. L.A. devient un lieu de rupture, le schéma qu'elle dessine dans l'espace l'amène à s'éloigner géographiquement pour lui permettre de défaire les assignations symboliques héritées de sa naissance. Elle quitte un monde de « convenances » pour entrer dans un monde d'expérimentation. C'est une expérimentation de l'identité qu'elle fait hybride : elle trouve une liberté pour expérimenter son identité queer. La ville par son immensité offre une forme d'anonymat où les identités peuvent se réinventer. Pour Laure Murat, cette architecture urbaine devient dans son texte *Ceci n'est pas une ville* une architecture intime : elle peut désapprendre ce qu'on lui a inculqué, et se reconfigurer librement. Cette distance qu'elle établit entre ce qu'elle était en France et ce qu'elle est devenu en venant à L.A. reste une transition dans l'espace et qui se retrouve dans son récit quotidien :

> « Brève et agréable conversation avec un membre de l'institut international.
> Il connaît bien paris et constate combien les Français qui connaissent la Californie sont obsédés par Los Angeles. Je lui demande s'il sait pourquoi. «

[1109] *Ibid.,* p.246.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> Sans doute parce que c'est l'exact contraire de Paris ». À peine avait-il commencé sa phrase que je la terminais mentalement.»[1110]

Ce miroir déforme les modes de vies et joue au miroir du Rised[1111] en faisant resurgir des fantômes. En regardant dans le miroir de Los Angeles, elle se remémore presque inconstamment les racines de sa famille :

> « Personne mieux que Proust n'a mis au jour retournement, dans ce grand livre de l'inversion qu est *La Recherche du temps perdu*, où montent de page en page la vulgarité des aristocrates, la tendresse des sadiques, la grandeur des petits. La suffisance qu on observe parfois sur la côte est, mélange de prétention et de condescendance, n'est d'ailleurs que l'effet d'un autre complexe d'infériorité, celui des New-Yorkais, Bostoniens, et autres résidents des bords de l'Atlantique par rapport au vieux monde. Tout en bas de cette échelle fantasmatique, Los Angeles assume sa place de bonne dernière, avec l'indulgence des forts qui savent bien où se situe la vérité. »[1112]

Dans ce Los Angeles Murat éprouve une expérience d'émancipation radicale, elle cherche une dessant dans l'ascenseur sociale. Pour l'autrice, son départ pour La cité des anges n'est pas une fuite, mais un acte de souveraineté sur son identité même. En partant, Laure Murat choisit de rompre avec les attentes familiales, c'est une émancipation active, dans un cadre qui lui donne l'espace physique, social et symbolique pour exister pleinement. Ses expériences sont radicales au sens où elles invitent à repenser le regard que l'on porte sur nos espaces du quotidien mais aussi sur notre manière de les habiter.

[1110] MURAT, Laure. *op. cit.*, p.63-64.

[1111] Le miroir Rised est un objet à caractère magique venu de l'univers de la saga *Harry Potter*. Il apparait dans le premier tome de la série Harry Potter à l'école des sorciers. Celui qui regarde dans ce miroir ne voit pas le futur ni le passé mais son voeu le plus chère qui vient pour la plupart du temps d'échec ou d'absence dans la vie de celui qui s'y voit. Harry y verra ses parents (absents, Harry ne les a jamais connu), Ron y verra le jour où il gagnera la coup de Quidditch et deviendra préfet de la maison Gryffondor (une ambition secret qui lui permettrait de se démarquer dans sa famille nombreuse où il a le sentiment de passer inaperçu.

[1112] *Ibid.,* p.90-91.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est une expérience par l'œuvre, la pratique artistique et littéraire à laquelle nous assistons dans ce corpus ; l'idée d'« expérience littéraire » n'a pas un inventeur unique, Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955), il développe l'idée que la littérature est une expérience de l'inconnu, une traversée du langage. Par la suite Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (1973), verra, lui, la lecture comme une expérience sensorielle et intime partagée entre le plaisir (lisible) d'une jouissance (illisible) du texte. C'est dans cette jouissance que l'expérience intense existe. L'expérience littéraire devient une expérience du corps et du désir, une perturbation des normes du langage. Stéphane Madelrieux décrit ce nouvel espace de l'expérimentation : « Il ne faut pas se méprendre sur le culte de la littérature que semble avoir dressé Blanchot la revendication de son autonomie, loin d'être une nouvelle formulation de l'art pour l'art qui l'isolerait dans sa pureté formelle ou sa réalité transcendante, exprime en définitive une confiance dans les effets propres de l'écriture dans l'expérience de l'auteur comme du lecteur. » [1113]. Blanchot voit dans cet espace (au même titre que Rimbaud, Lautréamont ou les surréalistes le percevaient) « Ce besoin de la littérature contemporaine d'être *plus que de la littérature* : une expérience vitale, un instrument de découverte, un moyen pour l'homme de s'éprouver, de se tenter et, dans cette tentative, de chercher à dépasser ses limites »[1114]. La littérature n'est pas une fin en soi. Il faut la comprendre comme une réécriture. C'est une expérience qui est en train de se faire au moment où l'auteur l'écrit au même titre que la retranscription de l'itinéraire psychogéographique. Il y a un écart entre le vécu et le retranscrit, « L'œuvre, étant finie et achevée, ne représente jamais qu'un arrêt dans le mouvement de l'expérience jusqu'au bout du possible de l'être humain. »[1115]. La littérature est alors un moyen d'expérimentation où sont transformés les expériences en langage, et ainsi de les mettre en forme et de les rendre vivables. Madelrieux appelle cet espace « une clinique » . qui serait un lieu où par l' « effort » le créateur cherche à : « pousser le langage jusqu'au bout de ses possibilités d'expression et de communication. »[1116] Le but de l'écriture n'est plus esthétique, elle est « existentiel » : « L'écriture traduit l'intensité d'une expérience pour qu'elle soit reproductible. »[1117]. Il y a la volonté de la part des créateurs de

[1113] MADELRIEUX, Stéphane. *op. cit.*, p.192.

[1114] BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire.* Gallimard, coll. Idées, Paris, 1955, p.209.

[1115] MADELRIEUX, Stéphane. *op. cit.*, p.192.

[1116] *Ibid.,* p.192.

[1117] *Ibid*., p.192.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

traduire l'intensité pour la rendre « reproductible » par son lecteur. L'expérience devient Open Source[1118].

C'est le même constat que dresse John Dewey dans son ouvrage *L'art comme expérience* (1934). Cette réflexion émerge suite à la relecture des travaux de Willam James, ce texte mettra du temps avant d'arriver en France (il ne sera traduit qu'en 2005) mais de l'autre côté de l'atlantique, il inspire largement les artistes [1119]. Il propose une alternative à la pensée dominante de l'esthétique de l'époque (à travers la philosophie analytique et la phénoménologie). Dewey défend l'idée que l'art est une substance commune à plusieurs expériences et non seulement à l'art (c'est l'abolition de l'art pour l'art mais pour lui l'art déborde le cadre pour empiéter sur la vie). L'œuvre d'art mobilise à la fois une énergie créatrice de l'artiste et une énergie réceptive du spectateur : « L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un d'autre que celui qui l'a créée. »[1120]. L'expérience artistique ne se limite pas à un objet, mais comme un événement intégré dans la vie du sujet. L'expérience n'y est plus seulement représentée comme une simple succession d'événements ou de sensations, mais une séquence unifiée et significative (on se rapproche de l'idée de situation) marquée par un commencement, un développement et une clôture. De la même manière qu'une situation situationniste, « une expérience » se distingue de l'ordinaire parce qu'elle est intégrée, cohérente, marquée par une tension et une résolution. Elle apporte une valeur au quotidien, elle devient un model esthétique en soi. D'ailleurs, l''esthétique n'est plus cantonnée aux champs de la connaissance mais elle serait partout. L'art comme l'esthétique vont se placer dans une pratique intermédiaire. L'art n'est pas séparé de la vie quotidienne. L'art n'est pas une valeur ajoutée mais il y a dans l'art une manière d'intensifier la vie. Il y a un décloisonnement généralisé, c'est un « naturalisme continuiste », une méthode selon laquelle on irait chercher des savoirs venus d'autres disciplines comme la biologie ou l'écologie. Il y a une interaction entre le corps et son

[1118] Le projet utopique de l'open source repose sur une vision coopérative, démocratique et éthique de la création et du partage de savoirs et de technologies. À l'origine, le terme désigne un modèle de développement de logiciels où le code source est librement accessible et redistribuable par tous.

C'est en 1983 que Richard Stallman, chercheur au MIT, lance le mouvement du logiciel libre (*Free Software*).

[1119] En Italie, le livre de Dewey parait en 1951, ça penser influencera la démarche de l'Arte Povera, on sait que Giuseppe Penone a lu Dewey et a été fortement influencer par ses idées.

[1120] DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2016, p.188.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

environnement, de la même manière de ce que recherche le psychogéographe lors de sa dérive.

La fin du quotidien et le lieu commun comme futur des possibles.

Dans cette nouvelle esthétique qui apparait donc avec la pensée de Dewey est pour une réintégration de l'art dans la vie, comme dans les cultures dites « primitives », où l'art n'était pas un domaine autonome mais une pratique quotidienne et où les récits deviennent collectifs. Dans les années 80, le philosophe Richard Shusterman[1121] voit en Dewey le moyen de résoudre des contradictions entre un art de l'élite et du savoir et les arts populaires. Il publiera le livre *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (1992), dans lequel il met en relation les poète de T.S. Eliot et le rap mis sur le même niveau. Le rap est une manifestation d'un art qui s'émancipe et qui va à la rencontre de la vie, avec des textes nés de l'ordinaire et une esthétique de l'oralité. C'est un prolongement de la pensée pragmatique, le rap est un art critique de soi et du monde, un lieu de mise en forme du quotidien par le langage. Pour Dewey, l'art n'est plus réductible qu'aux objets. Dewey s'attaque à la muséalisation de l'art, qui a selon lui détruit l'expérience vivante et de l'esthétique. Il cherche un espace d'interaction où l'individu entre en relation active avec son environnement. Ce lieu serait un espace d'échange réciproque où l'individu agirait sur son environnement et se transforme en retour. Ce procédé d'échange se retrouve entre l'artiste et celui qui reçoit l'œuvre, « Le médium est un médiateur. Il est l'intermédiaire entre l'artiste et celui qui perçoit. […] Une chose importante, pour la théorie de l'art, tient à ce que cette union voit le jour grâce à la mise en œuvre d'un matériau spécial faisant office de médium. »[1122]. Dewey voit un manque de diversité de support d'expression, il cherche ce « matériau spécial » qui serait un médium assez puissant pour que la création devienne un espace de dialogue. Dewey nous invite à penser l'œuvre non plus comme un objet figé, mais comme un dispositif relationnel au cœur du monde vécu. C'est dans cette relation que pourra se développer ce « matériau spécial ». Dès lors, apparait de nouvelles pratiques artistiques contemporaines (comme le rap, la performance ou l'écriture de l'infra-ordinaire) qui deviennent l'expression directe d'une vie quotidienne intensifiée.

[1121] Richard Shusterman écrira la préface de la première édition française de *L'art comme expérience*.

[1122] *Ibid.,* p.331.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Sur cette redéfinition de la vie quotidienne deux travaux de recherche sont primordiales : *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* (2013) de Michael Sheringham et *Esthétique de la vie ordinaire* (2010) de Barbara Formis. Tous deux reconnaissent le quotidien comme un terrain esthétique légitime, capable de produire du sens, de la forme, et de l'expérience. Le quotidien n'est plus un simple arrière-plan neutre de l'existence, mais devient un objet d'étude, de création et de valorisation esthétique. Dans son analyse la philosophe Barbara Formis défend l'idée que l'esthétique ne doit pas être réservé aux beaux-arts ou à des œuvres consacrées, mais qu'elle peut se loger dans les gestes, les postures, les habitudes et les pratiques de la vie quotidienne. Elle se réfère aux théories d'Arthur Danto qui voit dans la « transfiguration du banal (*commonplace*) »[1123] qui est un processus selon lequel un objet ordinaire, sans valeur artistique (une boîte de soupe pour Andy Warhol, un urinoir pour Marcel Duchamp), devient une œuvre d'art non par sa forme, mais par le contexte, l'intention de l'artiste et l'interprétation qu'en fait le public. L'art devient une affaire d'interprétation et non de simple perception visuelle. Ce concept annonce ou accompagne l'essor de l'art conceptuel, où l'idée prime sur l'objet.

De son côté Sheringham, spécialiste de la littérature et de la pensée française, propose une cartographie intellectuelle de la manière dont le quotidien est devenu un objet littéraire, philosophique et esthétique au XXe siècle. En se penchant sur les surréalistes, Georges Perec, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, et va jusqu'à des penseurs postmodernes comme Jean Baudrillard et Maurice Blanchot. Au sujet de ce dernier, Sheringham analyse son texte intitulé *La parole quotidienne*, ce qui intéresse Blanchot dans la notion de quotidien c'est que : « le quotidien échappe. C'est sa définition »[1124]. Le quotidien devient un terrain des possibles, un « niveau de la vie »[1125] où pourrait, d'après Sheringham (et à la lecture de Blanchot), se déployer dans l'ennui du quotidien un terrain des possibles pour trouver cette échapper vers un infra-ordinaire :

[1123] DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art.* Harvard University Press, Cambrige, 1981. [traduction française : *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Seuil, coll. La couleur des idées, Paris, 2007.]

[1124] BLANCHOT, Maurice. *La parole quotidienne (1962). In L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p.359.

[1125] *Ibid*., p.362.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Notre implication dans la vie de tous les jours nous situe dans une sphère d'anonymat, dans un présent fluide et sans relief. Cela ne signifie pas pour autant que nos actes quotidiens puissent nous cataloguer : notre anonymat dans la vie de tous les jours ne fait pas de nous des chiffres ou des statistiques. L'expérience du quotidien ne peut être réduite à son contenu ; elle se dérobe à l'objectivation parce qu'elle est en « devenir perpétuel »[1126] Et c'est ce devenir mouvant, ouvert et indéterminé qui constitue la principale caractéristique du quotidien. »[1127]

Dans son quotidien, l'anonyme qui vit à l'encontre du romanesque et de l'extraordinaire pourrait d'après Sheringham devenir un « mouvement » vers un ailleurs. Le texte de Maurice Blanchot s'inscrit dans un réseau de réflexion que l'on pourrait relier avec les écrits de Roland Barthes, de Guy Debord, de Georges Perec et de Michel de Certeau, tous engagés dans une exploration de l'expérience du quotidien. Ce texte trouve son origine dans un dialogue avec l'œuvre d'Henri Lefebvre, plus précisément avec le second volume de sa *Critique de la vie quotidienne*, paru en 1961. Le livre de Lefebvre, des échanges entre Lefebvre, Debord et le mouvement situationniste, sert de déclencheur à la réflexion de Blanchot, qui en prolonge les intuitions tout en les déplaçant vers une approche plus littéraire, fragmentaire et existentielle du quotidien.

Sheringham remarque que *La parole quotidienne* s'inscrit dans le prolongement des analyses d'Henri Lefebvre. Cette proximité entre les deux penseurs se manifeste notamment par l'intégration de notions telles que le « neutre », la communauté ou encore l'« à-venir », qui témoignent d'une continuité mais aussi d'un déplacement : c'est la recherche d'un « ailleurs » dans un espace conceptuel. Blanchot ne se contente pas de reprendre les enjeux méthodologiques soulevés par Lefebvre, il y trouve une dimension plus essentielle : celle du quotidien conçu non comme objet d'analyse sociologique, mais comme modalité d'expérience fondamentale, silencieuse et inassignable. En tant que dimension existentielle, le quotidien se présente comme un noyau de résistance à toute tentative de normalisation ou de structuration de l'expérience vécue. Cette résistance se manifeste également dans le champ

[1126] *Ibid.,* p.363.

[1127] SHERINGHAM. Michael. *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes.* PUF, coll. Lignes d'art, Paris, 2013, p.23-24.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

romanesque, où le quotidien tend d'aller à l'encontre des logiques d'ordre, de cohérence et de progression narrative qui façonnent traditionnellement le genre. Paradoxalement, c'est souvent dans les formes littéraires où l'artifice fictionnel est le plus assumé que cette saisie du quotidien s'opère avec le plus d'acuité. Des œuvres comme *Ulysse* de James Joyce, les antiromans de Raymond Queneau, ou encore les écrits plus contemporains de Georges Perec ou encore d'auteurs comme François Bon, en donnent une illustration exemplaire : en déconstruisant les conventions romanesques, ces auteurs parviennent à restituer la texture même de l'ordinaire, son opacité, sa discontinuité et son immédiateté : « L'appréhension du quotidien implique des formes particulières d'attention, associées à des pratiques plutôt qu'à des genres : aucun genre ne peut prétendre au quotidien, mais les pratiques subversives qui passent outre les clivages génériques se sont souvent avérées fécondes. »[1128]. Sherringham distingue les pratiques et le genre sous lequel pourrait être réuni ses œuvres. Il met en garde contre la confusion. Pour lui, il y a, dans cet ensemble de lecture du quotidien, la mise en place de procéder et des narrations qui intentent à faire émerger des pratiques, l'œuvre s'approche du manifeste d'actes subversifs.

Le quotidien devient dans un espace expérimental. C'est aussi ce qu'il se passe dans les textes de Michel de Certeau. Dans *L'Invention du quotidien*, il s'interroge sur les conditions permettant à la narration d'agir dans l'expérience quotidienne. Le quotidien, ne constitue pas un objet à contempler, interpréter ou théoriser comme un simple spectacle, mais un espace traversé par des pratiques et des usages. Certeau appelle « usager » ou « praticien » des tactiques d'appropriation, des « manières de faire », qui subvertissent à petite échelle les logiques imposées[1129]. Dans cette espace discursif qu'est le quotidien il y un « art de dire » et un « art de faire » qui se retrouve dans la manière dont nous avons de nous raconter des histoires :

> « L'acte de narrer, de raconter une histoire, surgit à différents moments dans L'Invention du quotidien. C'est en premier lieu le roman réaliste du XIXe siècle qui est évoqué comme une véritable encyclopédie de «manières de faire» ; Certeau envisage le roman comme «le zoo des pratiques

[1128] *Ibid.,* p.58.

[1129] *Ibid.,* p.58.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> quotidiennes » où nous pouvons trouver « les micro-histoires de tout un chacun»[1130]. »[1131]

Il y a un échange entre l'auteur et le lecteur, le lecteur doit sentir qu'il est porté par une tension narrative, un élan vers un dénouement pressenti, faisant de l'histoire le tracé de ce désir de sens : « L'intrigue littéraire doit ainsi rémunérer le défaut des histoires ordinaires en faisant du roman un système de rapports entre moments qui ne cherche pas à décalquer les enchaînements toujours plus ou moins accidentels de la vie courante. »[1132]. Le lecteur doit pouvoir être en capacité à expérimenter à son tour ce que l'auteur lui confit. Ce rapport de transfert entre l'auteur et le lecteur se retrouve aussi dans *Langage et formes des interactions sociales* de Michel Foucault voit émerger de nouvelles pratiques expérimentales qu'il lie à un nouveau régime de langage, c'est ce que Stéphane Madelrieux traduit de la manière suivante :

> « Le langage ne peut prendre en charge les expériences-limites et exprimer la forme supérieure de pensée qu'en étant lui-même poussé jusque dans ses formes extrêmes et ses dernières limites. L'écriture littéraire, comme expérience-limite du langage, se déploie alors entre les deux épreuves de la mort. Pour que l'être même du langage puisse se déployer sans limite, il faut la mort initiale du sujet empirique parlant, du locuteur qui dit « je ». Mais l'expérience de récriture comme langage libéré de toute emprise du sujet est elle-même tendue vers la mort finale du langage lui-même, mort qui attire tous les mots ainsi libérés vers la limite ultime du silence absolu. »[1133]

Cette littérature du banal marque donc la « mort » du sujet. On est ici à un point de bascule : on assite à l'émergence d'un nouveau langage capable de dire et de mettre en récit et à l'écrit l'expérience. Au part avant ce qu'il se passait pendant la rédaction d'une œuvre littéraire fait partie d'un espace qui n'appartient qu'à l'auteur. Cette expérience fait fantasmer ceux qui sacralise la littérature et deviennent même objet de fiction. Il en est de même avec l'espace de la création ici le lieu est plus qu'ambigu : l'atelier de l'artiste. Mais ce schisme que nous

[1130] DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1990,p.120.

[1131] SHERINGHAM. Michael. *op. cit.*, p.59.

[1132] MADELRIEUX, Stéphane. *op. cit.*, p.270-271.

[1133] *Ibid.,* p.205.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

tentons d'approcher marque la sortie de l'artiste de son atelier. L'artiste entre en contact avec le monde et devient l'égal de celui qui y vit. L'artiste devient un parmi les autres. C'est par exemple la pratique de la *street photography*. En documentant les scène de la vie dans l'espace publique l'artiste exerce son art au regard des autres et met à nu son identité. Dans une perspective phénoménologique, le street photographe s'inscrit dans le tissu vivant du monde, sans le surplomber. Le street photographe héritier du flâneur, observateur solitaire, attentif, il traverse la ville non pour consommer ou produire, mais pour ressentir et capter. Il est celui qui écoute les silences du monde, qui fixe l'invisible et l'insignifiant, dans un geste qui mêle disponibilité, attention et dérive urbaine.

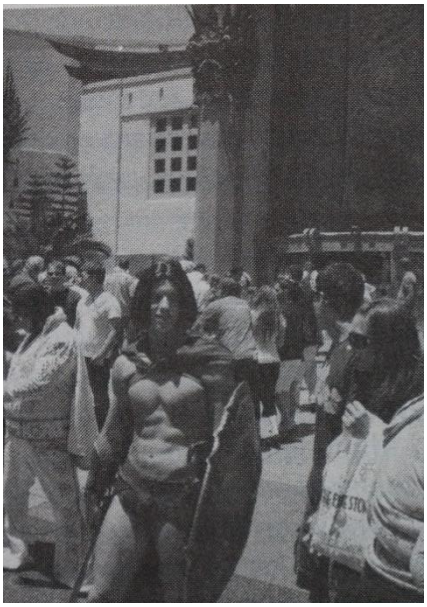
La pratique artistique en elle-même se mue (ce n'est pas seulement le cas pour la photographie). De nouvelles pratiques artistiques émergent pour faire face à cette nouvelle configuration comme la performance mais aussi l'art vidéo ; des médias plus malléables et plus adaptés à établir un échange avec celui qui considère l'œuvre. Cette nécessité de trouver de nouveaux médias pour valoriser une œuvre hybride permet aux créateurs de mettre en scène un objet pluri-sensoriel. Will Self intègre dans *Le piéton de Hollywood* des photographies qui n'ont rien d'esthétiques. C'est une juxtaposition intentionnelle des mots et des images, elles ne sont ni illustratives, ni décoratives. Selon l'analyse de *Writing with Images*[1134], les premières photos correspondent à des descriptions textuelles (comme l'étang où se tenait Sherman Oaks) mais la liaison se fait de façon délibérément désordonnée ou intermittente : certaines images évoquent explicitement le texte, tandis que d'autres flottent sans relation évidente avec la narration. Les images deviennent des marqueurs mnémotechniques, les photographies ressemblent plus à des témoins visuels personnels : des fragments d'expériences, des repères de lieux où Self est passé. Elles ne développent pas une continuité narrative, mais forment un réseau discontinu d'impressions décalées par rapport au récit comme pour ne pas oublier (si la plupart des aventures ont un carnet de notes, Self a un appareil photo). Les photos, souvent banales, peu soignées, impersonnelles, reflètent une ambiance de solitude anonyme, en contraste avec la prose sociale et pleine de verve de Self. Elle ajoute une dimension étrange au récit comme si le lecteur assistait à une soirée diapositive de souvenir de vacances dans un lieu incertain. Les photos agissent comme des

[1134] [Auteur non précisé.] *Will Self, Walking to Hollywood*. Writing with Images, [publication non datée]. [en ligne] consulté le 23/02/2025, URL : https://writingwithimages.com/will-self-walking-to-hollywood

Licence CC BY-NC-ND 4.0

points d'ancrages concrets dans la dérive, renforçant l'idée d'un monde vécu fragmenté et saturé d'images superficielles[1135].





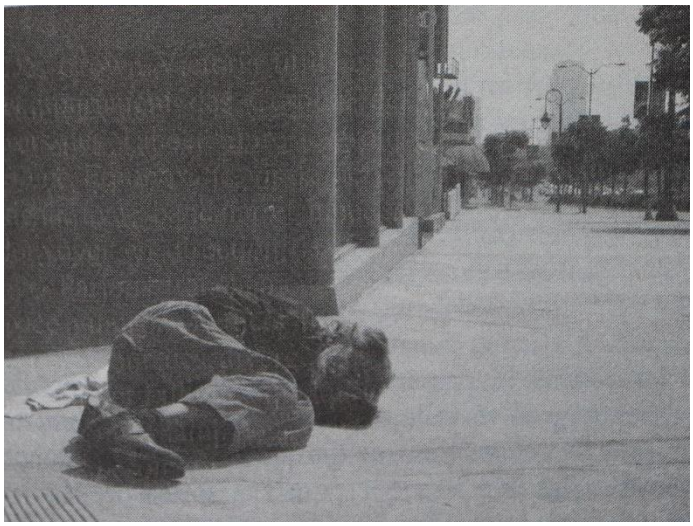
Le piéton de Hollywood, Will Self, [A gauche] photographie de la page 221, [A droite] photographie de la page 247.



Le piéton de Hollywood, Will Self, photographie de la page 229.

[1135] PETSOTA, Myrto. *Geopoetic Satire in Will Self's Walking to Hollywood: Re-writing the Borders of Modernity*. Études britanniques contemporaines, n°68, 2025. [En ligne] consulté le 23/02/2025, URL : http://journals.openedition.org/ebc/16012

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Le piéton de Hollywood, Will Self, photographie de la page 299.



Le piéton de Hollywood, Will Self, photographie de la page 235.

Laure Murat, elle, étend son récit à travers l'addition de page de « Journal de bord » sur deux périodes (22 septembre-8 décembre 2015 et 1er juillet-5 mars 2018). Dans ces pages on suit les déplacements qu'elle effectue mais aussi les personnes qu'elle rencontre et ses activités extra-universitaires (comme regarder des films et des séries avec son avis sur celle-ci) :

> « 4 octobre [2015]. Vu hier soir *The Nightcrawler* (2014), histoire d'un homme à la recherche désespérée d'un emploi à Los Angeles, qui infiltre le monde des mercenaires du fiait divers, en se précipitant avec une caméra sur la scène des accidents et des crimes les plus sanguinolents, pour vendre ses prises aux chaînes de télévision locales qui y consacrent l'essentiel de

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> l'information. […] Critique transparente de Hollywood et de la dictature de l'image trash, *The Nightcrawler* rend un hommage ambigu à la ville, creuset de l'ambition et du crime, et fascinant décor diurne ou nocturne.»[1136]

En citant le film de Dan Gilroy elle donne une intertextualité à son propre récit. La référence du film qu'elle regarde parle de son monde à elle. Par la référence aux œuvres qui façonnent L.A. Murat ajoute une valeur à son univers : « […] ce qui me retient surtout, c'est la façon dont la caméra nous montre Los Angeles. »[1137]. L'expérience du lieu ne peut être vécu que par une traversée littérale de sa géographie, Laure Murat y incorpore directement le quotidien qui s'y joue en nous livrant ses activités les plus anodines. Ces pages viennent interrompre le lyrisme du récit pour lui donner une temporalité, elle donne l'occasion au lecteur de sentir concrètement le passage du temps. Cela met en lumière la façon dont elle vit la ville au quotidien, pas seulement de façon théorique. Et l'objet fragment d'agenda vient directement mettre entre les mains du lecteur ce qui sert à Laure Murat dans sa vie de tous les jours à se repérer et s'orienter. Cela vient ancrer le récit dans l'expérience vécue de l'autrice (d'ailleurs avec cette insertion elle semble vouloir faire remarquer que le projet du livre semble être moins de décrire la ville comme un concept abstrait mais davantage comme un lieu habité). L'agenda donne des traces directes de son vécu personnel, en opposition à un récit exclusivement analytique. Cette sortie de la narration linéaire ajoute un aspect multisensoriel et hybride au livre, Laure Murat ne fait pas seulement varier le rythme du récit : elle transforme le livre en une forme vivante, qui rompt avec l'aspect méditatif, critique et analytique du récit premier.

Pour revenir un instant sur la figure de Maurice Blanchot, Foucault lui rend hommage pour avoir su identifier avec la notion d'« espace littéraire »[1138]. Blanchot n'y voit pas un espace géographique mais un lieu symbolique où l'écriture se confronte aux expériences de la vie et intensifie cette dernière. Foucault considère cet espace comme un « lieu commun » :

> « En faisant apparaître cette instance de la littérature comme « lieu commun », espace vide où viennent se loger les œuvres, je crois qu'il a

[1136] MURAT, Laure. *op. cit.*p.54.

[1137] *Ibid.,* p.54.

[1138] BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1955.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> assigné à la critique contemporaine ce qui doit être son objet, ce qui rend possible son travail »[1139]

Ce « lieu commun » n'est pas un universel intemporel, mais une construction mentale ancrée dans un contexte social et historique précis. Il incarne des représentations collectives qui, bien qu'évidentes, portent des significations historiques. Malgré leurs apparences banales dans leurs formes, ces nouveaux espaces sont la possibilité même d'un retour de la poétique. Le professeur en histoire de l'art Itzhak Goldberg appelle « lieu commun » ce que l'on surnomme souvent cliché, banalité ou stéréotype. Dans les années 1960, de nombreux artistes d'avant-garde placent le lieu commun au centre du geste créateur en rupture avec une recherche de l'originalité. Goldberg définit ainsi l'impact des lieux communs sur une œuvre :

> « […] ces représentations consacrées par le romantisme subissent une déconstruction [...] Au lieu de laisser l'émotion diffuse dans l'image, [l'artiste] démontre clairement les mécanismes et les schémas à l'aide desquels elle est produite. Les images qu'il réalise montrent le revers de la médaille, la banalisation de tout sentiment […] Dénués d'émotion, ces concentrés ou ces conserves de sensation sont comme une opération de déconstruction qui dévoile les rouages de nos affects, qui montre avec cruauté que tout sentiment qu'on croit personnel est, en dernière instance, partagé par tout un chacun. »[1140]

Itzhak Goldberg se réfère aux travaux de l'artiste américain Roy Lichtenstein représentant majeur du Pop Art (et comme nous avons déjà pu voir que la figure d'Ed Ruscha a été marquante dans ce mouvement au début de sa carrière). Pour Goldberg, Lichtenstein détourne l'imagerie de ses paysages romantiques en les vidant de leurs profondeur symbolique et émotionnelle. Dans ces représentations, Lichtenstein extrait les signes extérieurs les plus reconnaissables, opérant une réduction des codes visuels, en supprimant tout ce qui relève de l'intériorité ou du sublime. Il ne retient que l'apparence, une sorte d'enveloppe graphique. Ces paysages, deviennent des formes stylisées, perdent leur pouvoir

[1139] FOUCAULT, *Michel. Dits et écrits I, 1954-1975*. Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 620.

[1140] GOLDBERG, Itzhak. *Introduction*. In GOLDBERG, Itzhak. *Lieux communs. L'art du cliché*. CNRS éditions, Paris, 2019, p.25.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'évocation pour se transformer en figures presque schématiques. Lise Sarfati s'inscrit directement dans cet esthétique notamment avec ces photographies de la série *The New life* qu'elle réalise en 2011.



Drowning Girl, Roy Lichtenstein, 1963.



Asia #33, North Hollywood, CA. 2003, de la série *The New life*, Lise Sarfati, 2011.

Dans des portraits inspirés de la photographie de mode, Lise Sarfati réalise des portraits saisissant comme *Asia #33, North Hollywood, CA.* (2003), *Rose #56, Austin, TX.* (2003). La série

Licence CC BY-NC-ND 4.0

The New life elle part d'un postula qui impose un espace autre à ces images. Elle cherche à mettre en images un espace qui dépasse la géographie un espace de « projection » :

> « Très rapidement est venu le concept de photographier de jeunes personnages chez eux, dans leur jardin ou dans le magasin d'à côté. […] je ne voulais pas juste des photos individuelles, mais une représentation du quotidien de la classe moyenne, pour que le public puisse s'identifier. Je me suis demandé comment choisir les personnages, comment leur donner une connexion entre eux – c'était ça qui m'intéressait ! […] Sur la façon dont un jeune se projette dans une autre dimension, dans un autre corps, un autre rêve… ce mouvement exact de projection. »[1141]

Cette espace autre où une jeune personne arrive à se retrouver dans « une autre dimension, dans un autre corps, un autre rêve » est, dans ces images, à la jonction du corps et du lieu. Le sujet de l'image est représenté comme un modèle de photographie de mode[1142] mais il entouré d'une *aura* qui le transforme en personnage (proche de ceux de Cindy Sherman) , elle questionne la frontière de l'identité qui serait entre un espace de performance visuelle et sociale et une vérité intérieure. L'identité des modèles qu'elle photographie demeure incertaine, ce sont des personnages de fictions perdus dans leur anonymat : « Ma spécificité, comme chez Bresson, est de choisir de vrais personnages, ni acteurs, ni modèles, mais des rencontres inédites. »[1143]. Il y a comme un flottement. Le sentiment de lieu commun s'installe ici, dans cette réalité trop accru qui ouvre sourdement une brèche vers un ailleurs, un infra-ordinaire, la machine à fiction se met en marche.

> « Dans *The New Life*, les jeunes que j'ai rencontrés étaient mes personnages, mais je n'avais personne pour choisir leurs tenues : je ne pensais pas à

[1141] WIEBENFEL, Robert. *Lise Sarfati – 'The New Life Interview'*. American Suburb, 14 mars 2011. [en ligne] Consulté le 10/03/2025, URL : https://americansuburbx.com/2011/03/interview-lise-sarfati-new-life.html

[1142] Dans la carrière de Lise Sarfati la photographie de mode occupe une place périphérique mais qu'il ne faut pas négliger. Elle ne se définit pas comme photographe de mode, mais elle a accepté certaines commandes dans ce domaine (comme pour comme *Acne Paper*, *The Gentlewoman*, ou *Purple*). Elle y incorpore ses obsessions artistiques (l'adolescence, l'identité, la mise en scène de la solitude). Elle ne transforme pas ces sujet en top model, elle dit elle-même : « Je ne pense pas en termes de stylisme. Je ne stylise pas mes sujets. Je travaille avec des gens qui ont leur propre manière de se montrer au monde. ».

[1143] WIEBENFEL, Robert. *Lise Sarfati – 'The New Life Interview'*. American Suburb, 14 mars 2011. [en ligne] Consulté le 10/03/2025, URL : https://americansuburbx.com/2011/03/interview-lise-sarfati-new-life.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> changer leurs vêtements, qui représentaient une richesse expressive. Beaucoup de filles exprimaient leur frustration par leurs fringues, une couleur, une coiffure. Je ne leur ai jamais demandé de changer. »[1144]

Lise Sarfati met en scéne leurs vie quotidienne et dans cette esthétique apparait les mécanismes et les schémas avec lesquels Sarfati produit l'émotion pour ne pas la laisser se diffuser dans l'image. Il y a aussi un sentiment de distance qui se crée notamment dans son traitement des couleurs : « Je travaille beaucoup les couleurs. Quand j'ai commencé la photographie, […] j'avais une palette de couleurs pour mixer et trouver la teinte juste. Lorsque je fais mes tirages, mon imprimeur est fou : je sens les nuances de rouge, jaune ou magenta… »[1145]. Par la retouche, elle accentue cet effet de distance avec le réel créant ainsi un sentiment d'étrangeté. Le lieu même du drame semble à la fois si proche de nous et si lointain. Elle situe les scènes dans des salons, des allées de magasins déserts, des parkings … Notre rapport au familier est confus. Le titre de la photo indique l'endroit où elle a été prise mais où est Los Angeles dans ce salon ? Rien n'est sûr dans ces lieux communs qui n'appartiennent plus qu'à leurs personnages.

Le lieu commun devient un espace de liberté dans lequel s'inscrire l'expérience personnelle dans la narrativité en cherchant à la rapprocher de l'ordinaire. Il y a une volonté de rompre avec les récit qui seraient : « une grille de lecture dominante ». C'est ce que Michel De Certeau dit dans *L'invention du quotidien* :

> « Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les murs et les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu elles doivent être. Ils « couvrent l'événement » c'est-à-dire qu'ils en font nos légendes (*legenda* ce qu il fout lire et dire). Saisi dès son réveil par la radio (la voix, c'est la loi), l'auditeur marche toute la journée dans la forêt des narrativités journalistiques»[1146]

[1144] *Ibid.*

[1145] *Ibid.*

[1146] DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1990, p.312.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La mise en récit de l'expérience personnelle s'éloigne des moments d'intensités et des révélations soudaines du romanesque. Ce déplacement de la narration implique une redéfinition du rapport au vécu. C'est la mise en place de nouveaux procédés narratifs qui commence par l'intégration d'une continuité temporelle sans hiérarchie, ou transcendance. Raconter son expérience demande une esthétique ou l'ornement est proscrit et où l'on se positionne dans un registre profane, accessible et partageable. C'est une démocratisation de l'intime dans laquelle il y a une désacralisation de l'expérience en la rendant lisible à travers les catégories de la vie commune[1147].

Toutes expériences quotidiennes peuvent devenir un lieu commun pour établir une situation, Stéphane Madelrieux trouve même l'expérience dans les comportements érotiques. Il y voit un espace fait de « tabou », d' « interdit », et de « condamnation »[1148], des aspects qui font de la sexualité qui arrivent à faire exister un potentiel narratif dans leurs explorations. Nina Leger dans *Mise en piéce* écrit à la première personne, retrace des trajets dans Paris où elle se rend de lieux de rendez-vous en lieux de rendez-vous pour des rencontres sexuelles sans lendemain. Le récit est une autofiction dépersonnalisée, centrée sur une narratrice, Jeanne, dont l'identité est volontairement floue, mais dont l'expérience intime est explorée à travers un dispositif narratif formel très marqué qui rapproche le langage à celui du témoignage. Le récit est minimaliste. La particularité du texte est la bascule que l'autrice fait entre le monde réel, l'espace de l'expérience, et ce que la narratrice en garde et conserve dans un autre espace qui n'appartient qu'à elle : « Elle construit un palais mémoire qui, à mesure qu'il se peuple de sexes nouveaux, se complique de couloirs, d'annexes et de dépendances. Les portes y sont toujours plus nombreuses. »[1149]. Ce « palais mémoire » devient un lieu commun qui ne peut exister que par l'expérience artistique. Comme l'auteur le souligne : « Elle aurait pu prendre des photos et en faire collection, elle aurait pu tenir un carnet de comptes ou de croquis, utiliser comme support un tableur ou un journal intime, confier à d'autres ses souvenirs plus ou moins retouchés, elle aurait pu oublier—elle a préféré construire un

[1147] MEAUX, Danièle. *Narrative Art. Le parti pris du lieu commun*. In GOLDBERG, Itzhak. *Lieux communs. L'art du cliché*. CNRS éditions, Paris, 2019, p.49-50.

[1148] MADELRIEUX, Stéphane. *op. cit.*, p.239.

[1149] LEGER, Nina. Mise en pèces. Gallimard, Paris, 2017, p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

palais. »[1150]. Mais non, la documentation de ses expériences à lieu dans un espace intérieur. Ne serait-ce pas ce lieu intérieur que le dériveur ouvre à celui qui s'y intéresse ? *Mise en pièces* est une fiction conceptuelle, le moi de la narratrice reste une abstraction mouvante. Chaque partenaire devient fragment, une expérience en soi.

L'expérience du lieu commun, repose sur un paradoxe fondamental : les situations les plus intimes sont souvent les plus partagées entre les individus. Le lieu commun donne une forme accessible au quotidien. Les lieux communs proposent une architecture de pensée pour faire émerger une expérience de la vie ordinaire. Lorsque quelqu'un documente une expérience personnelle il inscrit un vécu subjectif dans une structure narrative ou perceptive partagée. Par exemple : décrire son trajet en métro, ce n'est pas juste raconter un événement, c'est s'ancrer dans un geste socialement partagé, presque banal, et c'est cela qui crée une résonance universelle. L'expérience du lieu commun cherche une politique du commun. Le lieu commun devient un outil critique, il rend visible les structures sociales, les répétitions, les contraintes partagées et permet de politiser l'expérience individuelle. Le lieu commun devient le point de jonction entre l'intime et le collectif. Il y a une nécessité à documenter ses expériences pour les partager. L'esthétique des lieux communs sont des points d'ancrages symboliques, ils servent de repères partagés dans l'imaginaire collectif. La documentation de ces moments transforme l'ordinaire en matière littéraire ou artistique sans le sublimer. Il y a une performativité du geste de documenter dans le geste de celui qui les traversent.

Ce qui peuple le banal n'est pas seulement un banc d'une station de métro, une chaise d'une terrasse de café, l'arbre d'une allée. Toutes ces « petites » choses sont « commun » non parce qu'ils sont banals, mais parce qu'ils nous sont commun, ce sont des espaces que nous traversons, que nous habitons, et que nous reconnaissons. Ces lieux matérialisés par la documentation sont souvent abstraits ou diffus dans notre expérience mais elle à encre des expériences comme l'ennui, la répétition et la multitude, la rencontre et la situation, la solitude dans la foule. La documentation et la mise en récit de cette esthétique du quotidien nous est importante car cette recherche ne cherche pas à magnifier ou sublimer le quotidien, mais à en révéler la structure latente, ses récits silencieux, sa poétique enfouie dans l'ordinaire. Le lieu commun devient une porte d'entrée pour penser le rapport entre espace

[1150] *Ibid*., p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et langage. Cette esthétique des lieux communs comme points d'ancrage symboliques trouve une corrélation avec le style documentaire en photographie[1151]. tous deux s'inscrivent dans une volonté de donner forme à l'expérience quotidienne, de rendre visible ce qui est souvent négligé, et de documenter une réalité partagée sans artifice ni idéalisation :

> « Le documentaire traite de l'expérience réelle, non imaginaire, d'individus appartenant généralement à un groupe de faible niveau économique et social (inférieur à celui du public auquel le témoignage s'adresse) et traite cette expérience de façon à essayer de la rendre vive, « humaine », et – le plus souvent-poignante pour ce public. »[1152] [1153]

La photographie documentaire joue un rôle dans la mémoire de la performance. Elle archive, prolonge, ou rejoue l'expérience vécue. Dans certains cas, la photo documentaire est l'œuvre elle devient trace d'un geste éphémère. Là où la photographie documente, la performance actualise. La performance crée une situation, le performeur une présence dans un lieu commun, rendant ce dernier expérientiel et signifiant, non plus comme décor, mais comme partie prenante du geste artistique.

Que ce soit dans les photographies de Lise Sarfati ou bien celle d'Ed Ruscha la documentation du banal est si présent qu'il en devient sinistre. En adoptant un geste singulier, la posture et le geste du street photographe est une prise de risque. Même si le geste du photographe de rue est légal, il semble « violer » le « contrat social tacite »[1154] de respect ou d'anonymat des passants, ce qui soulève des tensions éthiques et émotionnelles. C'est sans doute pour ça que sur les images de Sarfati les corps semblent juste passer quitte à s'effacer et à disparaitre pour

[1151] Dans l'histoire de la photographie ce que l'on appelle le style photographique fait référence au développement de la pratique du photographe Walker Evans, Dorothea Lang, Ben Shahn ou encore Arthur Rothstein. Par leurs pratiques, ces photographes avaient pour ambition de mettre au grand jour les problèmes sociaux et économiques de leurs pays touchés par la crise entre 1935 et 1942. C'est l'agence de la *Farm Security Administration* qui a su renouveler l'approche de la photographie documentaire.

[1152] LUGON, Olivier. *Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Editions Macula, Paris, 2017, p.18.

[1153] STOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*. Oxford University Press, New-York, 1973, p.62.

[1154] ANONYME. *The ethics of street photography: Respecting privacy and sensitivity.* PhotographyReal, 28 février 2024. [en ligne] consulté le 10/03/2025, URL : https://photographyreal.com/the-ethics-of-street-photography-respecting-privacy-and-sensitivity/

Licence CC BY-NC-ND 4.0

atteindre le degré zéro de la présence chez Ruscha. Le geste se fait radical dans ce rapport à l'autre. Le geste de photographier l'espace n'est pas neutre. Le lieu est habité. Le photographe est un « agent » de la représentation (dans l'imaginaire collectif il est souvent relié à la surveillance (phénomène accru par la mystification de la reconnaissance facial dans les espaces urbains)). Le photographe qui documente la rue a la charge d'inventer des récits visuels sans déshumaniser ni stigmatiser les sujets, donc en considérant la foule. Il y a une tension constante entre intention artistique et responsabilité humaine.

Il en est de même dans les textes de Will Self et de Laure Murat, leur errance dans Los Angeles est tellement vide de toutes expériences concrètes que seul le geste de la performance peut les amener dans un espace autre de la création. Leur écriture respective est géographique, corporelle, réflexive et devient une critique sociale incarnée. Leurs gestes performatifs ne se réalisent pas seulement par l'action qu'ils décrivent, mais aussi par une action qui se fait en étant dite. C'est une manière d'énoncer et de documenter le monde par le fait même de l'écrire et de le parcourir. Murat et Self ne cherche pas à transformer le monde par leurs actions mais à se transformer eux-mêmes. Ce n'est que par un geste performatif que les artistes étudiés ici peuvent se décentrer du banal et approcher une expérience critique de leurs vécus. Ils doivent avoir un regard réflexif sur leurs propre pratique pour s'adapter à une expérience autre que celle du geste quotidien. La photographie devient un dispositif de documentation du vécu, tandis que la performance est un déploiement de l'expérience sensible dans l'espace du lieu commun.

Performer le geste documentaire.

Dans sa réflexion de L'art comme expérience John Dewey élabore les prémisses théoriques de la performance artistique. Dewey cherche la continuité entre l'art et la vie et la pratique de la performance en est la parfaite liaison. Ce geste se situe pour lui entre l'action et la pensée. Cette approche du geste a initié des pratiques éducatives comme au *Black Mountain College* crée en 1933 par John Andrew Rice (John Dewey sera d'ailleurs membre associé de l'établissement). L'objectif était de mettre en pratique certains aspects de la conception de l'expérience de l'art imaginé par Dewey. Le *Black Mountain College* ne vise pas à former des artistes, le projet est de ne pas y faire de l'art mais de renouer avec des pratiques qui pourrait programmer des événements, des rencontres. C'est un lieu où les étudiants doivent venir

Licence CC BY-NC-ND 4.0

chercher une confrontation avec les matériaux et l'expérience même de la vie sans connaitre le débouché, tout doit devenir expérimental. Le collège connait plusieurs bouleversements artistiques comme lors de l'arrivée de Josef Albers (professeur d'arts plastiques et de couleur de 1933 (arrivé après la fermeture du Bauhaus par le régime nazi) à 1946), figure notable de l'école du Bauhaus qui a mis en avant l'idée du mélange des genres et des médiums. Dans un autre temps le poète Charles Olson viendra y enseigner les lettres, représentant de la postmodernité en littérature. Et l'un des acteurs central de cette aventure sera John Cage qui y initie la pratique du happening (permis de la performance) et qui sera suivit par les pratiques d'Allan Kaprow.

Ce nouveau rapport au réel se distingue par l'action, l'Event, le happening et la performance. Le terme d'action apparait dans le champs artistique dans les années 50 pour désigner des activités qui mettent en jeu le geste et le corps de l'artiste. L'action nait dans le sillage des manifestations Dada et s'étend jusqu'à *Action painting* à travers l'énergie physique de l'artiste. « Par leur caractère délibérément provocateur et subversif, les actions multipliés dans les années 1950 et qui visent à dénoncer les rapports conventionnels entre acteur et spectateur ». »[1155]. Par l'action il y a la volonté de la mise en distance de l'objet artistique. Dans ce contexte John Cage imagine ce qu'il appelle alors l'*Event* :

> « Au *Black Mountain College* en 1952, j'ai organisé un *event* auquel participaient les peintures de Robert Rauschenberg, la danse de Merce Cunningham, des films, des projections de diapositives, des disques, des radios, les poésies de Charles Oison et de M. C. Richards récitées du haut d'échelles, et le pianiste David Tudor, en même temps que ma causerie qui se termina par : « Un bout de corde, un coucher de soleil, chacun agit ». Le public était assis au centre de toute cette activité. »[1156]

Comme Cage le souligne, « le public était assis au centre » de *l'Event*, l'individu est au centre, il est en coexistence avec la création qui se fait autour de lui. C'est une « anarchie en pratique » [1157], une multiplicité d'activités, qui plonge le spectateur dans une situation

[1155] BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Minerve, Paris, 2014, p. 23.

[1156] CAGE, John. *Silence. Conférences et écrits*. Contrechamps, Genève, 2017, p.9-10.

[1157] *Ibid.,* p.9-10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

complexe à l'intérieur de laquelle il quoi « définir son propre chemin »[1158] sensorielle. D'après le plasticien Robert Rauschenberg, les « événements » sont des formes renouvelées de pièces de théâtre sans thème pour lesquelles on compose un décor (des tableaux vivants) où les spectateurs participent spontanément[1159].

De l'*Event* se distingue la Happening[1160]. John Cage expérimente donc des pratiques artistiques hybrides. En 1956, il conçoit ses premiers Happenings à la Reuben Gallery de New York, où il expérimente des dispositifs immersifs qui mobilisent simultanément les sens visuels, auditifs et olfactifs. Ces dispositifs sont qualifiés d'environnements-collages où il cherche à abolir la séparation entre l'œuvre et le spectateur, transformant l'espace artistique en un lieu d'expérience sensorielle totale. Le Happening devient interaction, aléa et flux. Pour John Cage, le happening est un environnement qui inclut une dimension temporelle et s'inscrit dans un lieu non réservé à Part ; il prend généralement le caractère d'un événement unique : « Le temps vécu prenant tout son poids »[1161]. Dans *Les happenings sont morts : longue vie aux happenings !* (1966), Allan Kaprow définit le Happening qui se situe sur le file entre l'art et la vie. Les thèmes, matériaux et actions pouvant être pris dans n'importe quel contexte, à l'exception du moment et du lieu dans lequel se déroule l'événement. Il préconise également que les happenings soient improvisés et unique ; ils doivent être réalisés par des non-professionnels.

Quant à la performance, elle se trouve à la jonction de l'Action, de l'Event et du Happening. Elle apparait aux États-Unis, à la fin des années 1960, de l'interpénétration de notions

[1158] BOSSEUR, Jean-Yves. *op. cit.*, p. 91-93.

[1159] Le groupe Fluxus (fondé en 1961 par George Maciunas) retouchera à la définition de *l'Event* en particulier à travers la pratique de George Brecht qui voit dans ce concept un événement unique. La plupart des Event sont à la croiser des disciplines : poésie, la représentation théâtrale et l'exécution musicale, entre l'art et la vie quotidienne. Le groupe Fluxus se revendique comme successeur de la démarche de Marcel Duchamp.

[1160] L'artiste Yoko Ono qui fait partie du groupe Fluxus distingue dans son travail la différence entre Event et Happening : « Toutes mes œuvres tendent, pour ainsi dire, vers lèvent. On me demande souvent pourquoi je caractérise certaines œuvres d'*Event*, et pas d'autres. On me demande aussi pourquoi je dis Event et pas happening. Mon avis, contrairement au happening, lèvent n'est pas l'assimilation tous les autres arts, mais une façon d'extraire diverses perceptions sensorielles. Il ne s'agit pas de « se réunir », comme dans la plupart des happenings, mais de se tourner vers soi-même. Par ailleurs, il n'y a pas de scénario, comme dans les happenings, bien qu'il y ait un élément qui le déclenche, et le terme le plus approprié à son sujet serait sans doute « souhait » ou « espoir ».» (« To the Wesleyan people », Grapefruit, New York, Simon and Schuster, 1970)

[1161] BOSSEUR, Jean-Yves. *op. cit.*, p. 100-102.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

chorégraphiques, musicales et théâtrales. Ces principaux fondateur[1162] sont Trisha Brown, Meredith Monk, Steve Paxton, Laurie Anderson… Leurs pratiques sont ambiguës pour dénoncer les scissions entre genres artistiques. Ils font souvent appelle aux multimédias. La performance est une expérience immédiate et éphémère. Par la pratique artistique, l'expérience au réel se transforme. La performance produit de la réalité. Pour la curatrice et critique d'art Julie Pellegrin, dans le terme de performance il y a un rapport à l'exploit sportif issu du néolibéralisme : « C'est une acceptation de la performance liée à notre monde néolibéral, puisque désormais l'on subit tous des injonctions à la performance, celles-là mêmes que les artistes vont venir contrer via leurs pratiques dites de performance. »[1163]. Par ces pratiques performative, il y a un langage immédiat de la transcendance qui s'établie où cette derniere se trouve dans l'expérience du temps présent. C'est la fin de, l' « absence de situation »[1164] et du quotidien comme absurdité du vide. C'est un retour de la situation. Ce jeu sur le fil entre vie et pratique artistique cherche à pénétrer l'infra-ordinaire. C'est ce que propose le protocole et les contraintes de la dérive, en soit, elle est une pratique performative de la ville.

Les situationnistes sont proches d'une vision de l'artistique comme un art total tout comme l'imaginait le dramaturge Bertolt Brecht. Ils partagent une même volonté de rupture avec les formes spectaculaires traditionnelles et la mobilisation du spectateur comme sujet actif. Brecht cherche à transformer le spectateur en penseur, en l'empêchant de s'identifier aveuglément aux personnages ou à l'intrigue. Brecht[1165] et les situationnistes partagent une vision émancipatrice de l'art (le premier par le théâtre, les seconds par l'intervention direct dans la rue), tous deux cherchent à éveiller une conscience critique, c'est d'ailleurs ce que souligne Vanessa Theodoropoulou à ce sujet :

[1162] Contrairement à l'Action, a l'Event et au Happening, l'apparition de la performance se fait de manière disparate mais qui se retrouve tous autour du besoin de créer un nouveau rapport à la vie.

[1163] SORBIER, Marie. *Qu'appelle-t-on performance ?* Affaire en cours, France culture, diffusé le 8 novembre 2022. [En ligne] consulté le 25/04/2025, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/qu-appelle-t-on-performance-8420419

[1164] FERRIER, Nicolas. *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*. Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2012, p. 80.

[1165] Bertolt Brecht s'inscrit dans la continuité esthétique des avant-gardes du début du XXe siécle, que ce soit par l'influence du Cabaret Voltaire, du futurisme ou encore des pièces d'Alfred Jarry et d'Apollinaire.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Chez Brecht, autant les acteurs que les spectateurs du fait théâtral sont dans un état d'éveil continu, et surtout, pour ce qui est des acteurs de la scène épique, ils découvrent constamment des choses nouvelles et sont capables à tout moment de «changer de jeu», selon les besoins de l'action « Selon le divertissement qui pour chaque sorte de vie en commun des hommes, était possible et nécessaire, il fallait donner aux personnages d'autres proportions, construire les situations pour d'autres perspectives»[1166], écrit Brecht en 1948. »[1167]

Bertolt Brecht imagine le concept de distanciation[1168] (*Verfremdungseffekt* traduisible par « effet d'étrangéisation »), c'est dispositif critique qui cherche à empêcher l'identification émotionnelle du spectateur aux événements du récit afin de favoriser une prise de conscience rationnelle des effets de la fiction sur sa vie[1169]. Brecht conçoit le théâtre comme un espace d'action sociale[1170]. Sa vision de l'art influence directement la performance dans son besoin de rompre avec l'art institutionnel, pour intervenir dans le réel. Par cette déconstruction de la fiction dramatique, Brecht a inspiré les artistes de la performance à rompre avec l'illusion théâtrale. De la même manière, les situationnistes veulent dans leur programme d'annihilation de la frontière entre l'art et la vie par l'abolition des illusions imposées par la société que Sartre détaille comme le « contexte humain [c'est-à-dire] l'arrière-plan de valeurs religieuses et morales, des tabous et des impératifs de la société, des conflits entre les nations et les classes, des conflits entre les droits, les volontés, les actions »[1171]. Ce que Sartre appelle le « contexte humain », c'est cet environnement chargé d'attentes, de règles et de tensions qui encadre nos actions. Par ces nouveaux modes d'expérimentations de la vie quotidienne,

[1166] BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. L'arche, Paris, 2005, p.18.

[1167] THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolte sensible de l'Internationale situationniste*. Les presses du réel, Paris, 2023, p. 355.

[1168] Le concept de distanciation est l'un des fondements théoriques de son théâtre dit « épique ».

[1169] Pour Brecht, dans une représentation théâtrale tout doit rappeler que l'on assiste à une représentation, et ainsi éviter tout mimétisme avec la vie.

[1170] Des groupes comme Fluxus, le *Living Theatre*, ou encore des artistes comme Joseph Beuys, ont reconnu l'influence de Brecht dans leur volonté de briser les frontières entre les espaces symboliques : entre art et vie, spectateur et acteur, scène et rue.

[1171] SARTRE. Jean-Paul. *Forger des mythes* (1946). *In Un théâtre de situations*, p. 60-61.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

les situationnistes veulent abolir ces contraintes fondamentales qui entravent l'existence et l'expérience.

Pour un autre historien de l'art, Bernard Tillier l'attitude même de l'artiste au sein de la société devient un geste performatif :

> « […] l'artiste est tributaire, non pas de son image propre, mais de celle de sa profession, destinée à être rendue publique et qui lui permettra ainsi d'être légitimé en tant qu artiste. […] l'artiste feint de créer ; il mime la création qui se réduit ici à des gestes, des attitudes, des manipulations, des actes que la photographie suspend et fige dans une matérialité et une théâtralité éludant le plus souvent les œuvres. »[1172]

Dans la pratique de la psychogéographie, le dériveur adopte un geste de création qui imite celui de la vie. Le geste artistique se voit donc copiable par n'importe qui. Ces nouveaux artistes de l'ordinaire jouent sur cette frontière questionnant ce qui est ou non création. Dans cette démarche, Murat et Self ne racontent pas seulement des faits, ni documentent leur traversée du banal, ils les incarnent par la marche, le regard, le geste, il y a une dimension corporelle de l'écriture. L'écriture devient chez eux une mise en corps du récit et de la pratique. Il y a une mise en scène du corps de l'artiste. C'est dans ce geste qu'existe l'œuvre et l'artiste. Le dériveur situe sa pratique entre une expérience radicale (celle de la dérive) et un geste qui feinte d'imiter la vie quotidienne tout en lui donnant le sentiment de proximité et de capacité à reproduire le geste par celui qui lit ou qui regarde l'œuvre. Les fragments de journal chez Murat, les digressions et l'ajout de photos chez Self, sont des manières de représenter la vie telle qu'elle se vit, non pas comme une narration ordonnée mais comme une succession de moments éclatés, c'est un assemblage du temps vécu. Le quotidien bousculé par le geste de l'expérience devient une pratique à part entière. La chercheuse Maryline Heck veut faire émerger ce genre : une littérature de l'expérience du quotidien dans son livre *Ecriture et expérience de la vie ordinaire* dans lequel elle met en parallèle l'œuvre de Georges Perec, Annie Ernaux, Philippe Vasset et Nathalie Quintane. Elle va à l'encontre de

[1172] GOLDBERG, Itzhak. *Introduction*. In GOLDBERG, Itzhak. *Lieux communs. L'art du cliché*. CNRS éditions, Paris, 2019, p.25.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Michael Sherringham qui ne voit pas cette littérature du quotidien comme un genre mais plus comme un ensemble de pratiques subversives.

Dans son étude, Heck montre comment des œuvres s'élaborent à partir de protocoles d'action ancrés dans le quotidien (faire les courses, se déplacer, observer des passants), en s'inspirant tant des pratiques artistiques contemporaines que des méthodes des sciences sociales proches de la performance artistique. Le cas qui nous intéresse ici est celui de Philippe Vasset et en particulier sur *Un livre blanc*. Dans ce livre, il raconte sa traversée d' espaces qu'il a parcouru pendant un an et qui correspondent à cinquante zones blanches d'une carte de Paris réalisée par l'IGN : « J'ai commencé à m'intéresser aux cartes, déclare son auteur, quand j'ai compris qu'elles n'entretenaient que des rapports très lointains avec le réel»[1173]. Il y rapport un écart entre l'espace vécu et l'espace scientifiquement représenté sur les cartes. Il ne cherche pas à produire un savoir objectif mais un savoir sensible. Vasset est partie « faire ses trajets dans le vide des cartes »[1174]. Ce « vide des cartes » s'apparente aux espaces laissés vierges par Guy Debord dans *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*. Aux côtés de Vasset nous pourrions situer des œuvres et des auteurs comme *Zones* (1995) de Jean Rolin, *Chaussure* (1997) et *Remarques* (1997) de Nathalie Quintane, *Paysage fer* (2000) de François Bon, *Paris, musée du XXIe siècle. Le dixième arrondissement* (2007) de Thomas Clerc et *Fenêtres. Open Space* (2007) d'Anne Savelli qui adoptent une démarche singulière vis-à-vis de leur regard sur le milieu qu'ils observent. Ici l'écriture est orientée par des actions quotidiennes, les textes s'élaborent à partir de gestes simples (courses, déplacements, errance), transformés en matériau littéraire par une écriture attentive aux détails, structurée, parfois minimale. Maryline Heck identifie un tournant dans la littérature à partir des années 1970, marquée par l'émergence de règles formelles pour perturber ou détourner le cours du quotidien (par la contrainte et le protocole). Le recours à des formes de récits sobres interroge notre relation au réel et à notre imaginaire littéraire contemporain.

De la même manière que les auteurs qui viennent d'être cités, Philippe Vasset utilise le terme d' « expérience » plutôt que celui d' « enquête » pour décrire son travail car sa démarche est motivée par « le désir de vivre quelque chose » (alors que l'enquête est animée par l'envie de

[1173] VASSET, Philippe. *Un livre blanc* . Fayard, Paris, 2007, p.9.

[1174] COVERLEY, Merlin. *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine.* Les moutons électriques, Lyon, 2006, p.168.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

nourrir son sujet), l'expérience du terrain, elle, vient nourrir celui qui marche. Vasset voit dans cette expérience un moment dans lequel, « le terrain me transforme et m'emmène ailleurs. […] Les terrains qui m'intéressent, ce sont les terrains qui vont m'engloutir »[1175]. Dans une discussion que l'auteur a avec le géographe Michel Lussault, les deux chercheurs se retrouvent sur un point de leur méthodologie de recherche :

> « Dans le discours de Vasset, c'est un autre terme que celui d'« enquête » qui revient de manière privilégiée, celui d'« expérience ». Ainsi, dans un entretien avec Michel Lussault, où l'écrivain rend compte de son usage des cartes de géographie : « Je me sers de la cartographie pour faire des mises au clair, mettre en place des perspectives, pour construire un enjeu et à partir de là, de cet enjeu de fiction, le mouvement de mes récits est celui de l'ouverture au maximum de la possibilité de l'expérience .»[1176] L'idée que la création littéraire serait avant tout le moyen de vivre une aventure, de faire une expérience est récurrente dans son discours. « J'écris pour qu'il m'arrive quelque chose », […]. »[1177]

Michel Lussault en habille de géographe utilise la cartographie pour « clarifier » les enjeux liés aux espaces, il cherche à faire exister une géographie « hors du livre »[1178]. Lussault et Vasset quitte la page pour toucher le réel. Contrairement au simple cherche, Vasset utilise l'espace littéraire comme espace à performer et faire exister des « situations ». En passant de l'« enquête » à l'« expérience ». Philippe Vasset passe à l'action, il cherche à produire de « actions réel ». Dans ses productions écrites, il a toujours voulu que ses livres « agissent » tant sur lui-même que sur l'enquéte qu'il mène. Par son protocole il cherche à « ouvrir des espaces ». Par sa démarche il souhaiterait qu'il y soit un effet de prolongation et de retours dans lequel le lecteur amorcerait à son tour son exploration : « J'ai toujours eu le rêve ou le désir que mes livres aient, pour ceux qui les lisent, le même effet qu'ils avaient eu pour moi, c'est-à-dire

[1175] VIART, Dominique. *Rencontre avec Philippe Vasset. In* JAMES, Alison. VIART, Dominique. [dir.] *Fixxion*. Littérature de terrain, n°18, 2019, p.222.

[1176] LUSSAULT, Michel. *Ecrire pour rendre l'espace habitable. Une conversation avec Philippe Vasset. In* Tous urbains, n°7, Presses Universitaires de France, Paris, 2014, p.28.

[1177] HECK, Maryline. *Ecriture et expérience de la vie ordinaire. Perec, Ernaux, Vasset, Quintane.* La lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2023, p.211.

[1178] *Ibid.,* p.212.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qu'ils les déportent Certains de mes livres ont eu cet effet-là. Tous les lecteurs d'un *livre blanc*, qui était vraiment écrit comme un guide, sont sortis de chez eux. »[1179]. Le texte de Vasset devient un protocole reproductible pour mettre en place un nouvel atlas. C'est une méthodologie a un nouveau genre de recherche : l'artiste devient chercheur.

Dès ses débuts Vasset écrit déjà autour de l'organisation de l'espace, un autre livre majeur de sa production est *Une vie en l'air* (2018) qui, là aussi, s'attarde sur le projet abandonné de l'Aérotrain. Dans ce projet, il suit la ligne de chemin de fer aérien abandonnée pour aller à la rencontre de ceux qui vivent en interaction avec ce paysage modifié. Dans ses différentes démarches, on retrouve une forte influence de Perec[1180] dont il ne s'est jamais caché. De la même manière que l'auteur OuLiPien (et comme nous avons pu le voir dans son projet Lieux avec ce phénomène d'accumulation documentaire et de fausse érudition), Philippe Vasset entreprend une démarche de documentation et de savoir. Pour Aline Caillet (chercheuse en esthétique et philosophie), il y a dans ce genre de démarche, « le lieu d'une déconstruction du savoir, le lieu de son désaveu, [qui] produit des poches de résistances, enchâssées dans le récit, qui viennent le défaire comme l'empêcher»[1181]. Cette nouvelle apparence de l'artiste en chercheur (ou cette mutation du chercheur) modifie notre rapport à la documentation et au geste de documenter. Dans son livre *L'artiste en habits de chercheur* (2021) Carole Talon-Hugon observe le basculement de certains artistes qui revendiquent leurs travaux comme étant des éléments de recherches, abordant l'histoire, la sociologie ou l'anthropologie comme disciplines croisées de leurs pratiques. Cette approche de la recherche comme approche pluridisciplinaire modifie le rapport au documentaire d'après la spécialiste sur les questions de l'esthétique des émotions Carole Talon-Hugon, « le plus souvent, les discours sur l'art

[1179] Entretien mené par Maryline Heck le 1er novembre 2018 à Paris. [Citation cité dans HECK, Maryline. *Ecriture et expérience de la vie ordinaire. Perec, Ernaux, Vasset, Quintane.* La lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2023, p.213.]

[1180] « L'influence de Perec sur mon travail est suffisamment prégnante pour que deux de mes livres soient directement construits à partir de deux de ses textes : *Bandes alternées*, qui décrit une société où la consommation est devenue une pratique artistique à part entière, est explicitement placé sous l'influence des *Choses*, cité en épigraphe. Quant au *Livre blanc*, qui tente de décrire ce que j'ai trouvé sur les zones laissées blanches sur la carte IGN n° 2314 OT de l'institut Géographique National, il s'est déployé à partir d'un petit texte d'*Espèces d'Espaces* intitulé « L'inhabitable » (« l'hostile, le gris, l'anonyme, le laid, les couloirs du métro, les bains-douches, les hangars, les parkings, les centres de tri, les guichets, les chambres d'hôtel »). » HECK, Maryline. *Petit questionnaire perecquien : Philippe Vasset. In* Cahiers Georges Perec, Le Castor Astral, vol 11, Bordeaux, 2011, p. 239-240.

[1181] CAILLET, Aline. *L'art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*. Editions Mimésis, coll. Art, esthétique, philosophie, Milan, 2019, p.167.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

documentaire ne plaident pas pour une collaboration sur fond de différences et de complémentarité, mais se livrent à une attaque en règle de la méthode et des requis de la science. »[1182]. Il y a ici une nouvelle articulation entre pratiques artistiques et sciences sociales, l'essai montre comment le langage, le corps et le protocole d'action s'articulent pour produire une écriture du quotidien qui est à la fois critique, esthétique et ethnographique.

Des artistes comme Till Roeskens se retrouve dans la démarche de Philippe Vasset, tous deux proposent un « documentaire romancé »[1183]. L'artiste Till Roeskens allemand pratique ce qu'il nomme des *Plan de situation*, dans lesquels il mêle récits de vie et tracés de cartes pour cerner un lieu à l'aide de personnes qui y vivent ou le traversent :

> « Un jour en sortant de chez moi et fait rouler vers le nord de la ville, sous la passerelle de l'autoroute, le long des rails d'une gare de triage, le long de trottoirs craquelés, le long de talus aux herbes dans un sac plastique. J'ai dépassé les ferrys, les silos, les yachts de luxe en cale sèche. J'ai dépassé les hangars du dernier chantier naval où de grandes lettres sur la façade indiquaient qu'Ici l'État tue l'emploi. J'ai dépassé une colline à la crête rocheuse qui s'avançait vers la mer et à l'endroit où le paysage s'élargissait de nouveau, juste avant que le chemin du littoral ne repasse sous l'autoroute, j'ai bifurqué. J'ai vu une rue qui montait raide angle droit dans la colline. J'ai vu qu'on m'observait. »[1184]

Dans cet extrait de la conférence performée *Plan de situation #7 Consolat-Mirabeau,* Till Roeskens y mêle récit personnel et observation géographique détaillée. Dans son geste performatif (qui se déroule devant une assemblée le plus souvent composée des habitants des quartiers qu'il explore), Roeskens trace au sol à la craie son trajet qui devient un flux de conscience parlée. A la manière d'un théâtre d'objet, l'artiste fait intervenir des modules sur sa maquette pour symboliser les espaces et à l'aide de fils de couleurs il trace les trajets personnels de ses témoins. Till Roeskens produit des récits géographiques incarnés, il veut

[1182] TALON-HUGON, Carole. *L'artiste en habits de chercheur*. PUF, Paris, 2021, p. 34-35.

[1183] *Ibid.,* p.29.

[1184] Extrait de la conférence performée *Plan de situation #7 Consolat-Mirabeau* de Till Roeskens citée dans : TALON-HUGON, Carole. *L'artiste en habits de chercheur*. PUF, Paris, 2021, p. 108-109.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

transformer le spectateur en lecteur-acteur du territoire ; ainsi sa pratique de performance donne : « […] une épaisseur sensible aux objets des sciences sociales. En s'attardant sur des cas singuliers, il donne chair à leurs propositions. »[1185]. Il y a une modification de la figure de l'artiste qui par son expérimentation du lieu (par le protocole et la contrainte que lui impose la performance) devient chercheur. Tous ces nouveaux acteurs qui expérimentent les lieux produisent de nouvelles formes de récit, des ouvrages ne sont pas des romans, mais des récits d'enquêtes conduites plus près des individus[1186].



Plan de situation #7 Consolat-Mirabeau, Till Roeskens, 2012.

Ultérieurement les noms de Jean Rolin et de Thomas Clerc ont été cités. Tous deux (comme Philippe Vasset) vont utiliser le « prétexte » de l'enquête. Depuis plusieurs années Jean Rolin poursuit le même travail, que ce soit dans *Zone* (1995), *La clôture* (2002), ou *Terminal Frigo* (2005), il décrit des paysages en cours de mutation. *Zone* est sans doute le plus abouti et celui qui trouve un parent au travail de Philippe Vasset. Le projet de *Zones* se présente, est une entreprise assez simple : il s'agit de s'éloigner du cadre familier du centre de Paris (trop connu par l'auteur) pour explorer des espaces en marge. Qu'il s'agisse de la périphérie urbaine (comme dans *Zones* ou *La Clôture*), de zones portuaires françaises (*Terminal Frigo*), ou de territoires plus lointains (*Chrétiens*, *L'Explosion de la durite*). Dans Zone, l'auteur entreprend une dérive urbaine à travers les marges géographiques et sociales de Paris et de sa banlieue.

[1185] *Ibid.,* p. 111.

[1186] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est une œuvre à la croisée du journal de terrain, du roman sans fiction et de la géopoétique, qui interroge la façon dont nous habitons, traversons ou oublions les espaces contemporains. Dans ces démarches, Jean Rolin saisit la logique de cette démarche, il convient d'abord de se concentrer sur la proximité géographique et symbolique des marges parisiennes décrites par Jean Rolin dans *Zones*, qui constituent un terrain d'expérimentation initial à cette poétique du déplacement. Dans son article remarquable *Champs magnétique urbain dans la littérature contemporaine* Christine Jérusalem (chercheuse en littérature) voit dans le travail de Rolin une démarche documentaire où il y a un rejet du model de l'écriture romanesque mais aussi celle du chercheur de terrain issus des sciences humaines (qui mène une enquête de terrain). Pour elle, Jean Rolin est dans une nouvelle approche du terrain : « Décrire la ville et ses abords, c'est avant tout, selon Jean Rolin, entrer en hibernation à la manière d'un animal, et à l'humeur de l'espace décrit. »[1187]. La géographie est le vecteur du réel auquel peu s'attacher le lecteur, l'auteur va la détourner subtilement en y introduisant l'expérience de son corps et c'est à ce moment-là que le champs de l'enquête bascule dans le geste plastique.

Le corps se met en mouvement dans l'espace et soulève la place du politque[1188] dans le lieu qu'il traverse : « La politique comme la performance sont des corps qui se mettent en mouvement ensemble »[1189]. Julie Pellegrin[1190] (commissaire d'exposition et historienne de l'art) définie la performance comme des actions qui échappent à toutes catégories de l'art. Le performeur n'est pas héroïque, il est « nu » face au monde. Cette performance comme méthode (et non comme forme) est souvent assimilée à une pratique d'anthropologie. C'est une manière de travailler qui attire l'attention sur le contexte dans lequel elle va se développer

[1187] JERUSALEM, Christine. *Champs magnétique urbain dans la littérature contemporaine. In* COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [dir.] *Paysages en devenir*. Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2012, p.137.

[1188] Du 13 novembre au 1er décembre 2024 s'est tenue au Palais de Tokyo de Paris *l'événement La République (Cynique)*. Un moment qui réinterroge le geste de la performance. L'exposition décide de mêler le fond et la forme en se renouvelant chaque jour pendant ses trois semaines, transformant ainsi l'événement en une performance d'un nouveau genre. D'après Julie Pellegrin cette nouvelle approche de la performance « [Peut être] envisager moins comme une forme que comme une manière de travailler qui attire l'attention sur les cadres de production et de perception. Mais elle a aussi la capacité de produire ses propres espaces ».

[1189] SORBIER, Marie. *« La politique comme la performance sont des corps qui se mettent en mouvement ensemble ».* Le point culture, France culture, mardi 12 novembre 2024. [en ligne] consulté le 15/11/2024, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-point-culture/performance-la-politique-comme-la-performance-sont-des-corps-qui-se-mettent-en-mouvement-ensemble-5913782

[1190] PELLEGRIN, Julie. *(Non) Performance. A daily practice*. T&P Publishing, coll. Iconodules, Paris, 2024.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

(la performance est un lieu en soit). Le performance est un lieu d'existence face au répression que la société exerce sur les corps, des corps qui se mettent en mouvement ensemble sont une réaction politique, un « mouvement » de contestation. L'acte d'introduire son corps dans l'espace géographique c'est lui donner « chair »[1191] au sens où le corps est un objet légitime pour l'étude géographique, puisqu'il est le lien actif entre l'individu et son milieu. Laure Birckel et Sylvain Kahn montre dans leur article *Quand le corps donne chair à la géographie* que le corps humain devient une véritable grille d'analyse géographique. Il ne s'agit pas de considérer l'espace depuis une vue distanciée, mais de partir de l'échelle du corps, de ses sensations, de sa mobilité, de ses postures, pour interpréter ensuite les systèmes plus vastes. La géographie devient alors incarné et sensible car le corps devient à la fois échelle (le « degré zéro de la spatialité », selon Merleau-Ponty) et acteur du monde car il est en mesure de ressentir produit de l'espace[1192].

A son tour Thomas Clerc investit le geste performatif dans l'espace géographique avec son livre *Paris, musée du XXIe siècle. Le dixième arrondissement* (2007) puis dans *Paris, musée du XXIe siècle. Le dix-huitième arrondissement* (2024). Il y a un protocole très précis pour s'orienter dans les déplacements qu'il opère. L'index placé à la fin de l'ouvrage agit comme un outil d'orientation à travers ce que l'auteur nomme des « bornes » thématiques (des phrases qui se répètent dans le récit et qui sont mises en italique dans le texte). Ces repères permettent de mieux comprendre, au sein de cette déambulation fragmentée qui suit un ordre alphabétique plutôt qu'une chronologie, à la fois la cohérence d'ensemble et la démarche méthodologique de son projet :

> « De la méthode, il est longuement question : Thomas Clerc est réservé sur le terme protocole et souhaite aborder la description urbaine de manière plus libre, peut-être en épigone de Guy Debord (comme Rolin) et de Michel de Certeau, à qui il rend hommage dans son épigraphe : « Fleuves chiffrés de ta rue ». Mais l'abondance des pages renvoyant à la « méthode », au «

[1191] BRICKEL, Laure. KAHN, Sylvain. *Quand le corps donne chair à la géographie*. France Culture, publié le 25 février 2012. [en ligne] consulté le 15/11/2024, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/quand-le-corps-donne-chair-a-la-geographie-5308830

[1192] COEFFE, Vincent. *Le corps, un objet scientifique venu au monde*. L'Information géographique, Vol. 78, 2014, p.6-26. URL : https://shs.cairn.info/revue-l-information-geographique-2014-1-page-6?lang=fr.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> programme », au « projet » ou à la « procédure », que l'on peut comptabiliser dans l'index, témoigne du souci de fournir au livre une forte armature méthodologique. »[1193]

Jean Rolin et Thomas Clerc argumentent leurs récits « multiformes »[1194] (hybride) par des éléments autobiographiques mêlés à des relevés d'ambiances sonores, de détails architecturaux et de portraits d'habitants, un ensemble d'éléments qui composent une image vivante et instable des territoires urbains traversés. Dans les écris de Thomas Clerc il y a une « dissolution de l'espace » [1195], du fait de la localisation même du lieu qu'il décrit : le dixième arrondissement jouxte le plus grand nombre d'arrondissements de Paris. Il est donc difficile de le délimiter géographiquement c'est ce qu'il retranscrit lorsqu'il passe devant le marché Saint-Martin, « quelles sont les limites de son quartier ? » : « Tel un nuancier où s'estompent les différences entre les tons d'une même couleur, les bâtiments les plus familiers pâlissent graduellement »[1196].

Dans *Paris, musée du XXIe siècle. Le dix-huitième arrondissement* Thomas Clerc après avoir visité 72 appartements, il s'installe donc dans ce quartier. Mais ce n'est pas une expérience de l'espace privé qu'il propose ici (comme il put le faire dans son livre *Intérieur*[1197]) mais bien celle du dehors. Il décrit l'arrondissement quartier par quartier puis rues par rues (écris en gras sur la page). Il propose une grammaire propre qui revient dans l'écrit : contacte, mystère social, performance trottinettes … Il ajoute une plus-value à la géographie. Il est loin des anecdotes pseudo-historique. C'est un musée ironique, il ne se place pas comme historien mais comme être vivant ce lieu. Paris c'est un mythe littéraire (presque un genre en soit) mais Clerc s'écarte de ce mythe pour arriver à ce qui s'apparenterait plus d'une petite mythologie (à la manière des *Mythologies* de Roland Barthes). Il est attaché à parler de la gentrification de l'arrondissement, il marche contre ce néo-libéralisme. C'est une lutte contre ce monde qui

[1193] JERUSALEM, Christine. *Champs magnétique urbain dans la littérature contemporaine. In* COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [dir.] Paysages en devenir. Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2012, p.137-138.

[1194] *Ibid.,* p.138.

[1195] *Ibid.,* p.139-140.

[1196] CLERC, Thomas. *Paris, musée du XIXe siècle. Le dixième arrondissement*. Gallimard, Paris, 2007, p. 63.

[1197] CLERC, Thomas. *Intérieur*. Gallimard, Paris, 2013.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

se traduit contre un coup de pieds dans l'alignement de trottinettes électriques pour les faire tomber. Ils s'inventent des personnages chez des agents immobiliers pour glaner des informations sur ce qu'il veut documenter sur le quartier (ici le prix du maitre carré). Il crée des « contacts » (similaire à celui de la situation) qui le mettent dans une posture de risque, mais certains contacts se passent mal … comme dans un atelier de couture du quartier de la goutte d'or, il compare vite qu'il est le sujet de conversation des travailleuses.

C'est la parole de *L'homme des foules* que l'on n'entendait pas chez Edgar Poe à laquelle nous avons accès dans *Oeuvres* de Thomas Clerc, Jean Rolin, Philippe Vasset, Will Self, Laure Murat, Ed Ruscha et Lise Sarfati. Ils ont comme projet commun de « chercher du merveilleux » [1198] dans le banal du quotidien, et c'est par le geste de la performance que ce merveilleux existe puisque le banal reste sans qualité. Il y a une interpénétration, le dériveur est dans la ville et la ville est en lui. C'est une superposition de couche. Il y a la fois un ancrage dans le lieu délimité (le 18e arrondissement, La Zone, Les espaces blanc, Los Angeles) mais malgré cela il y a une liberté dans l'espace, il y a quelque chose lié à l'assimilation au lieu : fabriquer un lieu où habiter, pouvoir s'y déplacer, dériver … C'est la question de l'identification au lieu sans y être pleinement rattaché (et surtout sans être prisonnier de celui-ci) qui est posé ici. Et si les écrivains de l'espace psychogéographique n'étaient juste des êtres plus sensibles aux atmosphères qu'ils traversent et peut-être nostalgiques de ce qui se transforme ? Témoin de la capacité des humains à transformer constamment les espaces ; et l'auteur dans tout ça, documente ce temps qui passe par cette approche du lieu polysémique par sa forme et par sa symbolique.

A la lecture des livres de Jean Rolin, l'auteur François Bon adopte une pratique de lecture savante et remarquable, sur la chaine YouTube, l'auteur-chercheur documente sa pratique. On peut commencer l'archéologie de sa pratique avec la vidéo *Ecran de nuit #41 – Jean Rolin*[1199] où il présente son rapport au livre numérique. Il voit une utilité du livre numérique embarqué sur une tablette numérique et extensible par les applications auquelles le fichier peut-être relié (barre de recherche pour trouver les mots-clés, dictionnaire et traducteur en ligne et surtout *Google Street View* pour pouvoir directement « se balader autours des lieux

[1198] VASSET, Philippe. *Un livre blanc* . Fayard, Paris, 2007, p.49.

[1199] BON, François. *Ecran de nuit #41 – Jean Rolin*. François Bon volume 1, YouTube, 19 janvier 2019. [en ligne] consulté le 16/01/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=ENySnFN7d9o

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cités). A la lecture de *Savannah* Bon suit Jean Rolin qui y donne les noms des rues qu'il traverse, les hôtels où il s'arrête … Dans sa vidéo *Jean Rolin, l'enchantement Bezons (et même y dormir)*[1200]*.* Bon ouvre *Zone*, Jean Rolin habite le 18e arrondissement et pendant 4 mois il ne rentrera pas chez lui[1201], il par faire le tour de Paris par la couronne : « comment tu te loge ? quel hôtel tu prends ? Il est comment cet hôtel ? […] comment tu organise ton temps ? Qu'est-ce que tu vois ? »[1202]. Jean Rolin localise tous ses déplacements et François Bon le suit sur *Google Earth*. Puis Françoise Bon ouvre le pont de Bezons, dans une démarche « plus Sioux », il cherche les zones où la rivière interpénètre la ville, des écosystèmes, le projet consiste « à mener sur les berges de la Seine, entre Melun et Mantes des reconnaissances aléatoires, au fil des saisons, dans un désordre voulu ». C'est une « micro-odyssée », sur les berges du fleuve, dans des banlieues, des espaces fracassés, des friches et des zones industrielles mais où l'auteur décrit des micro-événements, comme pour dire : « Là, habite des gens ! » dans des micro-mondes que compose les auteurs de cette écriture documentaire. Et dans cette absence d'événements, Françoise Bon suit son trajet malgré tout sur sa carte. Jean Rolin documente la Seine : la rivière n'est qu'utilitaire, « Les villes tourne le dos à leurs rivières ». Alors Bon nous parle de la démarche du documentariste et auteur Pierre Patrolin, *La traversée de la France à la nage*[1203], là aussi, à travers la contrainte, l'auteur partant des rivières des Pyrénées décide de traverser la France en passant de cours d'eau en cours d'eau, en passant le moins possible par la terre ferme. Pierre Patrolin réalise cet exploit : performer pour questionner justement notre rapport aux rivières et enfin savoir qui vit réellement autour d'elles. Patrolin, Rolin et Bon déploient la fiction d'infimes espaces, ce sont des micro-récits, des « petits coins d'humanité »[1204].

François Bon réemploie le protocole de performance de Jean Rolin pour performer lui-même la carte (de la même manière que ce que Philippe Vasset envisageait pour ses œuvres : qu'elles soit à leur tour réutilisées pour que le lecteur fasse lui aussi son expérience). Dans ce nouveau

[1200] BON, François. *Jean Rolin, l'enchantement Bezons (et même y dormir).* François Bon volume 1, YouTube, 12 septembre 2022. [en ligne] consulté le 15/01/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=vMKqFH7t7JY&t=980s

[1201] François Bon a des doutes ! Jean Rolin serait rentrer chez lui pour laver son linges.

[1202] *Ibid.,* 4 min.

[1203] PATROLIN, Pierre. *La traversée de la France à la nage*. P.O.L, Paris, 2012.

[1204] BON, François. *op. cit.*, 20 min 04.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

regard que Bon superpose à celui de Jean Rolin, il y voit « de l'humain », le texte devient images (saccadées et commentées) :

> « Tout le temps que je l'ai lu, […] c'est des lieux que je connais et que j'ai traversé. En particulier car il les repère depuis le RER. Une maison à Villeneuve-Saint-Georges, à chaque fois que je me rendais à Ivry, je la photographiais. Pendant 6 ans quand je me rendais à Cergy au moment où le RER à Nanterre j'ai suivis, photographier toutes les semaines la démolition de cette vielle imprimeries qui était l'imprimerie des tickets de métro de Nanterre. Et une fois que l'ossature fut détruit ont voyait la prison neuve que l'on a remplacé par une prison privée sur la place de l'ancienne usine. Lui il y a va dans tout ça. Mais moi, c'était l'image la sérialité de l'image, c'est-à-dire que toutes les semaines on préparait l'appareil faire trois ou quatre … pendant six ans toutes les saison. Lui, il réutilise cette sérialité mais il n'y a aucune images. Alors que depuis que je suis en train de le lire, je n'arrête pas d'aller voir, il donne le nom des rues. Donc, je vais sur *Google Earth* … mais que-ce qu'il nous raconte ? De quoi il parle ? Qu'est-ce qu'il a vu à cette endroit ? »[1205]

François Bon circule sur la carte en alternant des zooms sur le plan et des vus de rues qui longent la Seine. Au niveau du pont d'Argenteuil, il pénètre la rue du Quai du Petit Gennevilliers, la silhouette d'un homme qui marche : « Vous voyez, quand je vous disais qu'il y avait de l'humain. Jean Rolin fera exister l'homme sur deux, trois lignes. »[1206]. Il se demande : Est-ce qu 'un jour Jean Rolin va croiser la *Google Car* (cette voiture qui prend les prises de vues des plans immersifs de *Googles Earth*) ? La voiture aurait pris en photo Jean Rolin dérivant et son corps aurait été à jamais cartographié.

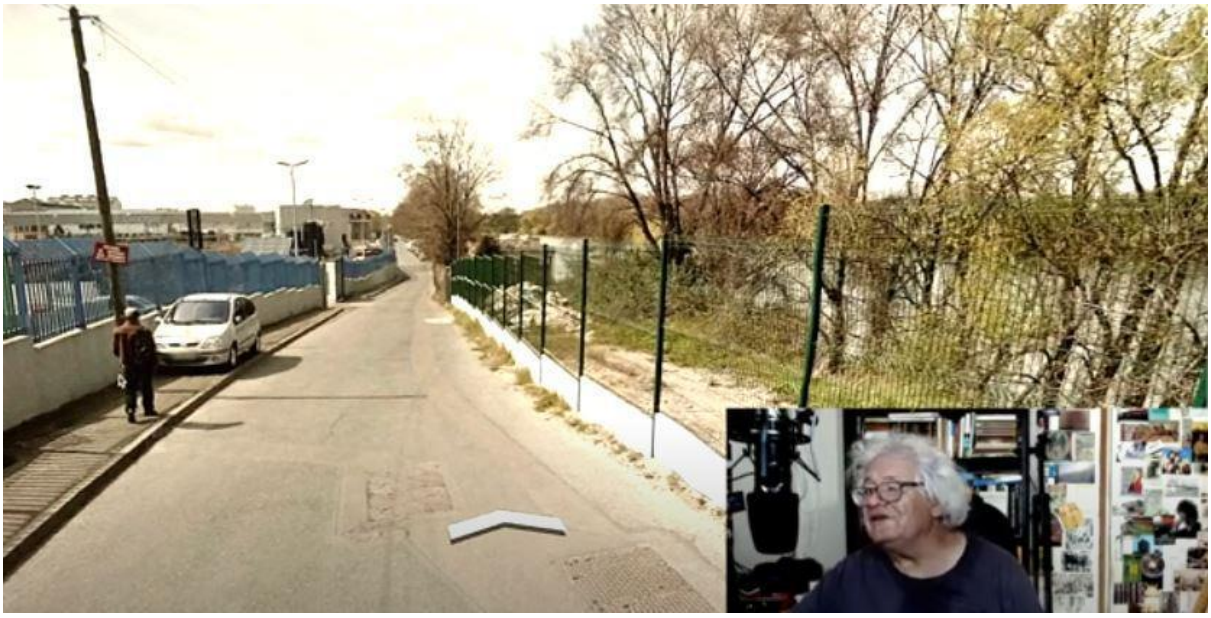
[1205] *Ibid.,* 15 min 33.

[1206] *Ibid.,* 19 min 20.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Jean Rolin, l'enchantement Bezons (et même y dormir), François Bon, 17 min 40, 2020.



Jean Rolin, l'enchantement Bezons (et même y dormir), François Bon, 19 min 16, 2020.

Les artistes dissent le réel par l'invocation du singulier, du sensible et par l'empathie [1207]. Leurs propositions questionnent les pratiques et le propos même de l'art[1208]. Carole Talon-Hugon interroge les valeurs des catégories artistiques qui n'ont déjà plus cours[1209]. Les propositions

[1207] TALON-HUGON, Carole. *op. cit.*, p. 113.

[1208] *Ibid.,* p. 144.

[1209] *Ibid*., p. 29.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

plastiques n'ont pas le projet de subvertir le documentaire, ses travaux visent à proposer une nouvelle méthodologie qui ne supprime pas le reste de l'édifice de la science mais qui ajoute une valeur à leur travail. Pourrions-nous imaginer l'inverse, des chercheurs qui investiraient des méthodes de l'art ? Il se pourrait que plusieurs manifestations scientifiques pourraient apparaitre comme protocolaire. Hartmut Rosa (sociologue et philosophe allemand) présente dans son livre *Accélération* le travail du sociologue américain Richard Sennett[1210] (membre de l'école de Chicago) comme résultant de méthodologies artistiques, celle des situationnistes :

> « R. Sennett interprète l'expérience de la transformation du soi au cours du temps dans la modernité avancée de manière pessimiste, par la métaphore de la dérive empruntée à W. Lippmann. Il parle d'« expérience de la dérive et de l'errance », de « sentiment de dérive interne sans but », qui serait marqué, paradoxalement, par le sentiment et l'ambition d'une « maîtrise des événements de la vie » grâce à l'activité du sujet. Avec le « *drift* » (vagabondage) de R. Sennett, il y a comme expérience de la dérive de lieu en lieu, de job en job» (p.168 et 188), nous retrouvons le modèle du « joueur qui jongle avec le temps », qui a également renoncé à l'exigence, encore centrale dans la modernité classique, d'une conduite de vie réflexive, contrôlée et active. »[1211]

Le geste du chercheur vient à se modifier pour se rapporter de la réalité du territoire qu'il étudie. Son geste se rapproche de celui de l'artiste qui intervient directement dans le lieu (*In Situ*) par l'action. Richard Sennett a pratiqué la ville de manière expérientielle, notamment à travers des formes d'observation directe, de dérive (Sennett ne se revendique pas directement du mouvement de la dérive situationniste, mais il partage l'idée que l'expérience vécue de la ville). Sennett retrace ses marches urbaines dans des documentaires et des retours d'expériences d'exploration urbaine comme dans *A Walk with Richard Sennett*[1212], l'auteur

[1210] Richard Sennett interroge dans son travail la manière dont l'organisation de la ville influe sur les comportements sociaux, la coopération, et les formes de vie collectives. Il a enseigné *London School of Economics* et à l'Université de New York.

[1211]ROSA, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. La découverte, Paris, 2010, p. 298.

[1212] SENNETT, Richard. *A Walk with Richard Sennett*. Urban Omnibus, 6 janvier 2009. [Article multimédia accompagné d'une vidéo [en ligne] consulté le 22/06/2025, URL : https://urbanomnibus.net/2009/01/a-walk-with-richard-sennett]

Licence CC BY-NC-ND 4.0

partage ses impressions de terrain dans une marche filmée, dans ce court documentaire, il donne sur l'instant ses réflexions sur le réemploi architectural, les formes urbaines, et ses réticences vis-à-vis du terme « *sustainability* », donnant un regard intime et critique sur l'espace vécu sur le quartier de West Village de New-York où il a passé son adolescence. Par la suite, dans ses essais *The Uses of Disorder*[1213] (1970), *La ville à vue d'œil*[1214] (1992), *Bâtir et habiter. Pour une éthique de la ville*[1215] (2018) il apporte un regard critique sur le monde urbain qui ne peut être issu d'une connaissance fine du tissus urbain, il critique les villes trop normées pour une urbanité fluide, diversifiée, propice aux rencontres imprévues et aux usages inattendus. Il imagine tout au long de sa carrière une conception d'une ville ouverte favorisant l'errance vivante.

Dans ces nouveaux gestes de documentation par l'expérience directe du milieu il y a une discipline proche du fanatisme (ou de la peur de rater le temps qui passe) qui habite ses travaux de recherches d'un nouveau genre. Du psychogéographe qui adopte la posture méthodologique d'un chercheur, au scientifique qui, lui va imiter le geste de la performance In Situ pour approcher son sujet. On est en droit de se demander qui sont les dériveurs. Mais la dérive, telle qu'elle fut pensée par les situationnistes et réinvestie aujourd'hui par de nombreux praticiens, se distingue moins par l'identité de celui qui la mène que par le geste même d'attention et de déplacement qu'elle implique. L'anonymat du dériveur fait ainsi vaciller les frontières entre l'artiste, le chercheur et le simple passant. Il ne s'agit plus tant de savoir qui parle ou qui observe, mais comment l'espace est activé par sa présence sensible, il met en place « une écoute » du territoire par la mise en jeu de son corps. La dérive devient un geste partagé et reproductible, une forme d'expérience collective et silencieuse de la ville, où les rôles se brouillent. Les productions de compte rendu de dérive (peu importe leurs formes) se veulent des protocoles qui peuvent être copiés et détournés par la communauté des psychogéographes universels. Les marges de l'ordinaire deviennent les lieux d'une enquête poétique, politique et documentaire.

[1213] SENNETT, Richard. *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. Alfred A. Knopf, New-York, 1970.

[1214] SENNETT, Richard. *La ville à vue d'œil : Urbanisme et société*. Plon, Paris, 1992.

[1215] SENNETT, Richard. *Bâtir et habiter : Pour une éthique de la ville*. Éditions La Découverte / Éditions Parenthèses, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2020

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Chapitre IV

Affranchissement et actualisation de la pratique psychogéographique. Quand l'expérience s'élève au rang de discipline.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

A- L'identité du psychogéographe, un domaine en expansion.

Le statut social du *néo*-dériveur.

Avons-nous déjà vu un dériveur dériver ? Les psychogéographes ne sont pas morts : ils sont une espèce en voie de disparition. Étudier des phénomènes de dérive est particulièrement complexe, car leur étude demande de trouver des manifestations où celui qui dérive ne se met pas en scène (et voudrait trop fictionnaliser sa dérive ; quitte à s'éloigner d'un objet critique), mais il est aussi nécessaire que cette dérive soit documentée par divers supports. Dans le premier cas, il y a le risque de confondre le réel et la fiction comme dans les pratiques présituationnistes qui forgent la préhistoire de la psychogéographie tel le vagabondage londonien de Thomas de Quincey et les marches urbaines des surréalistes à Paris. Les visions et les digressions sont parfois un piège pour les chercheurs qui tentent tant bien que mal de se frayer un chemin entre les faits et les inventions. Dans le second cas, on se retrouve avec ce que l'on pourrait appeler des « traces » d'une potentielle dérive, sans réellement savoir si la dérive a eu lieu, où, quand et dans quel contexte. Mais ces traces sont des éléments précieux pour structurer une pensée autour de la personne du dériveur. Les dériveurs, de par leur rareté, sont une espèce à protéger et à valoriser pour que leurs savoirs et leur méthode s'échangent et perdurent dans le temps sans pour autant se perdre dans une mystification de la pratique.

Le geste du quotidien se retrouve toujours dans cette recherche d'un ailleurs impossible. Gilles Ivan réalise en 1953 *Mappemonde-Métropolitain*, un collage composé d'une hybridation entre le plan du métro parisien et des fragments d'une carte du monde. Le quartier de la place de la Contrescarpe se retrouve voisin à Cuernavaca, Montreuil à l'Alaska, l'ile Saint-Louis au Cap-Vert…

C'est un ailleurs qui, ici, est mis en récit dans ce collage. A quoi cette carte a-t-elle servi ? Ivan a-t-il traversé les stations de métro à la recherche du reste du monde ? Ce qu'il reste des dérives et de leurs inconscient demeure incertain et ouvre sur un imaginaire. Ces archives sans légende et sans mode d'emploi peuvent être, pour nous descendants, des invitations à prendre la route. Pour Vanessa Theodoropoulou, ces traces sont, comme Debord l'envisageait notamment dans *Mémoire*, des témoignages de « *l'importance de ce type d'expérience*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sensorielle et cognitive dans la première conceptualisation de la dérive »[1216]. Qu'est-ce qui motive le dériveur à arpenter la ville si ce n'est de trouver un espace autre où déployer son nouveau terrain de lutte ? C'est au départ une expérience de la distraction qui devient petit à petit le geste performatif de la dérive. Il y a quelque chose qui rappelle le « kief » que Baudelaire décrit dans son poème *Le vin,* issu du recueil *Les Paradis artificiels* : le « kief » serait un état de béatitude et d'unité. Cela désigne le repos absolu en milieu de journée chez les Turcs. Un temps du rien, un espace en rupture avec celui du travail. Guy Debord voit dans cette notion un « ouvroir » à ce qu'il appelle alors des « expériences surréalistes » ou des « grands rêves ». Ces moments du quotidien se vivent comme des événements d'une « intensité sensorielle » « qui seront prolongé par les psychotropes selon les descriptions de Baudelaire ». Debord décrit l'une de ces premières dérives (qu'il nomme *Dérive de type Panthéon)* par la lecture de *Souvenirs de M. Auguste Bedloe* (1844), nouvelle de Poe. Vanessa Theodoropoulou retrace cette genèse de ce qui deviendra le fondement de la dérive :

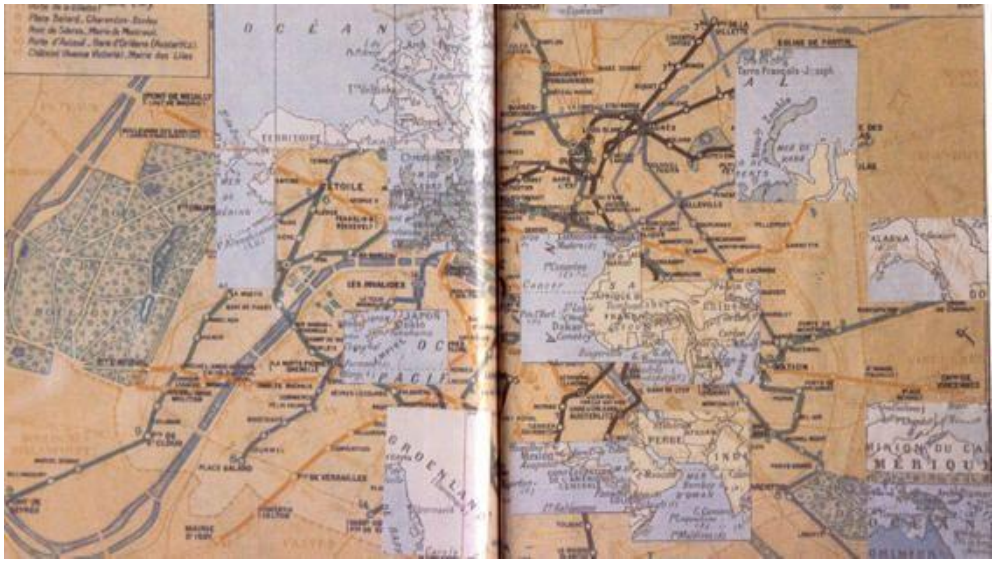
> « Dans son « premier grand rêve », une « dérive de type Panthéon » qu'il attribue à la lecture des Souvenirs de M. Auguste Bedloe d'Edgar Poe, il raconte avoir imaginé participer à une attaque d'infanterie pendant la guerre de Sécession, la carte des lieux du combat dans les mains. Mis à part le fantasme militaire du jeune homme, emblématique de sa fascination pour les westerns américains et surtout de la place qu'occupe l'imaginaire de la guerre dans sa vision du monde, ce qui nous interpelle dans ce « rêve », c'est ce que Debord raconte à son ami à propos du conte de Poe. Désirant accentuer l'importance et la signification de ce rêve éveillé, et sous-entendre une transgression possible du fonctionnement de la mémoire, Debord raconte qu'il se souvient avoir lu cette histoire, mais que peut-être il aurait même pu l'avoir imaginée, ne l'ayant pas retrouvée dans l'exemplaire des histoires de Poe qu'il a chez lui, le texte ayant soi-disant étrangement disparu avec son rêve. »[1217]

[1216] THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolution sensible de l'Internationale situationniste.* Les presses du réel, Dijon, 2023, p.30-31.

[1217] *Ibid.,* p.30-31.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le narrateur de Poe décrit son « expédition » à travers un « passage mystérieux » sous l'effet de l'opium comme une expérience sensorielle totale où sons, couleurs et odeurs fusionnent en un phénomène synesthésique, capable de conférer à la réalité extérieure une intensité inédite et une signification accrue. Comme l'analyse Vanessa Theodoropoulou, il y a dans la lecture que Debord fait de Poe l'imagination d'un individu qui transgresse les codes de la société en se laissant guider par sa seule motivation personnelle et qui s'inscrit dans la continuité de la « tribu » situationniste. Dans son film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), Debord y présente le groupe des situationnistes comme « une micro-société provisoire »[1218] dans laquelle « personne ne voulait dormir tôt »[1219] et où les membres voulaient consommer librement leurs temps[1220]. A la manière du narrateur de Poe, la tribu de Debord cherche à transgresser le temps et l'espace dans le but de trouver un interstice pour réinventer les choses : « Ils disaient que l'oubli était leur passion dominante. Ils voulaient tout réinventer chaque jour ; se rendre maître et possesseur de leur propre vie. »[1221].



Mappemonde-Métropolitain, collage, Gilles Ivan, 1953.

[1218] DEBROD, Guy. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.* Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni, 1959, 4 min 44. [en ligne] consulté le 10/01/2025, URL : https://www.youtube.com/results?search_query=Sur+le+passage+de+quelques+personnes+%C3%A0+travers+une+assez+courte+unit%C3%A9+de+temps+1959

[1219] *Ibid.*, 5 min 26.

[1220] *Ibid.*, 4 min 46.

[1221] *Ibid.*, 3 min 30.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Les travaux de Patrick Straram[1222] [1223] seront tout aussi important pour fonder la structure possible de rapports et de comptes rendus de dérives. Il édite *Cahier pour un paysage à inventer* [1224] (1960) dans lequel il tente d'adapter les concepts de dérive, de psychogéographie et de critique urbaine à la réalité nord-américaine et à la société québécoise de l'époque, alors en pleine transformation. Dans son « rapport » de dérive *Les bouteilles se couchent,* publié en 1952–53 à Paris[1225], Straram retrace (ce qui sera plus tard considéré comme une dérive) une intrigue qui se déroule autour du bistrot Chez Moineau, sur la rue du Four à Saint-Germain-des-Prés, connue pour être le lieu de rendez-vous des lettristes. Le bistrot est décrit comme un navire à la dérive où il met en scène le groupe de la rue du Four (Guy Debord, Michèle Bernstein, Jean-Michel Mension, Ivan Chtcheglov) et rend compte de l'état d'esprit du lieu et de son ébullition intellectuelle. Les conversations empruntent aux fictions littéraires qui peuplent l'imaginaire des protagonistes et mêlent mélancolie, fascination cosmique et ironie cultivée. Leurs discussions se déploient autour de questionnements partagés : des enjeux esthétiques, métaphysiques et existentiels du groupe, de ce qui révèle une quête de sens et de dépassements poétiques du réel. Dans ce passage d'ébullition intellectuelle, Vanessa Theodoropoulou souligne que la « tribu » « semble chercher à toute occasion l'« état complet de distraction » dont parle André Breton à la fin du *Manifeste du surréalisme* » [1226]. Dans cette atmosphère, les premiers psychogéographes voient l'*aura* de la pratique s'installer à travers des rites de passages qui invitent les plus téméraires à pénétrer le labyrinthe : « Il y avait des rites de passage pour être acceptés dans des cafés comme chez Moineau. Tu devais savoir ce que Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche ou Hegel pensaient de telles choses et si tu ne le savais

[1222] Patrick Straram (appelé aussi Le Bison ravi), poète, romancier et critique, est une figure importante du situationnisme au Québec. Il fréquente les milieux intellectuels et artistiques de Saint-Germain-des-Prés dans les années 1950, où il rencontre Guy Debord et Ivan Chtcheglov. Il devenant membre de l'Internationale lettriste à Paris dès 1953. En 1954, il émigre au Canada et en 1960, il publie à Montréal *Cahier pour un paysage à inventer* (la seule publication situationniste au Canada).

[1223] SANTINI. Sylvano. Patrick Straram. *D'une révolution à l'autre : correspondance avec Guy Debord, 1954-1958, avec Cahier pour un paysage à inventer.* Editions Parti Pris, Montréal, 2023.

[1224] STRARAM, Patrick. [dir.] Cahier pour un paysage à inventer. Publié par l'auteur lui-même (self-published), numéro unique, Montréal, mai 1960. [Réédition récente édité par Sylvano Santini aux Presses de l'Université de Montréal, 2023.]

[1225] Le texte *Les bouteilles se couchent* est rédigé pendant la période lettriste de Straram (puis abandonné après son départ pour le Canada en 1954). Le style littéraire est influencé par le jazz et une fantaisie rythmée héritée du style d'Alfred Jarry. L'écriture y est expérimentale, entre roman, flânerie et chronique.

[1226] THEODOROPOULOU, Vanessa. *op. cit.*, p.29-30.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pas, on t'envoyait balader ou du moins, on te prenait pour un moins-que-rien »[1227]. Dans *Les Bouteilles se couchent*, le récit semi-autobiographique de Straram, les protagonistes voient les cafés se transformer en Luna Parks habités par des personnages mystérieux, aventuriers ou poètes et de belles femmes silencieuses. C'est une ville fête-foraine, une ville jeu. Les protagonistes qui dérivent font l'expérience de l'analogie fouriériste et des correspondances baudelairiennes à tout instant. Ce passage où Straram décrit l'état d'ivresse et de délire dans lequel est plongé son avatar Texlor en dit long : « Le vin lui montait à la tête. Promeneur entraîné bien malgré lui dans un labyrinthe de couleurs et de formes fantasmagoriques, incapable de les assimiler, interprétation faussée, selon une optique déformée, et pourtant étonnamment juste »[1228]. Dans cet état d'ivresse les sens de l'auteur / narrateur ne se mettent pas en éveille, mais il y trouve en quelque sorte une « super vision » :

> « Il était parvenu boulevard Saint-Michel, il fusait encore plus de lumières, des violets, des crèmes, des arcs-en-ciel passés, des rouges, surtout des rouges, des soldatesques, des pleurnichards, des cassés, des flasques, des tas de rouges de brasserie qui virevoltaient sur les trottoirs en simultanéités spasmodiques. »[1229]

Sa vue se trouble et il ne reste plus que les éclats de lumière. Et dans ce brouhaha, il entendra Debord dire :

> « Choisir le carrefour Mabillon. Boulevard Saint-Germain, rue de Buci, rue du Four, et l'autre, celle qui part à gauche de la *Pergola*. Feux rouges. Sur le boulevard, côté rue de Buci, un flic… Il s'agit de tourner en rond, à trois ou quatre, chacun son tour menant, et de traverser chaque artère sans être jamais interrompu par la circulation. […] Vous n'ignorez pas le mur, le célèbre au-delà psychique, cette hantise originelle d'explication, du

[1227] RUMNEY, Ralph. *Le Consul. Conversations avec Gérard Berréby*. Allia, Paris, 2018.

[1228] STARAM. Patrick. *Les bouteilles se couchent.* Allia, Paris, 2006, p.17.

[1229] Ibid., p.19.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> pourquoi, qui a provoqué mythes et symboles, la traversée du fleuve, la Quête du Graal, le Livre de Thot, Ishtar, Vaudou, mille magies et rites ? »[1230]

La parole Debordienne est très souvent mise en scène dans les récits situationnistes comme parole d'initiateur. Les dires de Debord deviennent une méthode pour trouver une voie possible dans cette cacophonie urbaine. C'est sans doute comme ça que le dériveur évolue dans sa pratique : de dérive en dérive, il acquiert en expérience. Sa pratique mature.

Le 31 octobre 1960 Guy Debord adresse une lettre à Straram après sa lecture du roman *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry. Emmanuel Guy revient sur cette lettre :

> « Dans cette lettre, Debord évoque le projet qu'avaient Ivan Chtchegiov et Patrick Straram de composer un « livre dont l'action se serait prolongée explicitement dans un grand nombre de livres déjà publiés », et ajoute : « Pour reprendre l'exemple de Lowry, j'ai constaté encore tout récemment combien son livre fonctionne. »[1231] Suit alors le récit d'une dérive, la nuit, à Cagnes-sur-Mer où tout ramène Debord au souvenir des aventures d'ivrogne du héros de Lowry[1232] : « J'ai passé une très curieuse soirée, d'un bar à l'autre […] et au détour d'une rue très sombre j'ai reconnu avec un sentiment d'évidence, la « barranca », autrement dit le ravin où meurt le consul après avoir bu son dernier mescal, au pied du Popocatépetl. »[1233]

Dans le roman de Lowry, Patrick Straram, Ivan Chtcheglov et Debord voient le point de départ pour de nouvelles expériences psychogéographiques qui mêleraient l'expérience du lecteur à celle du marcheur. Cette démarche d'enchevêtrement de la littérature et du territoire semble déjà avoir commencé avec la *Géographie littéraire*[1234] que Debord élabore sur les pages d'un atlas où les noms d'auteurs et de livres se mêlent à ceux des pays. Pour Debord le livre de

---

[1230] *Ibid.,* p.79.

[1231] DEBORD, Guy. *Correspondance, vol.2*. *Septembre 1960–Décembre 1964.* Fayard, Paris, 2001, p.40.

[1232] *Ibid.*

[1233] GUY, Emmanuel. *Où l'on fait le portrait de Guy Debord à travers les livres et son jeu de la guerre. In* GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. [dir.] *Guy Debord. Un art de la guerre*. Bibliothèque nationale de France, Gallimard, Paris, 2013, p.179.

[1234] DEBORD, Guy. *Géographie littéraire.* Département des manuscrits de la BNF, fonds Guy Debord, deux feuillets d'un atlas anglais des années 1930 avec annotations manuscrites, sous verre, 40 x 30 cm, 1974.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Lowry est la concrétisation de « l'expérience de la littérature dans la vie »[1235]. La théorisation de la pratique de la dérive s'amplifie par les activités des dériveurs.

L'enjeu du rapport de dérive doit rester lié à l'expérience qui l'a engendré : « Ce qui compte en fait c'est que l'œuvre ne s'autonomise jamais, qu'elle ne se sépare pas du vécu qui l'a produite et qu'elle contribue à la signification et à la transformation de ce même vécu »[1236]. C'est dans cette perspective qu'il faut interpréter la rédaction systématique des « comptes rendus » de dérive, dont la publication servira également de justification officielle. Dans ces « comptes rendus », les situationnistes passent par des stylistiques, des formes et des métaphores qui enrobent le moment réellement vécu. Souvent ils font appel à l'iconographie et à la stylistique du roman d'aventure et du *Space Opéra* ; d'ailleurs, comme le souligne Debord, la psychogéographie est, si l'on veut, une sorte de « science-fiction »[1237] ; « une science-fiction qui met en question tous les aspects de la vie en les plaçant dans un champ expérimental »[1238]. Les récits d'aventure inspirent les situationnistes dans cette recherche de l'inconnu et par leur « transgression de l'espace et du temps » [1239]. Désignant la psychogéographie comme « science-fiction » et comme un « jeu » avec l'urbanisme, Debord confirme le caractère éminemment artistique (artistique-transformateur) de la psychogéographie.

Dans les *Notes éditoriales* du numéro 2 de la revue de l'IS (dans le chapitre *Le tournant obscur*) le lecteur fait face à une vignette d'une bande dessinée détournée. Elle est extraite d'une revue *Pulp* de SF. Le commandant d'un vaisseau déclare : « Nos éclaireurs viennent de découvrir un monde semblant réunir les conditions requises ! » ; en se référant au texte qui lui est accolé, nous pouvons comprendre que l'IS se voit comme une organisation à visée révolutionnaire :

[1235] GUY, Emmanuel. *op. cit.*, p.180.

[1236] THEODOROPOULOU, Vanessa. *op. cit.* , p.54.

[1237] DEBORD, Guy. *Ecologie, psychogéographie et transformation du milieu humain. In Œuvre*, Gallimard, Paris, 2006, p.457.

[1238] THEODOROPOULOU, Vanessa. *op. cit.*, p.71.

[1239] *Ibid.,* p.76.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Nous représentons le premier effort systématique pour découvrir, à partir des conditions de la vie moderne, des possibilités, des besoins, des jeux supérieurs. Nous sommes les premiers à connaître un passionnant nouveau, lié à l'actualité et au futur proche de la civilisation urbaine, qu'il ne s'agit pas d'interpréter (de prendre comme nouveau thème de l'ancienne expression artistique), mais de vivre et d'approfondir directement, de transformer. »[1240]

Dans son imaginaire, le groupe situationniste peut paraître alors comme l'équipage du vaisseau spatial de la vignette *Pulp,* à la recherche d'« un monde semblant réunir les conditions requises ! » pour trouver un espace où pourraient se déployer leurs méthodes de lutte politique et de réappropriation de la vie quotidienne. Cette clarification de leurs ambitions apparaît dans le texte au moment d'une remise en question sur l'utilité fondamentale de l'IS :

> « Peut-être l'organisation situationniste, qui essaie de pousser plus loin certains problèmes en les clarifiant, en mettant leurs données dans la lumière de l'expérience, sera-t-elle finalement inutile ? C'est ce que nous devrions conclure s'il s'avérait qu'elle a été formée prématurément, si elle ne pouvait utiliser tôt ou tard quelques moyens indispensables aux constructions qu'elle envisage. »[1241]

Le groupe se considère comme avant-gardiste et incompris par la scène intellectuelle de l'époque. Dès le numéro 2 de leur revue, ils imaginent déjà leur fin, ce qui les poussera à considérer leur entreprise de lutte sociale comme « un important recul de la révolution culturelle »[1242]. Mais elle persiste à démontrer son importance, « Nous nous sommes levés avant le jour »[1243], comme pour préparer le plan d'action d'une révolution à venir.

[1240] INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Le tournant obscur. In* Notes éditoriales, Revue de l'Internationale Situationniste, n°2, décembre 1958, p.11.

[1241] *Ibid.,* p.10-11.

[1242] *Ibid.,* p.11.

[1243] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Bande dessinée détournée illustrant les « Notes éditoriales » de la revue de l'IS, n°2, décembre 1958, p.11.

Le chercheur se trouve donc bloqué dans cette distinction entre le vrai et le faux, entre ce qui s'est passé et ce qui tient de l'invention ou d'une rhétorique poétique et allégorique, entre ce qui est réel et de ce qui est fiction… Nous devrions donc nous arrêter là ! … Mais nous pouvons aussi nous appuyer sur des éléments qui vont venir caractériser cette démarche originelle de la dérive et qui ont su traverser les années (comme nous l'avons déjà fait lorsque nous tentions de définir le concept de psychogéographie et la méthode de la dérive). C'est sans doute avec le développement des nouveaux médias dans l'art que des expériences performées de dérive peuvent plus facilement s'imaginer comme des actions documentées. Cette action permet de pénétrer le sujet et d'en tirer un regard critique.

Dans son étude comparative sur la structure interne du mouvement Surréaliste et Situationniste, *Surréalisme et situationnistes au rendez-vous des avant-gardes,* Louis Janover constate qu'à travers une démarche commune de se positionner en rupture avec les conventions et les normes - tant esthétiques que politiques - dominantes, il y a la recherche d'une démarche subversive :

> « Les avant-gardes ont privilégié la subversion-provocation comme forme de critique pour que leurs exigences éveillent le plus grand écho possible. Ce refus intransigeant, s'est émoussé non du fait de rencontrer des résistances

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> mais, au contraire, en raison de ses succès. C'est ce qu'il advint de Dada, du surréalisme, de l'Internationale Situationniste ! »[1244]

De plus, ils se sont servis de cette « subversion-provocation » pour écrire la mythologie de leurs groupes respectifs :

> « Les surréalistes, puis les situationnistes forgent eux-mêmes leur mémoire et la mettent en perspective. Ils fabriquent et accumulent les archives, sélectionnent les photos et font en sorte que la postérité n'ignore aucune de leurs poses avantageuses. Le mode d'être et de paraître des nouveaux venus finit par imprégner de larges franges des couches moyennes et par influer sur leur comportement social. Ce couronnement est en même temps la fin du règne des avant-gardes dont les mérites sont reconnus à proportion de ce qu'elles ont apporté aux institutions. »[1245] qui avait pour but de « mener à bien le projet Situationniste ».[1246]

Pour revenir aux mots de Debord cités dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, il met en garde le spectateur sur la valeur Avant-Gardiste de son groupe. Pour lui, leur projet ne pourra être compris que dans sa postérité « […] on ne peut pas apprécier de telles époques de transformation, selon la conscience qu'en a l'époque. »[1247]. Il y a une mise en scène de soi qui a pour ambition de projeter sa démarche dans une postérité artistique

Il est intéressant de remarquer que Debord sera le seul membre à rester intégrer au groupe des situationnistes de sa création à sa dissolution : tous les autres membres se virent, à un moment, exclus du groupe pour diverses raisons (la plupart du temps par Debord lui-même suite à un désaccord personnel), mais toujours justifiées telles des « raison[s]

[1244] JANOVER. Louis. *Surréalisme et situationnistes au rendez-vous des avant-gardes*. Sens&Tonka, Paris, 2013, p. 101.

[1245] *Ibid.*

[1246] *Ibid.,* p. 105.

[1247] DEBORD, Guy. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.* Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni, 1959, 3 min 48. [en ligne] consulté le 10/01/2025, URL : https://www.youtube.com/results?search_query=Sur+le+passage+de+quelques+personnes+%C3%A0+travers+une+assez+courte+unit%C3%A9+de+temps+1959

Licence CC BY-NC-ND 4.0

stratégique[s] »[1248] afin de mener à bien le projet situationniste. Plusieurs ex-Situationnistes continuèrent une aventure parallèle à celle du groupe en gardant le sillage intellectuelle de l'I.S.. Ces initiatives satellitaires poussent Debord à dresser une liste des ennemis de l'I.S[1249]. Aux côtés des personnalités comme Isidore Isou ou Noël Arnaud, on trouve également *The Situationist Times*, périodique publié par Jacqueline de Jong qui s'était vue attribuer la mission de publier une version anglophone de la revue de l'I.S. (elle fut membre du groupe à partir de la conférence de Londres jusqu'à son exclusion en 1962). Publié entre 1962 et 1967 *The Situationist Times*[1250] est conçu comme un « compendium radical » (une publication rassemblant de manière dense, expérimentale ou transgressive un ensemble de contenus issus de champs variés dans une visée critique). J. de Jong y intègre les tactiques situationnistes par un détournement de la forme éditoriale. Dans le premier numéro de la revue, elle proclama haut et fort « *I'm proud you call us gangsters, nevertheless you are wrong. We are worse, we are Situationists*. »[1251]. La revue marque la scission entre situationnisme politique et esthétique, incarnant une posture utopique.

En août 1968 paraît *The Moving Times* (numéro unique) édité par Alexander Trocchi[1252] (il rencontre Debord en 1954 à Paris, il rejoint l'Internationale lettriste puis devient membre de l'I.S. à partir de 1958, il démissionnera à l'automne 1964). En 1964, Trocchi lance *Project Sigma*[1253], un réseau culturel International autonome qui s'inspire de la revue *Potlatch*. L'I.S.

[1248] GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. [dir.] *Guy Debord. Un art de la guerre*. Bibliothèque nationale de France, Gallimard, Paris, 2013, p.126.

[1249] DEBORD, Guy. *Les ennemis de l'I.S. et leurs relations en 1962*. BNF, Manuscrit, fonds Guy Debord, Manuscrit autographe, 13.5x21cm, 1962.

[1250] Les contributeurs de la revue sont internationaux et pluridisciplinaires : les artistes tels que Asger Jorn, Pierre Alechinsky, le groupe Gruppe Spur, l'architecte Aldo van Eyck, le mathématicien Walter Eitzmann, l'astrophysicien Fred Hoyle, le compositeur Peter Schat en font partis.

[1251] DE JONG, Jaqueline. *Critic on the political pratice of détournement*. The Situationist Times, n°1, 1962, p.59.

[1252] Ecrivain britannique, souvent considéré comme le « Camus écossais ». Il est passionné par le milieu littéraire de Paris dans les années 50. Il écrit des romans à scandale. Trop proche de la drogue au goût de Debord, Trocchi expérimentera des substances qui lui inspireront des œuvres comme le *Livre de Caïn* (1960), un ouvrage pornographique qui retrace les déboires d'un héroïnomane à New-York. En 1960, il est arrêté aux États-Unis pour trafic de drogues, l'IS adopte en septembre 1960 une résolution (IS n° 5) pour soutenir Trocchi, affirmant sa confiance et dénonçant ce qu'elle considère comme une provocation policière. C'est peut-être par ces expérimentations psychédéliques que Trocchi se rapprochera de personnalités comme Burroughs et Ginsberg, membres de la *Beat Generation*.

[1253] Le *Projet Sigma* d'Alexander Trocchi a pour ambition de créer un réseau transnational d'artistes, de penseurs et d'activistes unis par l'idée d'une « insurrection invisible d'un million d'esprits ». L'objectif était de mettre en place une « insurrection invisible », visant à infiltrer les structures dites « classiques » du pouvoir culturel (comme les médias, les universités, les musées…). Il n'y avait pas la volonté de créer un affrontement direct, mais il

Licence CC BY-NC-ND 4.0

refuse de s'y associer, jugeant l'initiative trop lâche ou non conforme à la rigueur situationniste, ce qui conduit à un « départ mutuel ». *The Moving Times* est composé de textes signés Jeff Nuttall, William Burroughs, Kenneth White, Robert Creeley ; dans une esthétique proche et parodique du *yellow journalism*, reprenant les codes de cette pratique journalistique peu rigoureuse, sensationnaliste aux titres racoleurs née à la fin du XIXe siècle aux États-Unis. Trocchi réutilise cette pratique et détourne la logique médiatique pour faire passer une critique sur la société du spectacle et son besoin accru d'informations sensationnelles pour exister. *The Moving Times* est une affiche-format *broadsheet* (à mi-chemin entre l'affiche murale et le journal traditionnel), conçue comme un faux journal, et intégrée dans le corpus du *Sigma*. Le projet était destiné à être affiché dans des vitrines publicitaires de Londres. Alexander Trocchi sera fortement marqué par le besoin de prendre place dans la ville, influencé par les commentaires des Situationnistes. Debord et Trocchi ont partagé plusieurs marches psychogéographiques dans Londres durant lesquelles Debord initie Trocchi à cette pratique en lui montrant les quartiers oubliés. Trocchi rapporte avoir quitté à plusieurs reprises son appartement après avoir consommé de l'opium pour se laisser errer dans des quartiers populaires de Londres à la manière de Thomas de Quincey et de son *mangeur d'opium anglais*. A son tour, il décrit ces dérives nocturnes comme des voyages intérieurs guidés par un mélange de perception altérée, d'errance poétique et de traces sociales invisibles, il réactualise le mythe Quincien. Il parle de ruelles énigmatiques, d' « allées sans issue », des *Terra incognita*[1254]. Des expériences décrites comme psychogéographiques par Trocchi. Il y évoque l'importance de la dérive comme d'un « happening psychogéographique » inscrit dans son Project *Sigma* dans *Invisible Insurrection of a Million*

cherchait à mettre en place une méthode de subversion créative. Trocchi a matérialisé ce projet à travers une série de publications et de documents sous le nom de *Sigma Portfolio*, diffusés de manière artisanale comme : *Invisible Insurrection of a Million Minds* (1962), *Sigma: A Tactical Blueprint* (1964)ou encore *The Moving Times* (1964). Trocchi cherchait ce qu'il appelait : « une insurrection silencieuse, insaisissable et continue de l'intelligence créative. ». Le projet sera jugé de « rêve irréalisé », une utopie éditoriale qui ira jusqu'à inspirer un activisme en réseau que l'on pourrait comparer à l'esprit du web (avant le web). C'est le début d'une ère de l'activisme politique qui se traduira par la suite sous la forme de communautés alternatives et d'éditions de revues expérimentales (comme les *Fanzines*) dans années 1970.

[1254] BLACK, David. *Alexander Trocchi: Psychedelic Situationist. In* The Barbarism of Pure Culture, 9 janvier 2018. [en ligne] Consulté le 21/02/2025, URL : https://thebarbarismofpureculture.co.uk/wp/alexander-trocchi-psychedelic-situationist/

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Minds[1255] (1962) et réédité dans *Technique du Coup du Monde*[1256]. Dans ce même article il cite le Black Mountain College, comme une « action-university »[1257] qui serait : « […] une « situation construite » pour susciter « le libre jeu de la créativité »[1258]. Dans cette démarche performative, l'auteur britannique voit un moyen d'infiltrer la culture savante en imitant des gestes du quotidien, en les détournant et en leur insufflant un caractère subversif. L'importance des dérives de Trocchi réside dans leur rôle de transmission entre la dérive situationniste et la psychogéographie britannique plus vivante et littéraire. A la manière de ces dissidents et collaborateurs, il y a une diffusion du terme situationniste et des idées du groupe à l'international. Ils font connaître cette esthétique et ainsi créent des constellations de leur « praxis révolutionnaire »[1259].

A la suite de la dissolution du mouvement situationniste en 1972, les psychogéographes n'ont pas disparu, ils sont devenus une espèce à entretenir. Dès 1957, l'anglais Ralph Rumney[1260] fonde ce qui deviendra la *London Psychogeographical Association* (LPA), officiellement une entité du mouvement situationniste. Rumney est la seule personne rattachée à cette instance à Londres. Rumney incarnera la figure d'un « fondateur-poète » du mouvement et alimentera la réflexion Situationniste par des recherches psychogéographiques comme avec ses travaux tels que *The Change* (1957). Ce tableau est décrit par Rumney comme la retranscription d'un passage hâtif dans la ville. Cette fusion entre art et dérive situationniste incarne la volonté de Rumney de subvertir les limites du médium pictural. C'est une image « affective » qui cherche à créer un espace poétique subjectif plutôt qu'un objet de contemplation classique[1261]. Rumney dissoudra la LPA lui-même après avoir été exclu de l'IS pour inaction

[1255] TROCCHI, Alexander. *The Invisible Insurrection of a Million Minds*. Polygon, Edinburgh, 1964.

[1256] TROCCHI, Alexander. *Technique du Coup du Monde*. Internationale Situationniste, n°8, janvier 1963, p.48

[1257] *Ibid.*, p.54.

[1258] *Ibid.*, p.54.

[1259] GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. [dir.] *op. cit.*, p.128.

[1260] Ralph Rumney (1934-2002) est un peintre britannique. Il voyait sa vie comme une œuvre d'art totale, adoptant une existence entre pauvreté et opulence, hors des normes établies des milieux culturels de l'époque. Il participe à la fondation de l'Internationale Situationniste en 1957 à Cosio d'Arroscia, aux côtés de Guy Debord, Asger Jorn, et Michèle Bernstein.

[1261] Créée dans ce que l'on pourrait appeler une esthétique tachiste abstraite, la toile *The Change* marque l'intérêt de Rumney pour le processus spontané du Mark-Making (gestualité picturale proche parent de l'Action-painting). Le Mark-Making désigne l'ensemble des traces, gestes et marques visibles qu'un artiste laisse sur une surface. L'idée de cette pratique est issue du bouddhisme zen et de l'inconscient collectif jungien, traduisant une approche introspective du peintre dans une volonté de dépasser les conventions rationnelles de l'art.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

psychogéographique (notamment à Venise[1262]). A la suite de cet héritage toute une branche de la psychogéographie vient à se développer en Angleterre. Stewart Home[1263] [1264], artiste multidisciplinaire ayant eu des carrières variées comme romancier, essayiste, cinéaste, historien de l'art et activiste est surtout connu pour ses romans satiriques. Il fut, avec Richard Essex, à l'origine du réveil de la psychogéographie britannique dans les années 1990, en réactivant la LPA, à travers des Happening activistes qu'il relie aux milieux du *Mail Art*[1265] [1266] et du collectif *Prank*[1267] dans le cadre du *Luther Blissett Project*[1268]. Il met en place ce qu'il appelle « une poétique du pseudo collectif », sous les noms de Neoist Alliance, Karen Eliot, Monty Cantsin et imagine une poétique ironique qui prend la forme de mensonges organisés. Le plus connu (qu'il caractérisera comme une démarche pyschogéographique) est le *Prank* organisé avec la *Radio Blissett*[1269] : diffusée en direct, l'émission lançait des appels à mettre en place des P*sychogeographical Patrols*, des patrouilles urbaines, répondant aux demandes des auditeurs pour organiser des interventions spontanées en ville (Raves Party, Happenings). Ces activistes incarnent une dérive interactive en temps réel : des auditeurs appellent depuis des cabines téléphoniques, y décrivaient leur environnement pour que d'autres auditeurs

[1262] Exclu en 1958 pour ne pas avoir livré son rapport psychogéographique sur Venise à temps, son départ est présenté de façon ironique dans le bulletin fondateur de l'IS « Venise a vaincu Ralph Rumney ».

[1263] Stewart Home est un ancien journaliste rock. Il lance le mouvement Art Strike (de 1985 à 1993), dont l'objectif est de lancer un appel général aux artistes demandant à cesser de produire ou publier comme critique radicale de l'art institutionnel. Il propose de nouveaux canaux de diffusion comme le mail-art et le flyer.

[1264] HOME, Stewart. *Stewart Home Society*. [en ligne] consulté le 26/04/2025, URL : https://www.stewarthomesociety.org/index.htm

[1265] Home s'investit dans la scène du Mail-Art, utilisant des supports DIY comme des fanzines, des stickers qu'il exporte par envois postaux. Inspiré par des figures comme Ray Johnson ou Fluxus, son fanzine *SMILE* parodie les codes des grands magazines et se multiplie sous de titres identiques, stratégie typique du Mail-Art inspirée par les avant-gardistes.

[1266] Apparu dans les années 60, le milieu du Mail-Art (art postal) est un réseau international d'artistes qui met en place des systèmes d'échanges de production par voie postale en dehors des circuits commerciaux et institutionnels traditionnels. Ce courant s'inscrit dans l'héritage de Dada, Fluxus, et des pratiques de l'art conceptuel.

[1267] Le *Prank culturel* est pour Home est un jeu collectif qui agit sur les foules par un détournement médiatique (comme la radio ou les supports journaux).

[1268] Home lance le *Luther Blissett Project* (qui sera actif de 1994 à 1999). Luther Blissett devient un pseudonyme collectif utilisé par des centaines d'artistes/activistes en Europe. Ce pseudonyme vient d'un nom d'un footballeur britannique d'origine jamaïcaine pour devenir une identité multiple, ouverte à tous.

[1269] La *Radio Blissett* est une radio expérimentale qui va émettre depuis Bologne de 1994 à 1995. Elle est déclarée comme une radio communautaire de nuit. Sous la forme d'une émission participative animée par Luther Blissett, son objectif est de mettre en relation les auditeurs entre eux.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

puissent les retrouver par des instructions reçues en temps réel et ainsi organiser des actions ou rejoindre des événements improvisés dans la ville[1270].

Dans son essai *The Assault on Culture* (1988) Stewart Home fait le lien entre lettrisme, situationnisme, Fluxus, et punk. Il contribue à renouveler historiographiquement les mouvements de l'avant-garde radicale. Home y revendique une construction historique à une « mauvaise histoire » (une histoire qui serait en opposition et en contradiction avec les valeurs de l'art dominant). Home essaie de réintroduire dans la psychogéographie britannique une provocation[1271], il décrit le mouvement Situationniste comme absurde[1272]. La carrière de Richard Essex (alias Fabian Tompsett) est imbriquée dans celle de Home, c'est avec lui qu'il redonne vie à la LPA. Ils seront tous les deux associés à la lugubre affaire du *Prank* de la disparition imaginaire de l'artiste fictif Harry Kipper[1273], prank dans lequel Stewart Home et Richard Essex prétendent être des amis proches du disparu pour donner du crédit à leur histoire. Essex a aussi joué un rôle central dans le Luther Blissett Project. Par une pratique collective, il publie de nombreux bulletins et adopte une posture provocatrice contre l'appropriation académique de la psychogéographie. Essex sera à l'origine de la création de la section *East London Section* avec des activités collectives, où sont menées des dérives urbaines, des cartographies alternatives. La dérive la plus connue est celle autour du marché de Spitalfields à Londres. Plusieurs sources abordent l'idée selon laquelle Essex serait proche du groupe anarchiste *Space Hijackers*, actif à Londres entre 1999 et 2014. Il se présente comme une bande d'« anarchitectes » internationaux engagés pour reconquérir les espaces urbains. Parmi leurs performances les plus emblématiques, on peut penser à *Circle Line Party* qui consistait à organiser une fête clandestine dans le métro londonien, transformant un wagon de la *Circle Line* ; à l'intervention *Guerrilla benching*, durant laquelle le groupe a remis

[1270] Un des événements marquants sera l'organisation d'une Rave improvisée à bord d'un tram à Rome qui sera interrompue par les forces de l'ordre. L'événement est retransmis en direct sur la radio.

[1271] COVERLEY, Merlin. *Psychogéographie. Poétique de l'exploration urbaine*. Les moutons électriques, Lyon, 2011, p.130.

[1272] *Ibid.,* p.99.

[1273] En 1994, une fausse disparition d'Harry Kipper est annoncée par le groupe, qui publie des communiqués de presse et organise des événements pour le retrouver. Ils créent un récit autour de cette disparition mystérieuse. L'affaire a duré plusieurs mois, créant une « chasse à l'artiste » dans certains milieux.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

en place de bancs publics qui avaient été retirés ; ou encore à la performance sportive *Midnight cricket*, un match de foot improvisé dans le quartier de la City à minuit…

Que ce soit les démarches de Steward Home, de Richard Essex ou d'artistes comme Paul Conneally, tous ont été influencés par la démarche littéraire et artistique de Iain Sinclair. Ecrivain, poète et documentariste britannique, il est surtout connu pour sa réécriture de l'histoire de Londres à travers une relecture du paysage sensible. Selon Iain Sinclair, l'activisme critique incarné dans la LPA a contribué à populariser l'usage du terme de psychogéographie en Grande-Bretagne (notamment par ses propres œuvres littéraires qui en ont été un maillon essentiel). Iain Sinclair a beaucoup œuvré à mettre en corrélation les individus et l'espace urbain, souvent à travers leurs espaces de vie mêlant mémoire, mythologie et géographie. Grâce à des expériences performatives et littéraires comme *Lud Heat* (1975) puis *Lights Out for the Territory* (1997) et *London Orbital* (2002), il développe une écriture mêlant occultisme, critique sociale et mémoire poétique de Londres. C'est véritablement avec son livre *Lights Out for the Territory* (1997) que sa pratique de psychogéographe se fait remarquer, il y mêle une enquête, sous la forme de récits de marche et réflexions historiques sur Londres, exposant les transformations urbaines et leurs implications culturelles. Sa dérive serpente autour de la Tamise, qu'il semble utiliser comme une métaphore visuelle illustrant la fugacité de la ville et le flux constant des personnes à travers le paysage urbain. Il commence ainsi son ouvrage :

> « *The notion was to cut a crude **V** into the sprawl of the city, to vandalise dormant energies by an act of ambulant signmaking. To walk out from Hackney to Greenwich Hill, and back along the River Lea to Chingford Mount, recording and retrieving the messages on walls, lampposts, doorjambs : the spites and spasms of an increasingly deranged populace. (I had developed this curious conceit while working on my novel Radon Daughters : that the physical movements of the characters across their territory might spell out the letters of a secret alphabet).* »[1274]

Par l'intermédiaire de son récit, Sinclair à la volonté de marquer la ville par un acte de vandalisme. Par ce protocole, il part à la recherche d'une ville perdue qui se cacherait dans

[1274] SINCLAIR, Iain. *Lights Out for the Territory.* Penguin Book, Londres, 1997, p.1.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'infiniment petit « *the messages on walls, lampposts, doorjambs ». Il devient un archéologue ; et même un « épigraphe* » (an epigraph). Le besoin de Sinclair de marquer la ville d'un V rappelle les dires de Docteur Jones qui indiquait à ses étudiants qu'un X n'a jamais indiqué l'emplacement d'un trésor[1275] [1276] (dans le film de Steven Spielberg, *La dernière croisade*). Il y aurait donc des lieux marqués d'un V[1277] (ou d'un X) que seul le psychogéographe ressentirait en se mettant en éveille. Et à juste titre, pour Sinclair, l'un de ces lieux (qui est le cœur psychogéographique de Londres) se trouve dans le cimetière des Dissenters[1278] de Bunhill Fields. On y trouve les tombes de William Blake, de John Bunyan (auteur de *Pilgrim's Progress*) et de Daniel Defoe (auteur de *Robinson Crusoé*) des figures majeures de l'imaginaire du psychogéographe. Dans *Lights Out for the Territory*, Sinclair évoque Bunhill Fields comme un site de résonance psychique, un point d'ancrage de visions et d'histoires occultées. Dans le texte, le cimetière des Dissenters est un nœud narratif et symbolique qui relie l'expérience de la ville à une profondeur historique et mystique. Pour lui comme pour des figures comme Alan Moore et les membres de la London Psychogeographical Association, le cimetière est un lieu magnétique (un point de convergence énergétique dans la ville) chargé d'auras historiques et poétiques. Sinclair y croise la statue d'un ange arbre qui selon lui aurait une valeur symbolique de gardien vers un ailleurs.

[1275] SPIELBERG, Steven. *Indiana Jones and the Last Crusade*. Lucasfilm Ltd, Paramount Pictures, 1989.

[1276] Cette information sera mise à mal par Indiana Jones en personne lorsqu'il trouvera un passage le menant dans les catacombes des templiers sous la bibliothèque Marciana. Un passage marqué d'un X sur le dallage, « un X marque l'emplacement. ». (*Ibid*,. 28 min 30).

[1277] PYNCHON, Thomas. *V.* Seuil, Paris, 2012.

[1278] Le cimetière est situé à la frontière de la City de Londres, ce qui en fait un « contre-espace » : une faille temporelle dans le tissu capitaliste de la ville moderne et s'oppose à la froideur des gratte-ciels. Le terme « dissenters » désigne les « non-conformistes » religieux, ceux qui ont refusé d'adhérer à l'Église d'Angleterre à partir du XVIIe siècle (comme les puritains, les baptistes, les quakers, etc.).

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Angel-tree, Kensal Rise, cahier d'illustration de Lights Out for the Territory, Iain Sinclair, 1997.

Iain Sinclair revendique son inspiration directe pour le travail de l'historien Peter Ackroyd, qui, avec *Hawksmoor* (1985), est l'un des premiers à ouvrir les imaginaires occultes et historiques de Londres. Merlin Coverley appelle le style d'Ackroyd « le nouvel esprit antiquaire »[1279], qu'il définit comme « […] un passé infiniment recyclé, [qui] nie aux individus toute possibilité de changer la nature fondamentale de leur environnement ; elle les réduit à un rôle passif d'observateurs d'une ville qui serait essentiellement auto-régulée. »[1280]. Iain y voit une répétition continue de cycles, il cherche à sortir de cette récurrence temporelle. Ackroyd poursuit cette réflexion sur cette notion d' « esprit antiquaire », en y ajoutant : « Il me semble parfois que la ville elle-même crée les conditions de sa propre croissance, qu'elle joue une part active dans son développement, comme un organisme complexe qui découvre lentement

[1279] COVERLEY, Merlin. *op. cit.*, p.153.

[1280] *Ibid*., p.157.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sa forme. Cela affecte sans doute les vies, le comportement, le langage, et même les gestes des gens qui y vivent. »[1281]. Jean-Michel Ganteau (professeur de littérature contemporaine britannique) classe Ackroyd dans une catégorie qu'il nomme la « métafiction historiographique »[1282] qui aurait pour caractéristique de brouiller les frontières critiques entre la fiction et la non-fiction. Dans le roman *ackroydien*, il y a une « métafiction »[1283], que Jean-Michel Ganteau rapproche d'une « romance »[1284] [1285]. La *romance* tient de l'étrangeté des thématiques abordées, « […] confinant à la magie, aux effets spectaculaires recourant au coup de théâtre et au suspens, en un mot une littérature de l'excès qui fait fi de l'impératif réaliste de vraisemblance et privilégie l'effet au détriment de la plausibilité. »[1286]. Sinclair est marqué par ce style. Cette hybridation des genres apporte un nouveau langage par un vocabulaire fluide et riche référencé par une hypertextualité. Cela rend le livre extensible et produit un effet de « déploiement » du réel sans le nommer.

Sinclair utilise les effets narratifs de la romance pour narrer ces « petites » histoires qui se logent dans les lieux qu'il traverse. On retrouve cette méthode dans *London Orbital* (2002) où il met en récit une marche psychogéographique autour du périphérique de Londres, qui explore la périphérie urbaine et ses marges. Si Iain Sinclair décrit la situation de l'urbanisme de Londres dans les années 80 et les folies orchestrées par le gouvernement Thatcher, une association d'idées similaire autour de la notion de récit local se retrouve déjà chez Aragon dans *Le paysan de Paris* lorsqu'il décrit : « Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire […]. » [1287] . Dans l'écriture de Sinclair, il y a un élément que l'on a déjà vu, à savoir une capacité cinétique de l'écriture, qui accompagne le mouvement de

[1281] ACKROYD, Peter. « *London Luminaries and Cockney Visionaries* ». *In* The Collection, 2001. [Traduction proser par la maison d'édition Les moutons électrique *In* COVERLEY, Merlin. *Op. cit.*]

[1282] GANTEAU, Jean-Michel. *Peter Ackroyd et la musique du passé.* Michel Houdiard éditeur, Paris, 2008, p.9.

[1283] *Ibid.*

[1284] *Ibid.,* p.14.

[1285]Dans la tradition littéraire britannique et américaine, il existe une distinction entre « novel » et « romance ». Dans cette tradition littéraire le « novel » désigne un récit réaliste centré sur des personnages psychologiquement développés et ancrés dans un cadre social identifiable. La « romance » se définit par une forme plus imaginaire ou symbolique (privilégiant le merveilleux ou l'allégorie), avec des personnages archétypaux évoluant dans des mondes idéalisés. Le *novel* vise la représentation du réel, tandis que la *romance* renvoie à l'idéal et au mythe.

[1286]GANTEAU, Jean-Michel. *op. cit.*, p.15.

[1287]ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Folio, Gallimard, 1972.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la marche par le geste artistique, une marche sur toute la distance de la M25. Cette route c'est une roue qui tourne autour de Londres et Iain a décidé de tourner tout autour de la ville (seul ou parfois accompagné). Marquée par trente-et-une borne (points d'observation), la ville est arpentée par une suite arbitraire de points. L'auteur déplie le réel et le fractionne. Dans cette entreprise de cartographie on se perd, on est désorienté par la multitude des possibles. Et là, comme une évidence on est devant un exercice complexe de retracer un itinéraire après une plongée en apnée. Il pose une question relativement simple dans ce besoin de dire la ville par sa traversée : Peut-on parler d'une ville de manière expositive ? Il ne se passe pas grand-chose dans cette traversée, la ville demeure encore plus étrangère et démesurée. Dans l'immensité, le corps du dériveur est en perdition dans ce désordre, c'est l'expérience de celui-ci qui deviendra singularité. En étant « là », celui qui marche est à l'affût des flux qui traversent l'espace et c'est cette réception que Sinclair cherche. Il souhaite traiter la ville comme un écosystème[1288] total. Chaque point observé par Sinclair présente donc une démarche d'étude similaire tout en présentant des configurations variables, c'est une sorte de météorologie des ambiances et atmosphères. A la suite d'un premier trajet il s'embarquera avec le documentariste John Rogers pour refaire ce trajet et ajouter une expression visuelle au texte[1289].

Dans son travail psychogéographique, Sinclair s'inscrit dans un héritage long de marche urbaine, il se tient à distance des cadres théoriques élaborés par les situationnistes, « […] préférant s'en référer aux *Ley Lines* d'Alfred Watkins et revisiter les parcours occultes de visionnaires londoniens tels que Robert Louis Stevenson et Arthur Machen.»[1290]. Il cherche autant à faire surgir ce que l'on pourrait nommer des « paysages de vies », qu'une expérience personnelle (même si son égarement volontaire dans les strates spatio-temporelles par son enquête tient véritablement de la performance). Il a un regard réflexif et critique sur la psychogéographie. S'il s'en est inspiré, il vise cependant à la libérer du carcan debordien :

[1288] Ici l'écosystème pourrait se définir comme un espace (de taille variable) dans lequel des individus vont interagir entre eux. Mais ces individus vont aussi interagir avec leur milieu. Ce dernier aura un impact important sur la manière dont les habitants de cet écosystème vivent et se comportent.

[1289] ROGERS. John. *London Overground - Iain Sinclair*. YouTube, chaine de John Rogers, sortie en 2016, republier ne 2018. [en ligne] consulté le 17/09/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=lJZ-BHAgslo

[1290] COVERLEY, Merlin. *op. cit.*, p.130.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Pour moi, c'est une manière de psychanalyser les psychoses du lieu où je me trouve vivre. Je l'exploite simplement parce que je pense que c'est une manière astucieuse d'écrire sur Londres. Aujourd'hui, Will Self a en fait le titre d'une chronique, dans laquelle il arpente la campagne avec une pipe à la bouche, ce qui n'a strictement rien à voir avec la psychogéographie. Des fois, j'ai l'impression d'avoir créé un monstre. D'une certaine manière, je suis devenu une marque de fabrique de Londres. Je suis devenu l'esclave de ma propre mythologie, ce qui me fascine. Je n'ai plus qu'à me laisser porter par le mouvement, ou à le subvertir. »[1291]

Il s'inspire de la psychogéographie pour la croiser avec d'autres approches de l'espace et ainsi proposer une méthode personnelle et adéquate à sa propre pratique. Cette méthode de l'emprunt et du détournement a fait école comme auprès du collectif britannique *Le Loiterers Resistance Movement* de Manchester (exerce depuis 2006), qui adapte les principes situationnistes à une démarche collective et populaire « parce que les rues appartiennent à tous ». Un autre cas est celui de 2002 où, en parallèle de la publication de *London Orbital* en Angleterre, paraît en France un autre ouvrage, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus* d'Éric Hazan. Ici, le livre mêle histoire sociale et géographie humaine de Paris. D'ailleurs, prenons un instant pour souligner le sous-titre du livre, « Il n'y a pas de pas perdus » : cette expression / appellation que l'on retrouve souvent pour désigner des lieux de passage, dans les gares notamment[1292], désigne des déplacements qui n'ont aucun but précis, mais qui ne sont pas inutiles. C'est l'idée que toute marche, même erratique, est potentiellement signifiante. Elle s'oppose à une vision productiviste du déplacement. Le rapport psychogéographique d'Hazan se fait pudique notamment dans un chapitre sur la flânerie et un autre sur la photographie de rue[1293]. Comme ici, il y a peut-être des réminiscences

[1291] JEFFRIES, Stuart. *On the road: Interview with Iain Sinclair*. The Gardian, samedi 24 avril 2004.

[1292] A la Grand Central Terminal de New York, l'un des halls porte le nom de « Vanderbilt Hall », qui a été dans l'usage francophone comparé à l'expression « Salle des Pas Perdus ». Dans ce lieu, on peut trouver la Whispering Gallery qui possède une faculté acoustique particulière : si deux personnes se placent à des coins opposés de la voûte et murmurent contre les murs, elles peuvent s'entendre distinctement à travers l'arcade, malgré le bruit ambiant de la gare !

[1293] COVERLEY, Merlin. *op. cit.*, p.165.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

psychogéographiques qui remontent dans la psyché du dériveur à un certain tournant de l'Histoire.

Pénétrer la marge en anonyme.

Au bout de cette généalogie de la psychogéographie, Iain Sinclair place le nom de Will Self, faisant de lui la figure d'un *néo*-psychogéographe. Là où la psychogéographie des années 1950 s'envisage comme un geste révolutionnairement ludique dans un but de subversion, Will Self la transforme et la politise différemment en liant la perte du corps dans la ville à des enjeux comme l'addiction, l'aliénation, la crise écologique, ou la gentrification. Il actualise les propos de Debord.

Dans *Le piéton de Hollywood,* Self introduit un personnage singulier qui nourrit sa traversée : Bret ! C'est un avatar de Bret Easton Ellis, figure iconique de Los Angeles, que Self présente sous des traits satiriques (parfois grotesques). Il ira jusqu'à faire incarner son avatar aux allures incertaines durant un dîner :

> « De sa pochette dépassaient des Ray-Ban, et, de sous la table, des mocassins en daim, quand il s'assit de biais sur la banquette. Il était interprété par Orson Welles, période intermédiaire - ni l'obèse buveur de sherry qui avait joué le personnage de Busner, ni le jeune Welles qui avait incarné l'écrivain dans les années 1980, au sommet de sa gloire. »[1294]

Sans réellement savoir s'il parle à un auteur connu ou à une imitation de Welles, Will Self n'hésite pas à lui donner son avis sur son travail :

> « J'ai lu ton *Lunar Park*, vieux. C'est super, vraiment super… peut-être ton meilleur bouquin à ce jour. J'adore ta manière de jouer avec ta propre identité, de créer un double… mais n'est-ce pas ce que fait le cinéma maintenant ? Plus rien n'est invraisemblable, on peut générer des escadrilles d'hélicoptères en images de synthèse. Je veux dire, c'est aussi une psychose de croire à ces trucs, ne serait-ce qu'une seconde. »[1295]

[1294] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Edition de l'Olivier, Paris, 2012, p.355.

[1295] *Ibid.,* p.266.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Quand Self parle à Bret, il se met à « pérorer »[1296] pour être à la hauteur mondaine du personnage. Will connaît ses livres qui représentent une « industrie » lorsque ces derniers sont adaptés au cinéma ; ce à quoi Bret ne manquera pas de lui rétorquer : « Ce n'est plus une industrie, vieux, c'est du business »[1297]. Le Los Angeles de Bret Easton Ellis est la description d'une banlieue bourgeoise de Sherman Oaks en mutation (qu'il a décrit dans sa non-fiction *White* (2019)), ou Bret règne en enfant terrible. C'est aussi *Les éclats* (2023) dans lequel le narrateur est Bret lui-même à 17 ans. Alors qu'il écrit son premier roman, il y met en scène les ségrégations en jeu dans la ville, en décrivant le quartier qui se situait sous le sien comme étant : « la zone grisâtre du dysfonctionnement extrême »[1298]. On est alors en 1981, face à une jeunesse perdue, livrée à elle-même et héritière de la classe supérieure californienne. Il sait décrire les privilèges dans lesquels il a grandi. Comme dans le style de Self, Bret Easton Ellis fait constamment planer une menace sur la ville, un tueur, mais qui, cette fois, ne s'en prend pas au cinéma mais bien à des victimes innocentes (le plus souvent de jeunes victimes). Ces serial killers sont directement inspirés des figures réelles, croisées aux légendes urbaines qui circulent entre les adolescents. Ils ont tous des pseudonymes : l'étrangleur des collines, Le traqueur de la nuit… autant de pseudonymes morbides que de bons titres de séries B…

Pour Will Self, les figures comme Bret auraient tué le cinéma[1299], mais également tué L.A. en la mettant en spectacle (de la même manière qu'une mise en spectacle du cinéma serait une dégradation esthétique de l'image des films). Dans les trajets et rencontres absurdes faites par Self, ce « Bret » devient un représentant caricatural de l'industrie du divertissement hollywoodien et de la superficialité littéraire. Ce rapprochement peut aisément enrichir notre étude sur cet imaginaire qui habite la ville. Bien que l'on puisse trouver un exemplaire de *La société du spectacle* au fond d'un sac Hermès dans *Glamorama* (1998), Bret Easton Ellis n'a rien de situationniste, et encore moins de psychogéographe même si toutefois, dans ses écrits,

[1296] *Ibid.,* p.366.

[1297] *Ibid.,* p.257.

[1298] ELLIS, Bret Easton. *White.* Robert Laffont, Paris, 2019, p.25.

[1299] Dans *White*, Bret Easton Ellis décrit aussi cette mort de la culture qui perd de son aspérité. La culture est devenue « blanche » à force d'être lissée. C'est le portrait d'une société où les œuvres sont guidées par l'idéologie plutôt que par l'esthétique. C'est le récit d'un « réajustement » face aux mutations de notre époque (le passage de l'analogique au numérique). C'est d'ailleurs cette transition qui a poussé Ellis à quitter le roman pour la non-fiction. BUSNEL, François. *Entretien exclusif avec Bret Easton Ellis à Los Angeles*. France 5, La grande librairie, mai 2019. [en ligne] consulté le 06/01/2019, URL : https://www.youtube.com/watch?v=gOJAJt2V5Sw

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ellis laisse les lieux parler pour ces personnages. L'invocation de la figure de Bret Easton Ellis par Will Self n'est pas anodine dans l'imaginaire de Los Angeles, c'est tout un monde qu'il entraîne avec lui : il décrit les soirées adolescentes comme faites de jeux sexuels, de drogue et d'alcool au bord d'une piscine. Mais le portrait de cette société localisée n'a rien de la carte postale « cool » du « Sex, Drugs and Rock'n'Roll ». Elle dit de ce monde qu'il existe une classe, qu'elle est codifiée et qu'elle a connaissance des caractéristiques d'une vie facile[1300] (accentuée par sa géographie, perchée sur les collines et qu'elle observe d'en haut la ville divisée dans laquelle cette couche sociale à la bonne place). La ville joue un rôle central dans son œuvre : en la décrivant et en mettant en scène, Ellis réalise un portrait en miroir par les rapports qu'entretiennent les personnages avec les espaces. Par exemple, le quartier de Westwood, riche par sa vie culturelle (c'est dans ce quartier que se trouve le campus de UCLA), mais il dispose aussi de nombreux cinémas (17 au début des années 80) fréquenté par Bret)[1301], c'est dans ce quartier que le narrateur parfait sa culture et ses relations sociales (et rencontre les futurs protagonistes).

Sa perception de cette société pourrait se décrire par la sensation qu'il ressent face à la ville : « j'étais seul ! »[1302]. Le jeune auteur entretient son image sociale auprès de la jeunesse aisée, il a des petites amies, mais secrètement il entretient une vie peuplée de fantasmes masculins. Dans *Les éclats* (2023), Bret cultive l'image d'un étudiant qui se veut normal :

> « Le vendredi, je me suis levé consciencieusement, ensuite j'ai procédé à mon rituel habituel, même si je ne me suis pas branlé, j'en avais aucune envie. J'ai nagé, pris une douche, enfilé mon uniforme de Bukley puis je me suis regardé dans le miroir et rendu compte que j'avais l'air bien normal, sympathique, calme. »[1303]

[1300] Ils sont ce qu'on appelle *Young Urban Professionals*. Le terme apparaît au début des années 1980 aux États-Unis (on le trouve popularisé dans *Newsweek* en 1984), dans un contexte de montée du capitalisme. Il désigne de jeunes professionnels vivant en ville, généralement dans leur vingtaine ou trentaine d'années, issus des classes moyennes ou supérieures, diplômés, travaillant dans des secteurs lucratifs comme la finance, le droit ou la publicité.

[1301] VITKEN, Eddy. *À Los Angeles, les démons de Bret Easton Ellis*. Arte, Invitation au voyage, 2024. [en ligne] consulté le 06/01/2025, URL : https://www.youtube.com/watch?v=LMVl16sVIb0

[1302] ELLIS, Bret Easton. *White.* Robert Laffont, Paris, 2019, p.34.

[1303] ELLIS, Bret Easton. *Les Eclats*. Robert Laffont, Paris, 2023, p.223.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Mais Bret n'a rien de normal, c'est un auteur qui se glisse dans la peau d'un caméléon social pour mieux approcher son sujet d'étude. Il cherche le parfait costume de l'anonyme. Pour beaucoup de détracteurs, Bret est une sorte de nihiliste misogyne. Cette critique lui vient surtout du fait de sa réussite précoce dans le milieu littéraire de la côte Ouest des années 80 souvent décrit comme un milieu de requin. Mais ce qui ne plait pas chez Bret c'est sa mise en scène d'un entre-soi blanc bourgeois. Pour ces mêmes esprits critiques, il y a quelque chose de suspect chez Bret… L'auteur est catégorisé comme un auteur faisant partie de ladite Génération X[1304] [1305]. Son œuvre est remplie de situations de malaises et d'ennuis, alors les personnages errent dans la ville à la recherche de « situations » à vivre pour amplifier leurs vies. Certains fréquentent le Jonathan Club (un club élitiste sur invitation), d'autres fréquentent les couloirs d'hôtels huppés à la recherche d'aventures extra-conjugales. Bret est bien plus qu'une figure conceptuelle dans le récit de Will Self. C'est un personnage réaliste, mais habité par des motivations amplifiées par l'auteur pour rendre son personnage critique face à la société qu'il représente (le riche milieu intellectuel californien). Il symbolise le narcissisme du vide culturel qui peuple Los Angeles.

Self se fait le biographe des gens qui n'existent pas (totalement). L'auteur britannique est l'archétype par excellence de la mutation moderne du psychogéographe. Dans *Psychogeography* (2007), Will Self réunit un ensemble de rapports de dérives. En ouverture de ce livre, Self se confie sur son rapport personnel à la marche et aux figures qui l'accompagnent dans ces dérives :

> « *I will answer my wife's question for you – but not yet. Mine are not writerly Journeys in the accepted sense: Rousseau philosophising "à pied", Goethe rattling into Switzerland in a coach, Cobbett on his clopping gee-gee, assorted Borrows and Stevensons plodding with their donkeys, Greene rocking on a train, Thesiger with a camel up his arse. Even in the modern era*

[1304] La génération X désigne, selon la classification de William Strauss et Neil Howe, le groupe des Occidentaux nés entre 1965 et 1976. La Génération X, en tant que mouvement littéraire, ne constitue pas un courant structuré, mais plusieurs critiques ont parlé d'une sensibilité littéraire propre à cette génération qui s'est exprimée de manière marquante à partir des années 1980-1990, surtout aux États-Unis et au Canada. Cette génération sera marquée dans son esthétique par un style minimaliste, lié à une esthétique du vide c'est-à-dire avec des récits où rien ne se passe vraiment, mais où le malaise et l'ennui sont au centre.

[1305] Le terme « Génération X » est utilisé par Douglas Coupland avec son roman *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) qui pourrait servir de manifeste à cette génération d'auteurs.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

there remain writers firmly convinced that there are still discoverable terrains – human, physical, cultural – and ways of traversing them, so as to be able to convey their novelty in words. I am not of their number. »[1306]

A la manière de Debord, il s'inscrit dans une mythologie à la suite d'une lignée de marcheurs / philosophes / esprits critiques. Le dériveur est un *Slasheur*[1307] et chaque texte présenté dans ce recueil tourne autour d'une thématique qui devient la ligne suivie par le marcheur. A travers ces dérives, Will Self se fait botaniste, économiste et même analyste politique :

« *Last year's massive anti-war rallies turned Hyde Park into some occidental version of the Kumbha Mela, as untold thousands of provincial liberals gathered on the banks of the Serpentine to worship the general secretaries of schismatic unions. Crowds and mobs dislocate urban space, rendering the familiar outlandish and transmogrifying innocent pieces of street furniture into potentially lethal weapons. My God ! You wail internally, I'm about to be kebabed on a litter bin by a straining phalanx of vegetarians !* »[1308]

Self se fait caméléon et à la manière du personnage de Leonard Zelig dans le film *Zelig* (1983) de Woody Allen, le dériveur (comme le protagoniste d'Allen) se métamorphose pour s'adapter à son milieu. Un dériveur se doit d'être hybride dans son geste, protéiforme, capable de s'adapter, caméléon au corps anonyme. Comme les artistes undergrounds britanniques, le dériveur doit être capable d'avoir une identité malléable, savoir se cacher derrière des pseudonymes. De la même manière que le personnage de Bret Easton Ellis dans *Les Eclats*, il doit être capable d'être « normal » ; le dériveur doit être capable de disparaître, de s'effacer.

La dérive est éminemment un geste artistique (la pensée) qui imite un geste du quotidien (le geste) et le détourne. C'est par cette usurpation que le dériveur arrive à se fondre dans le tissu urbain et à paraître à son tour « normal ». Le dériveur se laisse « contaminer » pour devenir un « personnage » du film dans lequel il va entrer comme dirait Raphaël Ledru dans sa chanson *ABDS* (2023) : « Mes émotions sont influençables après n'importe quelle séance de

[1306] SELF, Will. *Psychogéography.* Bloomsbury, London, 2007, p.12.

[1307] Le terme « Slasheur » désigne une personne exerçant plusieurs activités professionnel. Le *Slasheur* fait référence au « / » qui sépare ces multiples activités sur un CV.

[1308] *Ibid.,* p.100-101.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cinéma. J'attrape le caractère du perso' principal qui joue dans le film que je vois, mais ça ne dure jamais longtemps tu sais. »[1309]. Et même si « ça ne dure jamais longtemps », le protagoniste vit une situation dans le corps d'un autre par un phénomène d'apathie dans lequel le protagoniste apprend des émotions du héros. Le dériveur « absorbe » son environnement pour mieux disparaître. Cette dissimulation est bénéfique pour Will Self qui enquête sur la mort du cinéma et trouve dans cette dissimulation l'alibi parfait pour paraître comme un simple piéton. C'est dans les gènes de l'enquêteur de savoir se fondre aussi dans un milieu pour mieux le comprendre, alimenter et documenter son investigation. C'est ce que fait Jean Rolin dans *Le Ravissement de Britney Spears* (2011). Il met en place un processus d'écriture assez singulier qui mêle enquête documentaire, errance urbaine et observation sociologique sur la ville, tout en conservant une tonalité ironique camouflée derrière un propos romanesque. Dans ce « roman » sa proposition est la suivante : suivre un enquêteur qui doit s'interroger sur la véracité d'une menace d'enlèvement sur la célèbre pop-star par un groupuscule Islamiste.

Le lecteur est plongé dans l'atmosphère d'un roman noir écrit à la première personne et dont les décors collent parfaitement au genre du film noir : « La nuit vient, le silence et l'obscurité gagnent le bureau de Shotemur[1310]. Quelques reflets traînent ici et là sur le revêtement plastifié de la carte du Haut-Badakhchan ; la lumière bleutée émanant de l'écran de mon ordinateur vacille puis s'éteint. »[1311]. Cet enquêteur présente quelques « handicaps », et en particulier ne pas avoir le permis de conduire à Los Angeles. Il doit donc se familiariser avec le réseau de transports en commun qui lui fait approcher les lieux d'une manière intimiste en suivant les « locaux » dans leurs déplacements quotidiens :

> « A intervalles irréguliers – qui pouvaient être fort longs, comme je l'éprouvais tous les jours en qualité d'usager – je reperrais au souffle qu'ils exhalaient, tels des cétacés, l'approche des bus n° 4 ou 704, dont un arrêt, protégé par une aubette, se trouvait juste sous ma fenêtre. […] C'est un bus

[1309] LEDRU, Raphaël. *ABDS*. Single ABDS, auto-produit, 2023. [en ligne] consulté le 16/12/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=6n5PCjc0AD8&list=RD6n5PCjc0AD8&start_radio=1

[1310] « Shotemur est le responsable du Kismat-i Amniyat-i Milli, le service de sécurité que tout le monde ici persiste à désigner sous son ancien nom de KGB. » ROLIN, Jean. *Le ravissement de Britney Spears*. P.O.L., Paris, 2011, p.10.

[1311] ROLIN, Jean. *Le ravissement de Britney Spears*. P.O.L., Paris, 2011, p.13.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « local », desservant sur son itinéraire toutes les stations et reconnaissable à sa couleur orange, tandis que le 704 est un bus « rapide », ne desservant qu'un nombre limité de stations et reconnaissable à sa couleur rouge. »[1312]

Jean Rolin s'écarte de cette amorce pour arriver à une approche du sujet plus personnelle. L'auteur se rend réellement à Los Angeles pour documenter le plus fidèlement possible Beverly Hills, Hollywood et pour repérer les lieux liés à la vie de Britney Spears. C'est cette caractéristique de son enquête qui va orienter l'auteur / narrateur / enquêteur dans la ville. Il cherche à marcher sur les mêmes trottoirs et fréquenter les mêmes hôtels et cafés que les paparazzi, il nomme les lieux et les décrit de manière claire s'assurant qu'ils soient cartographiables par les lecteurs. Il ne cherche pas réellement à « rencontrer » Britney, il s'intéresse plutôt à l'écosystème qui l'entoure.

Petit à Petit, la trame narrative se dilue par des digressions (portraits de personnages secondaires, références historiques ou littéraires) au profit d'une chronique sur l'espace urbain où se croisent les lieux de L.A., la vie des stars et lui en piéton :

> « Le Moonshadows est un établissement où MD Gibson a la réputation de se livrer souvent à des excès de boisson, pour vous donner une idée de son standing, et Britney Spears elle-même, d'après son biographe Christopher Heard, y aurait abusé d'un cocktail à base de jus d'ananas, en 2006 (environ un an avant l'épisode du salon de coiffure), au point de devoir abandonner sa voiture sur le parking, précaution qu'elle était loin de prendre toujours en pareil cas. Quant à moi, en passant devant l'espèce de chaire dans laquelle officiait le préposé au valet service et quand celui-ci me demanda mielleusement les clés de ma voiture, bien que m'ayant vu arriver à pied, et peut-être même anxieusement suivi des yeux depuis ma descente du bus 534 […]. »[1313]

De la même manière que chez Sinclair, ou encore Self, Rolin superpose les registres et les croise pour dresser une géographie thématique où les différentes vies et les différents emplois

[1312] *Ibid.,* p.63-64.

[1313] *Ibid.,* p.70.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

de l'espace en fonction des classes sociales se croisent et s'entrechoquent. Cette démarche de croisement thématique et sémantique se retrouve dans la méthodologie de la géocritique initiée par Bertrand Westphal. Karolina Katsika et Clément Lévy proposent une lecture géocritique du roman de Rolin dans leur article *Un piéton à Los Angeles : pratiques et imaginaires de l'espace urbain dans Le ravissement de Britney Spears de Jean Rolin*[1314]. Ils interrogent comment l'imaginaire de Los Angeles se confronte à la réalité du terrain arpenté à pied. Ils soulignent l'absence de panoramas spectaculaires et que seule la circulation incessante devient le paysage dominant, ce qui provoque l'engourdissement sensoriel du narrateur. En s'appuyant sur la géocritique, les deux chercheurs confrontent l'imaginaire médiatique de Los Angeles avec l'expérience concrète de la ville par le narrateur. Par la géocritique, Karolina Katsika et Clément Lévy analysent la manière dont la ville est produite par le texte et les images médiatiques, ainsi que la manière dont le texte est modifié par la réalité spatiale.

Pour ce roman, le point de départ de Rolin est l'événement (et l'acharnement médiatique) de 2008 où Britney Spears, après une série de crises très médiatisées, fut hospitalisée et placée sous tutelle. L'événement devient un prétexte à explorer le monde du show-business, des paparazzi et de la surveillance médiatique à Los Angeles. Plutôt que de raconter frontalement la vie de Britney Spears, Rolin tourne autour de son absence, il cherche des traces, il écoute les rumeurs au sujet des stars, il habite les lieux de passage pour tenter de capter cette atmosphère du *star-système* qui hante Los Angeles : « À l'heure où je quitte le Mauro's, des paparazzi sont en train de se déployer sur le parking – la terrasse leur étant inaccessible, pour ne rien dire de la salle -, avec cette fébrilité qui précède normalement l'apparition d'une cible importante »[1315]. Il y a dans le récit un décalage entre l'attente (voir la star) et la réalité (ne voir que les infrastructures qui la rendent visible/invisible, qui servent de décor à la vie de Britney et qui, dans le récit, obstrue la vue de Jean Rolin). La ville devient un labyrinthe au centre duquel se cache les stars à l'abri du commun des mortels. Par les frontières

[1314] KATSIKA, Karolina. LEVY, Clément. *Un piéton à Los Angeles : pratiques et imaginaires de l'espace urbain dans Le ravissement de Britney Spears de Jean Rolin* . Regards croisés sur la ville américaine, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018. [en ligne] consulté le 16/12/2024, URL : https://doi.org/10.4000/books.pufc.41527.

[1315] ROLIN, Jean. *op. cit.*, p.87.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qu'imposent les espaces géographiques délimités par des conventions sociales, des frontières symboliques se dressent et le rapport à l'autre se trouve entravé :

> « La figure tutélaire de l'expérience urbaine de Los Angeles n'est plus celle du migrant qui fait l'épreuve de l'hybridation de la ville, mais celle de l'errant qui a le choix entre l'infiniment neutre et la prison communautaire. « Sauver l'ordre moral de la ville » : traiter le problème de l'embarras et de l'impuissance à ségréguer les rôles, ce serait donc sauvegarder cette possibilité de vivre entre plusieurs mondes, dont le migrant, figure publique par excellence, est le premier à vivre les épreuves. »[1316] Or, à Los Angeles, la simple accessibilité charnelle à l'autre devient elle-même extrêmement problématique, de sorte qu'il est pour le moins difficile d'y faire l'épreuve de l'étranger, de cet « accès troublé aux modes de vie et aux langages de l'autre. »[1317]

Le rapport charnel à l'autre est rompu : une barrière se dresse, l'annihilant. Tous ceux qui se perdront dans les labyrinthes de L.A. (ceux d'en bas) à la poursuite de la réussite ne connaîtront jamais la gloire et resteront anonymes. C'est d'ailleurs à cette expérience que se confrontent Jean Rolin et Will Self. A la page 257 du *Piéton d'Hollywood*, une photo : le corps nu de Will Self se reflète dans un miroir. Dans le texte, rien ni fait allusion ou peut-être, au contraire, tout y fait référence. On voit dans ce miroir le corps du dériveur, c'est la seule image qui le représente, on voit le corps de celui dont on suit les pas. Ce corps n'est pas idéalisé (c'est celui d'un marcheur qui expérimente) mais, au contraire, ce corps est marqué par l'expérience, à l'écart des normes esthétiques et de toutes superficialités, et à l'opposé de ce que représente le corps d'Hollywood. Le film *The Substance* (2024) de Coralie Fargeat parle de ce rapport au corps à L.A.. Ce film raconte l'histoire d'Elisabeth Sparkle qui vit du succès de sa beauté, plongée dans les couleurs électriques de la ville. Du jour au lendemain, elle se retrouve remplacée dans l'émission de gym qu'elle anime par une femme plus jeune qu'elle. Ce film est une histoire de l'obsolescence des corps des femmes dans la société du spectacle. A la suite de la découverte de la substance, la protagoniste arrive à faire naître de son propre

[1316] JOSEPH, Isaac. *La ville sans qualité*. Edition de l'aube, Paris, 1998, p.85.

[1317] BEGOUT, Bruce. *Suburbia.* Inculte, coll. Essai, Paris, 2013, p.265.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

corps une version améliorée d'elle-même tandis que son corps se voit vieillir plus vite que la normale. A la fin, Elisabeth Sparkle se retrouve représentée sous les traites d'une vielle femme (une apparence empruntée à l'imaginaire des sorcières et du cinéma d'horreur) marchant dans les rues de Los Angeles en cachant son corps décharné. Les corps féminins vieillissants semblent proscrits de la ville. Les seuls corps vieux que nous verrons sont des corps musclés à l'extrême ou bronzés à outrance, arborés comme une parure apportant une valeur ajoutée qui dissimule l'usure des corps. Mais les dériveurs n'en n'ont que faire : ils marchent.

Cette attitude désinvolte du dériveur face aux conventions se retrouve de nouveau au cinéma dans une figure assez proche moralement de celle de Will Self : Le Dude. Dans sa version française, *le Duc* sort tout droit de l'imaginaire de Joel et Ethan Coen qu'ils mettent en scène dans leur film *The Big Lebowski* (1998)[1318]. Pour comprendre cette comparaison entre le personnage de fiction et le dériveur britannique, il suffit de se rappeler de la scène d'ouverture. Le Dude[1319] marche dans un supermarché désert, vêtu d'une robe de chambre sale, d'un short de pyjama, de sandales et de lunettes de soleil[1320]. Une rupture vestimentaire avec le look « sportswear », ou encore « à la cool » du *Cool Kids* et des skateurs ; sans oublier ce que l'on pourrait appeler le style glam-choc de la petite bourgeoisie qui n'hésite pas à mélanger les marques de hautes coutures avec les marques de sport[1321] de la côte ouest américaine. La scène la plus psychogéographique est cette même scène d'ouverture : le film démarre sur un plan qui survole L.A. de nuit, accompagné d'une voix off. La caméra suit un tumbleweed qui part du désert californien jusqu'à la plage où le soleil se lève en passant par une route de L.A. à la circulation dense, un Diner et une avenue déserte :

[1318] Dès sa sortie en 1998, le film est un véritable phénomène culturel. En 2002, Will Russell et Scott Shuffitt lancent le festival Lebowski qui a lieu dans un bowling de Louisville et qui devient un événement emblématique rassemblant plusieurs milliers de fans du Dude chaque année. Les frères Coen n'arrivent pas à expliquer cette seconde vie de leur film qui leur a échappé.

[1319] Il y a ici une confusion dans la traduction du terme de « dude » en « Duc ». À l'origine (XIXe siècle), « dude » désignait un jeune homme très apprêté, un « dandy ». Aujourd'hui, il faut entendre « dude » comme un « type », un « mec » en français familier.

[1320] De plus, la garde-robe du Dude se caractérise par un pull à grosses mailles et des méduses en plastique.

[1321] LHOSTE, Amandine. *Tenue de sport : 27 marques très mode à (re)découvrir*. Vogue Paris, 23 juin 2024. [en ligne] consulté le 17/12/2024, URL : https://www.vogue.fr/article/meilleure-marque-belle-tenue-sport-mode

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« A l'ouest de l'ouest vivait un type. Un type dont je vais vous conter l'histoire. Un type qui s'appelait Jeff Lebowski. Enfin ça c'était le nom que lui avaient donné ses parents, mais il ne s'en est jamais vraiment servi. Ce Lebowski se faisait appeler le Duc. Duc ! Jamais personne par chez nous ne se ferait appeler le Duc. Mais je ne comprenais pas grand-chose au Duc de toute façon, ni à l'endroit où il vivait, faut bien dire. Et dans le fond, c'est peut-être pour ça que je trouvais cet endroit si intéressant.

On dit de Los Angeles que c'est la cité des anges. Je ne partage pas vraiment cette opinion, […]. Evidemment, je ne peux pas dire que je connais Londres et je n'ai jamais mis les pieds en France et je n'ai jamais vu les dessous d'une princesse comme on dit par chez nous. Mais je vais vous dire : après avoir vu Los Angeles et après avoir entendu l'histoire que je vais vous conter, je peux vous dire que j'ai vu et entendu les choses plus stupéfiantes que l'on peut voir ou entendre dans n'importe quel autre endroit du monde. […]

Cette histoire que je vais vous raconter se déroule au début des années 90. Exactement au moment de la guerre contre Saddam et les Irakiens. Je le mentionne parce que de temps en temps, il y a un homme - je ne dirais pas un héros, c'est quoi un héros ? - Mais de temps en temps, il y a un homme - et c'est du Duc dont je parle - […] qui est exactement à sa place, qui colle parfaitement au tableau comme le Duc à Los Angeles. Et même si c'est un feignant, ce qui était le cas pour le Duc qui était le plus grand feignant de Los Angeles, […]. De temps en temps il y a un homme … De temps en temps il y a un homme … Ha … Voilà que j'ai perdu le fil … »[1322]

La scène se termine dans un supermarché vide, le Dude apparaissant au rayon des produits laitiers. Le narrateur[1323] semble peu fiable en perdant à plusieurs reprises le fil de l'histoire[1324].

[1322] COEN, Ethan. COEN, Joel. The *Big Lebowski.* PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films, 1998, 0 min 41. [Extrait disponible en Ligne] consulté le 16/12/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=Srt2-xu0hmw

[1323] Le personnage du narrateur apparaît plus tard dans le film sous les traits d'un cow-boy (caricature de Mark Twain), appelé l'étranger.

[1324] L'histoire assez absurde du film est la suivante : C'est celle d'un tapis souillé après qu'un gangster est uriner dessus en se trompant d'adresse. Suite à cela Jeff Lebowski remonte la piste du délit qui le mène à un millionnaire

Licence CC BY-NC-ND 4.0

De son monologue d'ouverture, le narrateur situe le personnage dans son environnement : la ville se trouve « A l'ouest de l'ouest », dans les confins du monde. Un lieu absurde que l'on ne comprend pas, et où il se passe des choses « stupéfiantes », jamais vues dans le reste du monde ! C'est aussi l'ébauche d'un personnage singulier, « un type » à l'identité singulière, « le Duc ! » qui brave les conventions car « jamais personne ici par chez nous se ferait appeler comme ça ». Ce n'est pas un héros, car le Dude est un anonyme perdu dans la ville ; mais c'est l' « homme » qui représente parfaitement L.A. par son attitude. Il colle à la posture du psychogéographe.

A la manière d'un rapport psychogéographique, le film est un assemblage de genres et de thématiques : « A la fois comédie à suspens et film noir de bowling. »[1325] mais aussi western et comédie musicale. La narration à la première personne est inspirée, elle, des romans de Raymond Chandler et notamment du point de vue omniscient du narrateur de son roman *Le Grand Sommeil* (1939). Les personnages créés par les frères Coen sont directement inspirés par des personnes réelles rencontrées à Los Angeles. « A partir de tous ces véritables Angelins est né *The Big Lebowski*, ainsi que la prise de conscience que le film devait non seulement se dérouler dans L.A. mais surtout en faire un sujet. »[1326]. La production même de The Big Lebowski est une histoire de L.A.[1327] et l'atmosphère des années 60-70 (comme avec la prise de psychotropes dans laquelle se complait le Dude). Il y a aussi un regard sur la scène artistique de l'époque matérialisée par le personnage de Maude[1328] la fille du vieil homme et pseudo-artiste Fluxus :

> « La Californie, avec sa mosaïque de populations alternatives, est habitée par une proportion conséquente d'artistes. C'est d'ailleurs là qu'on en trouve la plus grande concentration de tous les États-Unis. Et bien sûr, Los

en chaise roulante, son homonyme. Pour des raisons obscure, l'homme engage le Duc pour livrer l'argent d'une rançon aux kidnappeurs de sa jeune femme, une ancienne star du porno.

[1325] NATHAN, Ian. *Les frères Coen. 30 ans de films culte*. Gallimard, Paris, 2017, p.76.

[1326] *Ibid.,* p.81.

[1327] JONES, Jenny M. *The Big Lebowski. Les origines, les coulisses, le culte*. Huginn&Muninn, Paris, San Francisco, 2015, p. 35.

[1328] Le personnage de Maude, bien que fictif, est inspiré par la réelle Carolee Schneemann, une artiste dont les travaux exploraient les liens entre l'érotisme et la politique dans des assemblages qui se métamorphosaient en performances dionysiaques

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> Angeles est la plaque tournante de l'activité artistique pour l'ensemble de l'État. Il est tout naturel que les Coen aient inclus dans leur mélange de personnages de L.A. une artiste Fluxus un peu tordue, Maude Lebowski. Comme les autres personnages du film, Maude évoque les années 1960, l'âge d'or des performances artistiques. »[1329]

Le film dresse le portrait de la société angeline sans en faire le sujet. C'est peut-être de cela que tient le portait psychogéographique d'une ville : savoir dire et monter sans en faire un focus, prendre du recul, faire un plan large ; laisser les genres et les sujets fluides pour qu'ils circulent librement dans l'œuvre.

Le Los Angeles du Dude est fantasmagorique. Pour les plans tournés de nuit, Roger Deakins, qui pilote la photographie sur le tournage, voulait capter la lueur orange des lampadaires au sodium si particulier de Los Angeles. « Il faut faire quelque chose avec Los Angeles, a dit Joel. »[1330]. C'est un Los Angeles à l'architecture Googie (aussi appelée l'architecture *Coffee Shop Modem*). Alan Hess définit ce style dans *Googie : fifties Coffee Shop Architecture* : « l'éclat, l'explosion en étoile, le spoutnik, le flocon gelé décrivent tous un symbole largement utilisé pour les enseignes et les décorations durant les années 1950. Il exprime l'énergie au moment de sa décharge explosive, comme un diamant qui brille. L'imagerie spatiale inhérente à sa forme reflète l'optimisme d'une époque qui se surpassait sans cesse, allant d'exploit fabuleux en merveilles inédites ». »[1331]. Le style Googie occupe une place centrale dans le paysage architectural américain de l'après-guerre, en particulier dans la conception des cafés et des bowlings des années 1940 et 1950 (des lieux hautement prisés par le Dude et sa bande d'amis). Los Angeles en fut l'épicentre par son contexte économique florissant à la même époque. De nombreux habitants de la ville travaillaient pour la NASA, l'US Air Force, Boeing, ou encore le tout récent Disneyland. Dans cette atmosphère optimiste, la culture californienne montre une volonté de modernité, ce qui favorise l'essor du Googie. Le style incarnait la vision d'un futur enthousiasmant et accessible pour le consommateur.[1332]. Plusieurs décors de *The*

[1329] *Ibid*., p. 43.

[1330] Déclaration récoltée lors d'une séance de questions-réponses animée par Noah Baumbach, Film Society of the Lincoln Center, 13 juin 2011.

[1331] *Ibid.,* p. 72.

[1332] *Ibid.,* p. 69.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Big Lebowski renvoient à l'architecture Googie, comme le restaurant chez Dinah, ou encore la Sheats–Goldstein Residence de John Lautner (élève de Frank Lloyd Wright) construite en 1963, située dans le quartier de Beverly Crest à l'architecture organique (elle possède quelques éléments « space-age ») et est composée de 750 fenêtres disposées sur le toit du salon (dans lequel le Dude s'évanouit).

Le film *The Big Lebowski* ne dépeint pas seulement Los Angeles mais il met aussi en évidence un mode de vie qui se veut en rupture avec le consumérisme de la ville. C'est une porte d'entrée vers la marginalité qu'exploite aussi le psychogéographe. Du personnage du Dude, un étrange phénomène en est sorti : celui du Dudéisme inventé en 2005 par Oliver Benjamin, un journaliste de Los Angeles (The Church of the Latter-Day Dude). Présenté comme une religion, le dudéisme est inspiré par le mode de vie du Dude (c'est un mélange de bouddhisme, de taoïsme, de philosophie épicurienne et d'humour). Le dudéisme cherche le plaisir modéré et la tranquillité intérieure. Il a pour fondement une attitude de détachement, d'acceptation bienveillante du réel et de rejet du stress inutile. Des slogans comme « the Dude abides » et « take it easy, man » sont intégrés comme une pratique dans le but de prendre la vie avec sérénité. Toute personne peut devenir « prêtre dudéiste » gratuitement, via un formulaire en ligne et peut alors célébrer des mariages et des enterrements. Les disciples portent le plus souvent des peignoirs volés dans les hôtels et des méduses en plastique. Leurs boissons de prédilection est le *White Russian*. Entre geste performatif de la vie et rupture avec les conventions sociales, le dudéisme est plus qu'une blague, c'est une subversion.

De l'anonyme au marginal, manuel de l'être mimétique.

Ne prenons pas à la légère des phénomènes comme le dudéisme. Bien qu'il prête à sourire, ce qui s'apparente à un mode de vie individuel veut dire quelque chose du monde dans lequel évolue le Dude. Ce besoin de sérénité, de calme, de la recherche de plaisir simple et de la mise à distance de la société superficielle de Los Angeles, représente l'espace de la marge ; la même marge que celle où évoluent les situationnistes (comme au café Moineau). C'est ce que nous dit aussi la géocritique en rappelant que toute manifestation d'idées émanant d'un lieu va venir nourrir son hypertextualité. Le dudéisme représente un mode de vie en rupture formelle avec l'idéologie de L.A.. Le Dude s'efface pour mieux voir, sans être interféré par les singes d'une vie trop intense. Ce n'est pas un idiot et il bénéficie d'un esprit critique, d'une morale,

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'empathie et d'une philosophie de vie. Cette mise à distance qu'il établit entre lui et le monde est un geste de résistance. Dans ce geste d'effacement de son corps, il y a une disparition volontaire.

Cet effacement consenti c'est ce que pratique Liu Bolin. L'artiste chinois surnommé *The Invisible Man* se recouvre le corps de peinture pour se dissimuler dans le décor (les images ne sont pas truquées numériquement). La disparition est réelle[1333]. Il considère son geste comme une performance. Il pratique cette disparition le plus souvent dans des espaces de consommation comme des supermarchés. Son geste d'effacement est une protestation silencieuse contre la censure qui matérialise sa place en tant que marginal dans la société. C'est la concrétisation de l'effacement de son identité. L'artiste montre un corps humain littéralement digéré par les espaces marchands. C'est un corps dissident qui se camoufle pour lutter de la même manière que le personnage de Marco :

> « Dissimulé derrière son passe-montagne, Marco dit : « Nous sommes vous. Marco est un gay à San Francisco, un Noir en Afrique du Sud, un Asiatique en Europe, un Chicano à San Ysidro, un anarchiste en Espagne, un Palestinien en Israël, un Indien maya dans les rues de San Cristobal, un juif en Allemagne, un gitan en Pologne, un Mohawk au Québec, un pacifiste en Bosnie, une femme célibataire dans le métro à 10 heures du soir, un paysan sans terre, le membre d'un gang dans les bas-fonds, un travailleur au chômage, un étudiant malheureux et, bien sûr, un zapatiste dans les montagnes. » [1334]

Marco[1335] est le *degré zéro*[1336] des groupes révolutionnaires. Le personnage de Marco est toujours représenté avec les mêmes attributs : un passe-montagne, parfois pipe ou cigare, une casquette avec une étoile rouge (symbole à la fois révolutionnaire et zapatiste). Son image

[1333] Son travail fait suite à une expérience personnelle : en 2005, le gouvernement chinois détruit son atelier à Suo Jia Cun, un village d'artistes à Pékin. Il est alors « effacé », il n'a plus de place géographique, il disparait de la carte.

[1334] LEMOINE, Stéphanie. OUARDI, Samira. *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*. Altératives, Paris, 2010, p.58.

[1335] Dans l'imaginaire zapatiste, Marco fait référence au sous-commandant Marcos, figure de l'EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional).

[1336] *Ibid*., p.58.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

est devenue une icône internationale des luttes indigènes qui se retrouve sur des affiches et des peintures murales, il incarne la lutte antinéolibérale et altermondialiste. Le passe-montagne symbolise l'effacement de l'individu au profit du collectif. Marcos lui-même disait : « Nous sommes tous Marcos »[1337]. Le corps est contestation, l'anonyme est résistant. C'est un détournement de l'identité même de l'anonyme !

Ce corps anonyme trouve un terreau fertile dans la ville moderne, comme le dit Pierre Sansot dans *La marginalité urbaine* : « À l'ombre de la modernité – De la marginalité généralisée »[1338]. Dans son livre, l'auteur interroge la disparition symbolique du centre-ville - lieu de convergence et de mixité - dans la ville post-moderne, au profit d'un espace urbain en mosaïque sans réelle structure qui unifierait le tout. Cette nouvelle citée perd de sa poétique (Pierre Sensot dans *Poétique de la ville* (1973)). Dans ces nouveaux espaces, ceux que Sansot appelle « les gens de peu »[1339] viennent, dans un premier temps, pour y trouver de l'argent et, dans un second temps, y trouver un rapport à l'autre : « C'est dans cette foule anonyme que le marginal venu d'ailleurs se sentira à l'aise et qu'il rencontrera d'autres hommes de sa race » [1340]. Il est là aussi pour « introduire du désordre »[1341] et rappeler que la ville n'est pas un musée mais un espace social. Le marginal cherche à s'identifier aux lieux pour trouver une appartenance :

> « L'errant s'intéresse davantage à la ville, il s'y promène, il cherche à deviner ses secrets, mais il est dupe des stéréotypes qui modèlent son regard et il manque encore la ville. Le solitaire, plus modeste, s'efface devant elle, choisit quelques lieux qui lui parlent d'elle ou auxquels il peut s'identifier. »[1342]

Le fait que ces individus se situent dans ce que Sansot nomme la marge leur permet d'établir une distance d'observation : « Réfléchir sur la marginalité urbaine, ce serait s'interroger sur la

[1337] En 2014, il annonce que « Marcos n'existe plus » et se rebaptise *Subcomandante Galeano*, pour signifier que la lutte est collective et non centrée sur sa personne.

[1338] SANSOT, Pierre. *La marginalité urbaine*. Rivage poche, coll. Petite bibliothèque, Paris, 2017, p. 7.

[1339] *Ibid.,* p. 14.

[1340] *Ibid.,* p. 76.

[1341] *Ibid.,* p. 77.

[1342] *Ibid.,* p. 123.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

distance qui nous sépare de notre ville. Existons-nous dans sa proximité ou à une distance qui rendrait sa vision confuse ? »[1343]. C'est cette distance que cherche à établir le psychogéographe en trouvant le ratio idéal. Le dériveur comme le marginal ou encore l'anonyme occupent cette place dans la marge urbaine, un espace de rétention des populations non désirées par les villes. Mais pour le dériveur, vivre en marge devient un privilège choisi. Pour une grande partie des populations défavorisées, l'isolement n'est pas un choix mais une contrainte subie ; leur aspiration étant davantage de réintégrer pleinement le corps social, de quitter les périphéries urbaines et symboliques, éloignées des centres animés, des espaces de lumière et de festivités[1344].

Le corps du marginal devient dissident, il vient le mettre à l'épreuve dans des endroits où il n'est pas le bienvenu. Au mépris des obstacles, ce corps en résistance se fait réfractaire et s'introduit par effraction dans la ville. Pour citer un nom qui ne nous est pas inconnu, l'auteur Thomas Clerc adopte un regard naturaliste sur la ville. Il ne cherche pas à esthétiser (en tombant dans le piège du « faire beau ») là où il y a un risque pour l'artiste de faire du « hors sol »[1345] et ainsi monter le banal sans le démasquer et le révéler. Il adopte une position d'anonymat : il n'est plus artiste mais un individu dans la ville parmi tant d'autres. Il voit dans cette démarche un dépassement de son statut d'artiste qui lui permet de surpasser la simple description scientifique. Il y a, pour lui, l'affect de « celui qui marche », celui qui entre en jeu. Cela tient de l'audace à être où l'on ne doit pas forcément se trouver (c'est ce que nous disions plus haut en parlant de « se mettre en danger »). Entrer dans un lieu où nous ne sommes pas les bienvenus par des transgressions de la préséance, est un geste politique (comme chez un barbier du 18ème arrondissement qui est un lieu communautaire selon Clerc). Philippe Vasset revendique une approche quasi-similaire, une démarche d'enquête qui ressemble plus à celle d'un roman policier où l'anonymat devient une couverture parfaite pour approcher son sujet :

> « […] moi, je vénérais ces écrivains condamnés à l'anonymat des collections de gare et je dévorais leurs œuvres les pieds dans le vide, luttant contre le

[1343] Ibid., p. 83.

[1344] *Ibid*., p. 105-106.

[1345]RICHEUX, Marie. *Le Paris de Thomas Clerc*. Le Book club, France culture, 2 décembre 2024, 43min30. [en ligne] consulté le 10/01/2025, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/ecrire-les-lieux-1-4-le-paris-de-thomas-clerc-6941920

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> vent qui tournait les pages, suivant pas à pas le détective déchu qui menait habituellement l'intrigue. Et, rétrospectivement, c'est bien sur le mode de l'enquête que je me retrouve à appréhender mon long compagnonnage avec l'aérotrain. »[1346]

Dans la peau de cet enquêteur « déchu », Vasset (comme Rolin et Clerc) adopte non pas une méthode d'enquête journalistique ou scientifique, mais une méthode « sauvage »[1347] en fonction de ses besoins sur l'instant et de ce que son environnement lui offre. D'ailleurs, est-ce que le dériveur n'est pas lui aussi cet enquêteur « condamné à l'anonymat » ? Lise Sarfati trouve dans le geste même de l'anonymat et de la dérive un réservoir de matière artistique qui sera le point de départ de son projet *The New life* :

> « J'ai décidé de faire un road trip […]. Je n'avais aucune idée de ce que je voulais faire, juste un voyage de la côte Est à la côte Ouest, à la manière de la tradition américaine en photographie, mais sans le même esprit. J'ai vite remarqué que la circulation des gens était assez étrange ; en Europe, on a davantage l'habitude de voir des gens marcher, s'approprier l'espace (un peu comme la psychogéographie situationniste), chez eux, à l'école ou dans leur voiture, parfois à une station-service. »[1348]

Ce que Lise Sarfati observe dans son road trip et qu'elle qualifie d' « étrange », c'est l'expérience de l'anonymat. Comme un passage dans un autre monde, la photographe observe ces corps marginaux qui sont dans l'incapacité de prendre position dans l'espace.

Cette expérience est la même que fait Bruce Bégout dans son livre *Lieu commun*. Il y aborde le motel comme lieu de transformation sybaritique de l'individu qui y vient. Ce n'est pas un hôtel où le service client et l'expérience du visiteur sont au cœur du concept. Le motel joue

[1346] VASSET, Philippe. *Une vie en l'air*. Fayard, Paris, 2018, p. 50-51.

[1347] VIART, Dominique. *Rencontre avec Philippe Vasset. In* JAMES, Alison. VIART, Dominique. [dir.] *Fixxion*. Littérature de terrain, n°18, 2019, p.222.

[1348] WIEBENFEL, Robert. *Lise Sarfati – 'The New Life Interview'*. American Suburb, 14 mars 2011. [en ligne] Consulté le 10/04/2025, URL : https://americansuburbx.com/2011/03/interview-lise-sarfati-new-life.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

un rôle plus austère, celui de recevoir dans une démarche low-cost le voyageur qui ne doit être que de passage[1349] dans des conditions souvent rudimentaires[1350] :

> « Le motel se présente comme un bâtiment simple, souvent de plain-pied, qui n'offre à sa clientèle passagère qu'un unique service : une chambre à coucher. De par sa forme ordinaire et ses matériaux rudimentaires, il ressemble à un entrepôt de marchandises, muni de fenêtres identiques et d'un hall d'entrée d'une simplicité spartiate, où une forte odeur de détergent insensibilise tout sens de l'hospitalité. »[1351]

Le motel est un espace de transition permanent. C'est le point de passage des nomades, des professionnels itinérants, des marginaux… tous s'y entrecroisent. Le motel incarne l'humanité déterritorialisée, vivant dans la flexibilité et l'errance. Celui qui y rentre devient un anonyme : « Certes, d'autres lieux auraient pu tout aussi bien nous aider à l'investigation des marges de notre expérience quotidienne… Celle de l'éclatement de la centralité au profit d'un espace transitif et mobile où prédomine la perte du lien avec le monde »[1352]. Le motel devient le symbole d'un espace standardisé, dérégulé, hybride : ni tout à fait ville, ni tout à fait refuge, oscillant entre sécurité et insécurité, anonymat et intensité.

Pour Bégout, cette curiosité d'une Amérique marginale, devient un lieu de pèlerinage dans une traversée des lieux de l'anonymat :

> « Dans l'expérience d'une nuit au motel, affalé sur un lit identique à tous les autres, il y a un élément tout à fait particulier qui donne au séjour une étrange teneur : la possibilité d'être anonyme. Ou plutôt de le paraître, de laisser croire aux autres que vous l'êtes. Rien n'est plus simple en effet, lors

[1349] L'idée selon laquelle les motels ne sont que des lieux de passage est mise à mal par les crises du logement à répétition que connaît les Etats-Unis d'Amérique et qui forcent souvent de nombreuses familles aux revenus modestes à y habiter dans des conditions austères et des espaces réduits.

[1350] Les structures des motels sont très souvent optimisées pour rationaliser les déplacements. Très souvent le motel est construit autour du parking donnant directement accès de la voiture à la chambre, minimisant ainsi les déplacements et les rencontres possibles entre les visiteurs. Les propriétaires de ces maisons hantées des temps modernes ont recours à des valeurs ajoutées de faible coup pour valoriser leurs établissement comme très souvent en peignant les motels de couleur pastel et même, pour les plus téméraires, en y ajoutant une piscine !

[1351] BEGOUT, Bruce. *Lieu commun*. Allia, Paris, 2017, p. 16.

[1352] *Ibid.,* p. 14.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> de l'enregistrement à la réception, que de donner un faux nom, une fausse adresse. Les regards absents du personnel semblent même vous y convier. Toute la vie dans un motel invite à la clandestinité. »[1353]

La structure répétitive et interchangeable du motel favorise l'anonymat. Les clients deviennent invisibles, car tout est fait pour que personne ne s'y croisent. Seuls les bruits sortant des chambres mal isolées seront la manifestation d'une présence. Il y a alors comme un mystère qui s'établit dans ces lieux, « le secret et la banalité y coexistent »[1354]. Les lieux comme les motels exercent des mécanismes d'effacement des corps :

> « L'anonymat ne provient pas tout d'abord, comme on l'affirme trop souvent, du sentiment de la perte de son identité. Au contraire, il désigne le moment précis où, de son plein gré, la personne se défait des signes trop ostentatoires de son identité, non pour la refuser de front, mais pour en expérimenter plutôt la nature profonde. »[1355]

Cette question du corps qui devient politique par sa place dans le paysage est ce que décrit Achille Mbembe au sujet du corps de l'individu dans cette marge qui prend des formes multiples :

> « Il y a une politique du corps […]. Il y a une politique des corps qui reste entre ces deux mêmes notions ; pour le brutalisme, il y a une militarisation des corps, des logiques technologiques et transhumanistes (vers un corps-objet), les corps néolibéraux (des corps en excès), les corps frontières (parqués dans des espaces liminaux) … Les mêmes espaces liminaux où l'urbaniste placera les banlieues, ces lieux autres pour des cités dortoirs à destination des citoyens « moins importants », les invisibles de la cité. La question que se pose la politique du monde est « que faire de ces corps

[1353] *Ibid*., p. 148.

[1354] *Ibid*., p. 148.

[1355] *Ibid*., p. 148.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> superflus et des corps en excès, des corps qui encombrent un espace appropriable ? »[1356].

C'est ce que Michel Foucault qualifiait de biopolitique[1357] [1358], c'est-à-dire que la vie humaine interroge le politique qui veut rationaliser la vie individuelle. Le gouvernement décrit par Foucault a pour priorité d'instaurer une surveillance totale de la population par une anticipation et un contrôle des mœurs. La biopolitique produit une gestion d'une masse anonyme où l'individu n'est pris en compte qu'en tant que « porteur de risques ». Le concept d'anonymat vise à intensifier politiquement l'être-au-monde : « J'ai besoin d'être anonyme. Pour être présente. Plus je suis anonyme, plus je suis présente »[1359] . La pratique de l'anonymat traverse l'œuvre de Foucault, c'est d'ailleurs ce qui motive son acte d'écriture. Il ne cherche pas tant à se faire un nom[1360], mais à « venir loger sa voix dans ce murmure anonyme des discours qui se tiennent »[1361]. Pour lui, cette démarche est « une esthétique de l'existence »[1362]. Pour Erik Bordeleau, le fait que Foucault se saisisse du sujet de l'anonymat montre qu'il ne se contente pas des libertés telles qu'elles lui sont consenties dans le cadre des démocraties[1363] mais qu'il y a un désir de révolution.

Cet anonymat révolutionnaire se manifeste par un geste politique : l'errance. Elle n'est pas seulement un déplacement sans but, mais elle peut être comprise comme un geste spatial, corporel et existentiel qui refuse la logique fonctionnaliste de l'espace (incarnée dans des modèles comme les motels) et surtout l'assignation identitaire et sociale. Savoir errer, c'est déranger : déranger les cartes, les normes, les rôles sociaux. Le corps en errance pose

---

[1356] BOURMEAU, Sylvain. *Brutalisme de l'anthropocène*. France culture, La suite dans les idées, diffusé le samedi 14 mars 2020, 10'30. [en ligne], consulté le 19/12/2024, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/brutalisme-de-l-anthropocene-9794210

[1357] FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-1978).* Seuil / Gallimard, coll. Hautes Études , Paris, 2004.

[1358] FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979*). Seuil / Gallimard, coll. Hautes Études , Paris, 2004.

[1359] TIQQUN. *Contribution à la guerre en cours*. La fabrique, Paris, 2001, p.292.

[1360] BORDELEAU, Erick. *Foucault anonymat*. Le quartanier, Montréal, 2012, p.21.

[1361] FOUCAULT, Michel. *Sur les façons d'écrire l'histoire (1967). In Dits et écris I :1954-1975*. Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p.624.

[1362] BORDELEAU, Erick. *Foucault anonymat*. Le quartanier, Montréal, 2012, p.21.

[1363] *Ibid.,* p.39.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

problème à l'ordre établi et c'est ce qui fait de la figure du chevalier errant l'étendard d'un personnage dissident. Rappelons-nous du chevalier qui orne le papillon datant de mai 1955 réalisé par l'Internationale lettriste, « construisez vous-même une petite situation sans avenir ». C'est ce chevalier qui va aller chercher l'aventure et qui va provoquer des situations. Debord a, à plusieurs reprises, comparé la lutte du mouvement situationniste à la quête des chevaliers de la table ronde. En plus d'être un cercle exclusif (qui visait à préserver une solidarité et une discipline interne), les Situationnistes possédaient leurs rituels et leurs codes. Le chevalier errant est une figure politique en retrait du pouvoir central, il agit hors des structures féodales classiques. Cette errance et ce retrait lui donnent une forme de puissance critique : le chevalier errant refuse d'être intégré à l'ordre établi et adopte une position marginale, mais active. C'est un chevalier qui ne cherche pas à marquer par ses actes héroïques. Il se satisfait de son anonymat (souvent, le chevalier errant agit sous un nom d'emprunt, ou sans nom). L'anonymat devient un outil de contestation symbolique de l'ordre féodal ou bourgeois que l'on pourrait traduire par une pensée de Maurice Merleau-Ponty : « Je ne suis pas ce que mon nom dit de moi, je suis ce que mon corps fait dans l'épreuve. »[1364]. L'identité ne réside pas dans un nom, mais dans l'expérience vécue du corps au monde.

Cet esprit du chevalier errant habite aussi des figures paternalistes de la notion de psychogéographie comme Don Quichotte qui vit lui aussi à travers cet imaginaire chevaleresque comme le fait remarquer Lydie Salvayre dans *Rêver debout* :

> « Le Quichotte rêvait d'une vie fabuleuse, d'une vie calquée sur celle des chevaliers invincibles décrits dans les romans de Feliciano de Silva ou Gard Rodriguez de Montalvo. Mais les livres de ces derniers, qui ont connu un succès considérable quelques années auparavant, sont à présent dépréciés. Trop jolis, trop toilettés, trop éloignés de la réalité, leur genre lentement expire. »[1365]

Et il va appliquer cet héritage à son propre mode de vie :

[1364] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, coll. Tel, Paris, 2005, p. 150.

[1365] SALVAYRE, Lydie. *Rêver debout*. Seuil, Paris, 2021, p.61.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Vivant modestement de ses terres (quatre arpents pour être précise) auprès de sa nièce et d'une gouvernante, éprouvant une passion telle pour les romans de chevalerie et les prouesses des héros qui ont nourri ses rêves, qu'il décide un beau jour de tout planter pour suivre leur exemple.
>
> Il va désormais mettre ses rêves à l'épreuve.
>
> Il va leur donner corps.
>
> Va agir en sorte que les vertus sublimes des personnages de romans qu'il avait adorés ne soient pas, selon sa propre expression, comme la foi sans les œuvres : du vent ! »[1366]

Debord peut être rapproché de la figure de Don Quichotte en tant que figure de l'errance critique, du délire lucide et de la subversion poétique du réel[1367]. Debord et Don Quichotte incarnent chacun une forme de résistance radicale au monde tel qu'il est, au nom d'un monde possible, dans le but de « vivre » pleinement leurs existences, « et il va vivre enfin, ce qui s'appelle Vivre. »[1368] ; mais aussi à travers l'objectif de « franchir » une étape décisive dans leur vie respective : « Le Quichotte va tenter d'ouvrir cette porte abouchée à une réalité qu'il a trop longtemps délaissée. »[1369].

Tandis que Don Quichotte parcourt l'Espagne en quête d'aventures chevaleresques disparues, Debord pratique la dérive. Pour tous deux, l'espace devient un terrain d'insurrection et d'imagination où la marche devient un geste politique par lequel ils réenchantent le monde dans le but de mieux le réarmer. Comme le fait remarquer Lydie Salvayre au sujet des motivations de Don Quichotte, le « […] désir du Quichotte [est] de faire advenir un monde où aucune âme humaine ne serait diminuée, un monde plus heureux, plus miséricordieux, plus musical, plus fraternel, un monde délivré de l'injustice crapuleuse, de l'égoïsme avide et du

[1366] *Ibid.,* p.29.

[1367] A ce niveau-là il faut quand même souligner un paradoxe. Ce que Debord redoute, à l'instar de Quichotte, c'est l'inconnu et plus encore : l'incontrôlable. La dérive debordienne est une pratique consciente tendis que la dérive quichottesque est une errance marquée par le décalage entre idéal et réalité.

[1368] *Ibid.,* p.30.

[1369] *Ibid.,* p.35.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

mépris social. »[1370]. Cette vision s'apparente au projet Situationniste qui recherche une société qui existerait à l'écart de cet « égoïsme avide » promu par la société du spectacle.

C'est dans cette solitude anonyme propre au chevalier errant que les deux hommes trouvent leur mode de résistance respectif. Don Quichotte est moqué et isolé par les dominants mais il est guidé par sa croyance et son projet. Cervantès « ridiculise », « bastonne », et « bafoue » son personnage « […] Vous le martyrisez »[1371]. Tout comme Don Quichotte, Debord qui doit faire face aux critiques sur ces théories souvent perçues comme de simples jeux de comptoir. Tous deux assument une posture minoritaire, dans laquelle ils y trouvent un statut quasi-héroïque. Ils savent qu'ils sont incompris, mais ils préfèrent l'échec au renoncement. La figure de Don Quichotte habite la littérature comme un archétype de cette figure de l'étranger, celle de « l'autre » qui n'est ni dans le bon lieu, ni dans la bonne époque. C'est ce que l'on retrouve dans le *Quichotte* de Salman Rushddie. Le protagoniste, Quichotte ou plutôt Ismaïl Smile, ancien représentant pharmaceutique d'origine indienne installé aux États-Unis qui se fait rebaptiser Quichotte après une crise existentielle provoquée par la surconsommation de télévision, décide de conquérir le cœur de Salma R., une animatrice de talk-show dont il tombe amoureux à distance. S'entame alors un road trip à travers l'Amérique. Sur son trajet, il se confronte à une Amérique conservatrice :

> « Il était dans la nature de Quichotte de supposer que tous ceux qui venaient vers lui étaient animés d'intentions amicales et il accueillait tous les étrangers avec son sourire délicieux et (généralement) désarmant. Aussi lorsque la jeune femme blanche corpulente vêtue d'une salopette en jean, les cheveux blonds vaguement rassemblés en chignon à l'arrière de son crâne, se dirigea, en proie à une grande agitation, vers la table du Lake Capote sur laquelle Sancho et lui étudiaient la carte d'Amérique qui venait d'être consacrée par le signe du balbuzard, Quichotte se leva-t-il poliment, allant jusqu'à esquisser une courbette. […]

[1370] *Ibid.,* p.103.

[1371] *Ibid.,* p.38.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> - Qu'est-ce que c'est que ça ? fit la femme blanche en balançant le pouce en direction de la carte. Vous êtes en train de mijoter quelque manigance ?
>
> - Nous sommes des voyageurs, comme vous, répondit calmement Quichotte. Il n'est donc pas déraisonnable, en l'occurrence, de consulter une carte pour trouver notre itinéraire.
>
> - Où sont vos turbans et vos barbes ? demanda la femme blanche, le bras tendu vers lui et pointant un doigt accusateur dans sa direction. […]
>
> - Je crois pouvoir dire sans aucun risque de me tromper que je n'ai jamais porté un turban de ma vie, répliqua Quichotte avec un certain étonnement qui déplut à son interrogatrice.
>
> - Vous avez un sale air d'étranger, dit la femme blanche. Et votre accent aussi est étranger. »[1372]

Comme chez Rushdie, Don Quichotte incarne la figure du marginal qui erre à la recherche de sa place. Mais justement, pour une personne marginale, comment prendre place dans une société qui ne le veut pas ?

La marginalité devient une posture. C'est celle que reproduit le dériveur. Il y a quelques lignes de cela, nous étudions la question de la distance que cet anonymat peut offrir en se plaçant dans la marge urbaine. Par exemple, c'est en adoptant cette posture que les photographes de rue peuvent approcher leurs sujets et entrer en résonance avec ce monde marginal pour le documenter. On a déjà pu parler de Brassaï et son travail de collecte sur les graffitis de Paris : ce travail marque un intérêt à la trace laissée par le corps d'un être invisible dans la ville. En devenant lui-même un avatar du marginal, il décèle les signes de cette société secrète dont les graffitis en sont les traces. C'est par son réseau qu'il a été initié à ce langage de la rue ; réseau à la fois professionnel, mais aussi artistique (avec les surréalistes) et social qu'il a pu rencontrer durant la réalisation de ces séries de photos dans les milieux marginaux parisiens. Ce qui intéresse Brassaï dans cette archéologie, c'est l'interdit que représente le geste même de laisser une inscription sur les murs. Ce geste est une confrontation directe avec la loi. Ces

[1372] RUSHDIE, Salman. *Quichotte*. Actes Sud, Arles, 2020, p.149-150.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

marques sont les traces de cette vie invisible que cherche à débusquer le psychogéographe. Dans *Out for the Territory,* Iain Sinclair parle lui aussi du besoin de laisser une trace dans des endroits interdits :

> « *The messages were, in truth, unimportant. Urban graffiti is all too often a signature without a document, an anonymous autograph. The tag is everything, as jealously defended as the Coke or Disney decals. Tags are the marginalia of corporate tribalism. Their offence is to parody the most visible aspect of high capitalist black magic.* »[1373]

Le message était « sans importance ». Ce qui compte, c'est de laisser une trace qui contient effectivement quelque chose de la « magie noire », ou plutôt du tracé magique.

Souvent, ce tracé laisse une marque indélébile (comme le graff) ou temporaire dans le paysage. Même parfois, celui qui dérive laisse une trace comme Francis Alÿs et sa performance *Paradox of Praxis 1: Sometimes Doing Something Leads to Nothing* (1997) à Mexico durant laquelle l'artiste pousse un bloc de glace à mains nues dans les rues de la ville jusqu'à ce qu'il fonde complètement. La performance a duré environ 8 heures. Derrière lui, le bloc de glace laisse une trainée humide qui ne tardera pas à s'évaporer avec la chaleur. Le sous-titre de la performance « Doing Something Leads to Nothing » [« Parfois, faire quelque chose ne mène à rien »] est une critique de la productivité à la faveur d'une économie de l'effort. La performance dénonce ce que l'on pourrait appeler « l'idéologie de l'efficacité ». Alÿs met en scène un travail absurde, sans but utilitaire, sans résultat, sinon la disparition progressive de l'objet par l'effort (ici la glace). Il y a un effacement même de l'objet, mais aussi une inutilité de l'effort car la tâche en elle-même semble voué à l'échec puisque la glace viendra à fondre dans tous les cas. Alÿs caractérise sa performance en ces termes : « Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. »[1374]. L'acte de pousser un bloc de glace devient un rituel silencieux. Le corps de l'artiste devient un instrument de mesure du temps, de l'espace et de l'usure. Il incarne la persistance humaine dans l'absurde, une résistance lente, et devient, par son geste même,

[1373] SINCLAIR, Iain. *Lights Out for the Territory.* Penguin Book, Londres, 1997, p.1.

[1374] ALYS. Francis. *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic : The green line Jerusalem 2004 -2005*. David Zwirner, New-York, 2006.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

absurde[1375]. La trace se retrouve dans la performance *The Leak* (2002), une trace de peinture bleue dans les rues de Paris issue d'une petite fuite dans un pot de peinture que l'artiste tient à la main. Il marche dans la ville, laissant derrière lui la ligne invisible du marcheur devenue visible. Il utilise le même procédé dans la performance *The Green Line* (2004) à Jérusalem, cette fois-ci la trace est verte. Il marche en suivant le tracé approximatif de la ligne verte de 1949, la ligne d'armistice séparant Israël et la Jordanie après la guerre. Dans ces deux dernières performances, le déplacement corporel devient inscription, le corps devient stylo et la ville devient papier ; son corps d'anonyme laisse une empreinte, il écrit sur la ville. Dans *Painting/Retoque* (2008) à Panama, c'est une trace jaune qu'il utilise pour repeindre les lignes effacées par le temps et le passage des voitures sur la route. Dans *Reel-Unreel* (2011) à Kabul, c'est la trace d'une bobine de film métallique laissée dans le sable par un enfant qui fait tourner cette roue. Dans un pays où les talibans ont brûlé les archives cinématographiques, la bobine devient un objet archéologique et le sol sur lequel elle roule devient la pellicule du réel où chaque poussière y imprime une nouvelle narration. Avec son geste performatif, Alÿs tente de manipuler différents flux urbains[1376], en s'introduisant dans ceux-ci et en suspendant son rythme par son geste qui vient créer une rupture dans la globalité de l'allure urbaine.

Cette trace peut se retrouver aussi dans le travail de Jean-Christophe Norman qui écrit à la craie. Ses interventions en milieu urbain prennent la forme de performances discrètes où il utilise l'écriture et la copie comme geste plastique. Norman intervient in situ, dans des villes du monde entier (Tokyo, Istanbul, Mexico, Le Caire, Paris). Il recopie intégralement de grands textes littéraires sur le bitume de manière manuelle. L'acte de recopier devient une forme de

[1375] Ce geste de l'absurde dans le milieu urbain est récurrent dans le travail d'Alÿs, on le retrouve dans la performance *Colector* (1990), il traîne derrière lui un chien-jouet magnétique (un engin bricolé avec des aimants) qui ramasse tous les débris métalliques sur son passage, le dispositif est volontairement absurde ; il utilise une démarche similaire avec *Zapatos magnéticos (Magnetic Shoes)* (1994). A l'aide d'une chaussure métallique, il collecte là aussi des objets trouvés pour en faire un « herbier » métallique. L'artiste se fait chiffonnier, ce que ramasse Alÿs est sans valeur marchande. Il collecte ce qui est déjà là, il désacralise l'œuvre de l'artiste. Avec la performance *Cuando la fe mueve montañas (When Faith Moves Mountains)* (2002), il réalise à Lima avec l'aide de 500 personnes armées de pelles, une ligne humaine et déplacent une dune de sable de quelques centimètres. Le travail est inutile mais l'action a lieu… Le déplacement de la dune est quasi imperceptible mais Alÿs propose un rituel utopie éphémère : bouger la montagne. Tandis que dans *Watercolor* (2010) l'artiste prend à l'aide d'un sceau de l'eau de la mer rouge à Trabzon en Turquie, pour aller la « mélanger » à de l'eau de la mer noire Aqaba en Jordanie. A quoi bon ?

[1376] DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Regard, Paris, 2002, p.85.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

méditation politique et poétique, où l'artiste s'efface derrière le texte et la ville, un mantra (la ville devient un mandala traversé par son tracé) :

> « J'ai commencé par écrire sur des portions de rues, puis très vite des rues entières, et enfin j'ai traversé des villes en suivant des parcours tracés préalablement sur une carte. Je retrouvais là des sensations analogues à celles éprouvées dans les parois [de montagnes] : l'idée d'un itinéraire à suivre ou à ouvrir, la possibilité de l'accident (du hasard), un souci identique d'unité avec un lieu, enfin un état particulier qui fixe le temps longtemps après son passage. »[1377]

Ce tracé magique s'appuie sur des textes universels et très souvent en lien avec le lieu qu'il traverse comme *Ulysses* de James Joyce. Son action interroge : que fait cet homme à genoux ? Que trace-t-il ? Par la lenteur de son labeur, il est en rupture avec la cadence de la rue. Mais son texte écrit à la craie vient vite à disparaître, effacé par le temps, la pluie et le passage des piétons. Dans son film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, Guy Debord dit : « Le souvenir est lié au monde des œuvres permanentes »[1378], et par ces traces qui ne resteront qu'un temps, le monde bascule dans une société de l'instant présent, le ici-maintenant, une société sans mémoire… Ou plutôt pourrait-on dire que, par ces démarches artistiques, il existe la volonté de mettre en évidence une fluctuation des normes artistiques où l'objet n'est plus perpétuel mais l'œuvre est momentanée, précaire…

Pourtant tout est fait par les pouvoirs publics pour aseptiser la ville et qu'aucune trace ne survienne. La trace est un langage opaque pour le non initié qui peut devenir une menace :

> « En 1982 James Wilson et Georges Kelling, deux chercheurs en criminologie de Harvard, publient un article intitulé *Broken Windows* dans lequel ils analysent l'évolution des moyens et des fonctions de la police de Boston, et de son efficacité dans la lutte contre la délinquance. Grâce à leurs

[1377] NORMAN, Jean-Christophe. *Les circonstances du hasard. In* BUFFET, Laurent. [dir.] *Itinérances. L'art en déplacement.* De l'incidence éditeur, Grenoble, 2012, p.31.

[1378] DEBROD, Guy. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.* Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni, 1959, 0 min 58. [en ligne] consulté le 10/01/2025, URL : https://www.youtube.com/results?search_query=Sur+le+passage+de+quelques+personnes+%C3%A0+travers+une+assez+courte+unit%C3%A9+de+temps+1959

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> observations et à leurs statistiques, les auteurs proposent une nouvelle formule de compréhension et de réponse à la criminalité, une « théorie de la vitre cassée ». […] Très vite, les graffitis vont être intégrés dans cette théorie sécuritaire. […] Certain-es criminologues considèrent même que les inscriptions serviraient à marquer les points de deal, les territoires de gangs ou les habitations potentiellement «cambriolages. »[1379]

Dans l'ouvrage de Jean-Baptiste Barra et Timothée Engasser *Anti-Graffitisme. Aseptiser les villes, contrôler les corps*, les deux auteurs dressent un historique d'un hygiénisme urbain comme méthode répressive des pratiques des graffeurs. Tous deux voient dans les pratiques mises en place par les pouvoirs publics une fausse propagande de « l'hygiène »[1380] publique au service d'un « business du propre »[1381]. Les responsables justifient leurs actions par un devoir de bien public est d'assainissement du cadre de vie des habitants :

> « […] l'aménagement urbain repose sur une stratégie de *zoning*, c'est-à-dire de délimiter des espaces grâce à la propriété privée. Un commissaire divisionnaire et chef de district dans la ville de Maux explique que ses unités s'intéressent à « tout ce qui concerne la séparation entre l'espace public et l'espace privé. La clarification des espaces est importante. »[1382] La sectorisation, grâce à des régimes de propriété et à des dispositifs architecturaux, permet « d'y voir plus clair » et ainsi de mieux surveiller et cibler les comportements déviants. »[1383]

Les politiques utilisent donc des « unités » comme des grillages pour canaliser et contrôler les déplacements autour des « zones sensibles » et ainsi contraindre l'accès aux « supports » qui pourraient être utilisés par les graffeurs (ces structures produisent de nouveaux espaces dans les villes qui sont donc interdits à toute préséance et se transforment en *no man's land*). Or,

---

[1379] BARRA, Jean-Baptiste. ENGASSER, Timothée. *Anti-Graffitisme. Aseptiser les villes, contrôler les corps.* Le passager clandestin, Lorient, 2023, p.46-47.

[1380] *Ibid.,* p.83.

[1381] *Ibid.,* p.89.

[1382] INSTITUT D'AMENAGEMENT ET D'URBANISME D'ÎLE DE FRANCE. *Les villes face à l'insécurité.* Actes de la table ronde du 25 novembre 2010, Paris, mars 2011, p. 12.

[1383] BARRA, Jean-Baptiste. ENGASSER, Timothée. *op. cit.*, p.102-103.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ces inscriptions marquent l'ancrage d'individus aux lieux qu'ils habitent. Les graffitis sont un langage codifié pour des personnes marginalisées, c'est leur langage et expression. En voulant les supprimer, c'est rendre muette la ville.

C'est par des traces qu'a commencé le travail du plasticien JR. Il commence par des tags[1384] [1385] et des expositions de photos dans les rues et sur les toits de Paris. Il n'est pas bon graffeur mais ce qui l'intéresse, ce sont les situations dans lesquelles existent d'autres graffeurs. Dans ces expositions sauvages dans les rues de Paris qu'il baptise *Expo 2 rue* (une hybridation qui croise une terminologie muséographique recontextualisée dans la rue, il y a un décentrement). Il présente les photos qu'il réalise en suivant des graffeurs dans les tunnels de la RATP ou sur les rails du métro aérien, dans les espaces de dépassement des « unités » mises en place par les autorités pour protéger les infrastructures. JR expose ces images en les imprimant en grand format sur du papier de faible qualité. Il détourne les techniques : « il n'a pas inventé la colle, il n'a pas inventé le papier, il n'a pas inventé le noir et blanc… Il crée son langage artistique »[1386]. Pour l'artiste, ces graffs sont : « […] juste une manière d'exciter, dire je suis là, comme un mec dans une caverne qui a mis sa main. Il y a le même rapport à l'idée de laisser une trace »[1387]. Pour les graffeurs que JR observe, laisser une trace sur la ville c'est marquer un symbole de liberté et du pouvoir. JR cultive l'anonymat, cacher dernière ses lunettes de soleil et son chapeau italien. Son travail a longtemps été rejeté du monde de l'art du fait de sa médiatisation. C'est en 2004 avec Portrait d'une génération que sa carrière se fait remarquer. Il colle des portraits des jeunes du quartier de Clichy-Montfermeil sur les immeubles du quartier. Ce sont ces mêmes jeunes qui restent devant leur photo, qui deviennent les médiateurs et qui cartographient le quartier par la localisation des images. Et quand, en novembre 2005, des émeutes éclatent dans ce quartier à la suite d'un événement où deux jeunes meurent électrocutés en voulant échapper à un contrôle de la police. Pendant vingt nuits, le quartier subit un assaut des forces de l'ordre. La couverture médiatique est internationale et dans les images diffusées, les scènes de guérilla se déroulent devant les

[1384] Aujourd'hui les tags et les graffitis ont été remplacés par l'art urbain.

[1385] Il a fortement influencé par la culture américaine comme le rap et le Hip-Hop importés par des canaux comme MTV.

[1386] JULY, Serge. ABLIN, Daniel. *#JR L'art sans frontières*. Folamour, Editions Montparnasse, Paris, 2018, 5min50.

[1387] *Ibid*., 3min38.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

photos de JR. Le visage de Ladj Ly prend une valeur symbolique : dans ses mains, une caméra tenue comme une arme. Au lendemain des événements, JR riposte avec une série de photos – portraits des jeunes du quartier qu'il colle dans le centre-ville de Paris : ils sont là. Une centaine de portraits de marginaux investie les rues comme pour dire « on est là et on a le droit ! ».

JR a pour objectif de donner une voix visuelle aux personnes souvent ignorées qu'il qualifie d'invisibles. Ce sont les habitants des quartiers populaires, les migrants, les victimes de conflits. Il transforme ainsi l'anonymat : « *I take the names and above all the faces of people living on the margins of society, and give them back their uniqueness… It is as if I, myself, have no name and I am giving back theirs… to all those whose names we have forgotten* »[1388]. En leur restituant leur visage, il rend leur identité perdue. Son travail trouve échos à travers le monde et les portraits en gros plan imprimés en grand format deviennent sa marque de fabrique. Le portrait de l'anonyme brave les interdits. En 2005 à Cuba, il affiche sur les murs le portrait des habitants des quartiers les plus pauvres en défiant le seul portrait autorisé, celui de Castro. Sur le mur de séparation entre Israël et la Palestine, il colle sans autorisation le portrait d'un israélien et d'un palestinien faisant le même métier, chaque portrait face à l'autre et des deux côtés du mur, de façon à produire une exposition similaire. En 2011 à Los Angeles, il reçoit le prix TED qui récompense chaque année la meilleure idée qui vise à changer le monde : *L'art peut-il changer le monde ?*[1389] Il remporte 100 000 dollars pour mettre en place le projet *Inside Out*, projet où tout individu peut recevoir un poster de son portrait pour le coller pour une cause. Ce projet propulse son travail dans une nouvelle phase de sa pratique[1390]. Le projet démarre en 2011 en plein printemps Tunisien, 6 journalistes organisent ainsi une expo sauvage. Les passants s'indignent devant les portraits : « Qui sont ces gens-là ? Ils font une campagne électorale ? Ce sont des martyrs. C'est quoi ? […] Nous sommes à deux mois de la révolution et déjà certains, dans l'ombre, veulent déjà nous imposer des

[1388] DAY, Elizabeth. *The street art of JR*. The Observer, 7 mars 2010. [en ligne] consulté le 27/11/2024, URL : https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/mar/07/street-art-jr-photography

[1389] TED. *JR: Can Art Change the World ?* YouTube, TED, 27 juin 2022. [en ligne] consulté le 27/11/2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=2fY-iSzbls8

[1390] Il est à noter que cette nomination a permis à JR de « voir plus grand ». Aujourd'hui, l'artiste dispose de deux studios (l'un à Paris, l'autre à New-York) avec une équipe de permanents qui s'occupent de la réalisation des projets mais aussi d'entretenir sa place sur le marché de l'art et dans les institutions muséales.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

schémas »[1391]. Les photos seront immédiatement arrachées par la foule ! Certains sont libres de coller les photos ; d'autres sont libres de les arracher, c'est la démocratie !

JR cherche à renverser la logique de l'anonymat. Il impose le visage de ces individus en les inscrivant dans le paysage urbain avec la même échelle visuelle que la publicité ou le monument. En 2008, JR colle sur les murs de la favela Morro da Providência, à Rio de Janeiro. Il veut interroger la place des femmes qui veillent pour la sécurité de leurs enfants dans les quartiers où sévit le trafic de drogues. Si l'on regarde de nombreuses cartes de Rio, les collines de la ville sont indiquées comme vierges : les habitants des favelas qui s'y trouvent sont invisibles. Dans ce projet, *Women Are Heroes*[1392], les yeux des femmes sont grossis à une échelle monumentale pour exprimer l'idée que les « invisibles » voient ! C'est une inversion du regard dominant. Ces yeux dans la ville sont les mêmes qui ont été prophétisés par Jane Jacobs[1393]. Jacobs s'est imposée comme activiste urbaine en menant une campagne contre Robert Moses, figure emblématique et autoritaire de l'urbanisme new-yorkais. Ce dernier envisageait de transformer la Cinquième Avenue en une autoroute urbaine traversant Washington Square Park, l'un des espaces verts les plus prisés de Manhattan. Jacobs organise une mobilisation de l'opinion publique et des médias contre ce projet qu'elle dénonçait comme destructeur et obtint son abandon, marquant ainsi une victoire retentissante contre la logique technocratique des grands travaux.

Elle publie en 1961 *The Death and Life of Great American Cities* (1961) [*La mort et la vie des grandes villes américaines*] où elle y critique les approches modernistes de l'urbanisme, fondées sur la rationalisation excessive et la planification autoritaire. Elle s'attaque directement aux idées libérales de Robert Moses : « mon action n'a pas pour but d'ergoter sur les méthodes de reconstruction ou les modes architecturales. Elle est essentiellement dirigée contre les principes et les objectifs qui ont modelé les doctrines officielles en matière de

[1391] JULY, Serge. ABLIN, Daniel. *op. cit.*, 31min12.

[1392] Entre 2008 et 2014, le projet *Women Are Heroes* s'est développé dans d'autres pays comme le Kenya, le Cambodge, l'Inde, le Sierra Leone, le Liberia, dans le but d'interroger la place du regard féminin.

[1393] Hyuro, (de son vrai nom Tamara Djurovic) réalise une mural dédié à Jane Jacobs à Valence dans le quartier del Carmen. Comme ici, les personnages de Hyuro sont souvent sans visage, ce qui universalise leur situation et invite à l'identification collective. Dans cette fresque le personnage tien dans ces mains une boulle a neige qui enferme un fragment de Greenwich Village de New-York.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

planification et de reconstruction urbaines. »[1394]. Elle plaide pour une ville vivante façonnée par la diversité des usages, la mixité fonctionnelle, la densité humaine et les interactions de proximité. Elle y voit l'importance de la rue comme espace social, animé et autogéré, où s'exercent des formes de régulations informelles à travers la vigilance des habitants ce qui lui valut la formule qui résume son livre : apporter des « yeux dans la ville » (« There must be eyes upon the street, eyes belonging to those we might call the natural proprietors of the street»[1395]) . Pour Jacob, ce regard dans la ville est essentiel pour imaginer la cité comme un espace de démocratie, il s'agit de réintroduire les yeux de ceux qui y vivent pour assurer une vitalité et un regard distribué, non centralisé, exercé par les citoyens ordinaires (une surveillance bienveillante et informelle qui joue un rôle démocratique dans la cité). Pour Jacobs, la rue est une imbrication de mécanismes complexes dont elle tente de dresser le schéma de fonctionnement : « Dans la ville, les rues et leurs trottoirs ne servent pas seulement à faire circuler des voitures ou des piétons ; elles remplissent bien d'autres fonctions, liées à la circulation, […]. Un trottoir ne représente rien tout seul »[1396]. Cette rue sociale à laquelle ambitionne Jane Jacobs serait une rue cosmopolite.

[1394] JACOBS, Jane. *Déclin et survie des grandes villes américaines.* Parenthèses, coll. Eupalinos, Paris, 2012, p.15.

[1395] JACOBS. Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. Random House, New-York, 1961, p. 35.

[1396] JACOBS, Jane. *Déclin et survie des grandes villes américaines.* Parenthèses, coll. Eupalinos, Paris, 2012, p.37.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Hyuro, Jane Jacobs à Valence dans le quartier del Carmen, 2005.

C'est aussi ce que ressent à son tour Rebecca Solnit au contact de la rue dans *L'art de marcher* : « marcher dans les rues permet d'établir un lien entre le plan de la ville et l'existence qu'on y mène, entre le microcosme personnel et le macrocosme public »[1397]. Pour Richard Sennett, le regard qu'il faudrait porter sur Jane Jacobs serait plus complexe. Pour lui, le livre est trop construit autour « d'incidents triviaux », « […] de petites jalousies entre commerçants ou de l'observation attentive des étrangers. » [1398] . Sennett met en garde contre l'idéalisation d'une ville rêvée venue d'un idéal de la démocratie directe :

> « Politiquement, Jacobs pensait que le local était l'échelle la mieux adaptée à une démocratie fondée sur la tradition américaine des assemblées publiques. Aristote considérait que l'on avait atteint la taille idéale d'une ville si l'on pouvait crier à un bout de la ville et être entendu à l'autre bout (en somme, la taille d'un village aujourd'hui) ; dans le monde antique, l'espace démocratique permettait à tous de voir et d'entendre la réaction

[1397] SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Actes Sud, Paris, 2002, p. 236.

[1398] SENNETT, Richard. *Bâtir et habiter. Pour une éthique de la ville*. Albain Michel, Paris, 2018, p. 111.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> de tous autres à un discours ou à un débat. L'idéal de la démocratie directe est une survivance de cette échelle antique, mais la démocratie du face-à-face, sans délégation et sans représentation, peut, en principe, se pratiquer sur une échelle plus large. Jacobs pensait que l'on pouvait construire la démocratie directe sur un modèle cellulaire, chaque cellule représentant un quartier dans lequel les individus cohabiteront […]. »[1399]

Malgré cette idéalisation de la politique urbaine, Jane Jacobs a su mettre au clair les schémas de domination qui se jouent dans l'espace urbain entre les différents groupes sociaux et les différentes classes sociales. Elle cherche à proposer une dynamique sociale qui repose sur chaque individu et qui lutte contre son exclusion des espaces dominants.

Avec cette idée, il est clair que la marge doit retrouver sa place au sein de la cité. Il faut la rendre visible pour être en capacité de comprendre quels groupes sociaux l'occupent, connaitre leurs problématiques pour mieux les introduire dans la ville et les réintroduire dans le débat urbain. Par leurs démarches, les psychogéographes s'introduisent dans cette marche pour mettre leur regard à hauteur des « yeux dans la ville ». Pour parvenir à pénétrer dans cet espace occulté, le dériveur doit être capable d'adapter son geste et sa posture en la grimant et en adoptant le statut d'anonyme pour s'assimiler aux marginaux et aux invisibles. Par cette nouvelle gestuelle qui se met en rupture avec la dynamique rythmique de la ville, le dériveur, comme le marginal, devient un engrenage rouillé, une pièce difonctionnelle qui brise la logique rationalisée du mécanisme citadin. En se glissant dans le sillage de la marginalité, le dériveur parvient à décentrer son regard du discours dominant sur les politiques urbaines et accède à un point de vue privilégié pour documenter un espace invisible des villes. De cette perspective il dresse le panorama d'une histoire sensible et d'une géographie humaine.

[1399] *Ibid.,* p. 113.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

B- Une géographie humaine pour soigner un paysage en crise.

Les yeux de la ville au féminin.

Au sein du Queens Museum de New-York, existe une des maquettes les plus abouties de la ville de New-York. *The Panorama of the City of New York*, elle représente chaque bâtiment de la ville, chaque rue, elle a demandé plus d'une centaine d'ouvrier pour la construire[1400]. C'est la plus grande maquette qu'il existe au monde (la reproduction de la ville fait 867.25 m^2)[1401]. Les avions décollent réellement des aéroports, et les jours et les nuits passent par un habile jeu de lumières faisant briller la ville durant la nuit. L'échelle de la maquette est de 1 / 1 200 (30 mètres dans la ville réelle correspondent à 2.5 cm sur la maquette (horizontalement et verticalement). La dernière actualisation de la maquette a eu lieu en 1992, elle représente la ville telle qu'elle était au 1er janvier de la même année … Le visiteur qui observe la maquette depuis une balustrade surplombe la ville et peut donc encore voir les tours jumelles … La ville est figée dans un autre temps. Le projet a été commandé par le New-York City Board of Estimate en juin 1961 pour créer un pavillon dans le cadre de l'exposition universelle de 1964 qui devait se tenir dans le Queens. En 1964, le président de la World's Fair corporation n'était autre que Robert Moses : il était chargé de piloter ce projet. C'est le studio Raymond Lester Associates qui fut désigné pour la réalisation : l'entreprise était spécialisée dans le modèle réduit (élaboration et design). C'est Moses qui ordonne que chaque édifice soit reproduit sur la maquette avec une certaine précision dans les détails. La véritable motivation de Moses est de mettre en place une opération de communication urbaine. Il voulait illustrer ses grands travaux et projets d'infrastructure (autoroutes, logements publics, etc.). La maquette illustre clairement une vision moderniste de Moses sur la ville quitte à apparaître comme une figure autoritaire qui impose sa vision unique sur New-York : la ville est dominée par la logique infrastructurelle (autoroutes, zonage, grands ensembles)[1402] [1403]. La figure controversée de

[1400] ANONYME. *The Panorama of the City of New York. On Long-Term View.* Queens Museum. New-York. [en ligne] consulté le 09/01/2025, URL : https://queensmuseum.org/exhibition/panorama-of-the-city-of-new-york/

[1401] ANONYME. *The Panorama Handbook: Thoughts and Visions On and Around the Queens Museum's*. Queens Museum Press, Queens, 2017.

[1402] BALLON, Hilary. JACKSON, Kenneth T. [dir.] *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New-York.* W. W. Norton & Co., New-York, 2007.

[1403] L'un des projets les plus ambitieux de Robert Moses était la *Lower Manhattan Expressway* qui connut une critique dans le débat public. Le projet visait à construire une voie express de 10 voies (6 pour le trafic, 4 pour le stationnement et la desserte), longue d'environ 2,4 km, reliant le Williamsburg Bridge et le Holland Tunnel (vers

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Moses a pleinement métamorphosé le visage de New-York et a influencé l'introduction d'un modèle d'urbanisme néo-libéral dans les villes américaines.

Robert Moses sera en totale opposition avec la figure de Jane Jacob. Le premier envisageait l'aménagement de la ville par le haut (top-down) tandis que l'autre pense par le bas (bottom-up). Leurs divergences n'étaient pas simplement une divergence de méthode, mais un conflit sur la vision de ce qu'est une ville (et sur la manière de définir la société et le pouvoir dans la cité). Jane Jacobs a mené contre Robert Moses une lutte qui à la mérite de devenir un exemple en matière de résistance citoyenne face à l'urbanisme » autoritaire »[1404]. Dans son livre manifeste, Jane Jacob énonce clairement son ennemi : « Ce livre attaque les idées reçues en matière de planification de reconstruction. »[1405]. Elle veut que l'urbanisme quitte des idées théoriques et des cahiers des charges basés sur des concepts et des fondements économiques pour se construire autour de la réalité d'un terrain « humain » :

> « […] je vais décrire le fonctionnement d'une ville dans la réalité car c'est la seule façon de connaître les principes d'urbanisme et les règles de reconstruction susceptibles de promouvoir la vitalité économique et sociale d'une grande ville, et, a contrario, les principes et les règles susceptibles d'étouffer cette vitalité. »[1406]

Sa lutte laisse un héritage fort dans la perception de la ville à hauteur d'Homme. Sa philosophie peut se décrire ainsi : « De nos jours, les gens qui aiment les villes n'aiment pas

le New Jersey). La route monumentale devait traverser les quartiers de SoHo, Little Italy, Chinatown, Lower East Side. Si le projet avait été réalisé, cela aurait entraîné la destruction de plus de 2 000 immeubles et le déplacement d'environ 8 000 habitants et commerces dans l'unique but de « fluidifier » la circulation, mais surtout en créant un flux constant au sein de la ville et en priorisant la place de la voiture sur celle des habitants.

[1404] La lutte qui oppose Jane Jacob à Robert Moses commence lors du projet de la Lower Manhattan Expressway. Jane habite alors Greenwich Village, elle est journaliste et voit dans ce projet une menace directe pour le tissu social et urbain de Lower Manhattan. Elle crée alors un comité de quartier pour regrouper les habitants et les commerçants, elle organise des réunions publiques pour informer et elle construit un réseau interquartier pour fédérer les zones menacées. Elle prend la plume en publiant des tribunes et lettres ouvertes dans la presse locale et nationale en s'adressant directement à Moses. Elle organise des manifestations et des sit-ins pour perturber les réunions officielles de planification du projet. Elle sera même arrêtée en 68 pour avoir interrompu une réunion publique de présentation de Moses. Grâce à la pression populaire et à la couverture médiatique, le projet est abandonné en 1969.

[1405] JACOBS, Jane. *Déclin et survie des grandes villes américaines.* Parenthèses, coll. Eupalinos, Paris, 2012, p.15.

[1406] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'automobile. »[1407]. Elle imagine un « milieu de proximité » qui prendrait la forme d'un « village urbain », qui permettrait à la fois un enracinement mais aussi une connexion avec un ensemble plus grand (par l'interconnexion des intérêts des habitants entre les quartiers et qui deviendrait un réseaux coopératif). La place de la marche urbaine a une véritable importance dans cette lutte car, pour elle, c'est seulement en étant à pied que l'on peut comprendre la ville[1408]. Ce n'est pas une théoricienne, c'est une autodidacte, elle travaille à partir de ces expériences personnelles, c'est une figure de l'anti-experte[1409]. Elle arrive à 18 ans à New-York, Greenwich Village était déjà le quartier des artistes et des marginaux. Elle veut en finir avec « urbanisme orthodoxe », qu'elle pense être un urbanisme qui s'appuierait seulement sur des théories sans investir des recherches et des études sur le terrain. Pour Jacob seul la compréhension de la complexité des mixités des populations peut aboutir à la réalisation de projet urbain utile à la ville.

Sur la maquette de Moses aucune trace de vie n'est représentée. A cette échelle, un individu serait représenté à 1.5 mm. Pourtant en 2021 la ville miniature est foulée par une géante, Fran Lebowitz, dans le cadre du documentaire *Pretend It's a City* [*Fran Lebowitz : Si c'était une ville...]* (2021) réalisé par Martin Scorsese. L'autrice américaine a une vie fortement liée à New-York. Le New-York de Jane Jacob est aussi celui que Fran Lebowitz découvre lors de son arrivée dans les années 70. Dans un entretien pour Esquire, Lebowitz distingue les habitants des villes des autres : selon elle, seuls New York et Chicago méritent le nom de « ville vraie » aux États-Unis, là où des endroits comme San Francisco ou Los Angeles lui semblent davantage « village» ou non-ville :

> « New-York ne m'ennuie jamais ! Je m'explique : imaginons que je suis quelque part et que j'attende quelque chose, disons le métro. Je suis assise,

[1407] *Ibid*., p.300.

[1408] BEAUCHAMPS, Jacques. *La croisade de Jane Jacobs pour une ville à échelle humaine.* Radio Canada, Aujourd'hui l'histoire, Jeudi 12 novembre 2020. [en ligne] consulté le 06/02/2025, URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/209140/jane-jacobs-urbanisme-ville-humaine-harold-berube

[1409] Jane Jacobs travaille au magazine *Architectural Forum* de 1952 à 1962, d'abord comme rédactrice puis comme éditrice pour la section urbanisme. La revue est éditée par *Time Inc*. Cette revue a une importance majeure dans l'histoire d'un contre regard sur l'architecture post-moderne. Elle a une importance dans la diffusion des idées influencées par les courants du Corbusier ou de l'urbanisme que l'on pourrait qualifier de « tabula rasa ». Jacobs est chargée de couvrir des projets de renouvellement urbain dans plusieurs villes américaines, ce qui l'amène à voyager et à réaliser des enquêtes sur le terrain.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> j'attends que le métro démarre. La plupart des gens autour de moi sont sur leur téléphone, certains lisent. Je n'ai jamais été de ces gens-là ! Moi, je m'assois et je regarde mon semblable, et crois-moi, la plupart du temps c'est extrêmement intéressant (parfois trop) »[1410]

Dans la série Netflix *Pretend It's a City*, Lebowitz se présente comme la voix d'une New-Yorkaise qui est dans cette ville car il n'y a nulle part ailleurs où aller. Elle raconte la manière dont sa vie est profondément affectée par la ville. Elle ironise sur des lieux comme Times Square qu'elle considère comme « la pire zone du monde ». Mais malgré ce regard « mordant » sur la ville, elle trouve des espaces de vitalité anodine dans lesquels l'histoire de la ville se raconte :

> « Le sol de New-York est extrêmement riche. Il y a beaucoup de passages piétons (bien que je sois la seule à les respecter […]), il y a des graffitis au sol, des publicités, mais surtout il y a des tas d'endroits à New-York avec des plaques fixées au sol. Ça, c'est quelque chose que j'adore car ça veut dire qu'ils se sont dit que quelqu'un allait s'arrêter pour les regarder. Mais je doute qu'ils ne les ont installés que pour moi : « Tout le monde sera rivé sur son téléphone, il y a que Fran qui les regardera, mais ça vaut le coup ! ». »[1411]

Le sol c'est l'espace de la trace laissée par le temps. Pour Fran, s'attarder sur ces traces c'est se mettre en rupture avec le reste de la ville qu'elle voit souvent comme une menace. Elle revient à plusieurs reprises sur la construction des individus et sur leurs téléphones qui, par leur utilisation compulsive les extraient de leurs rapports à la ville : « Les New-Yorkais ont dé-appris à marcher. »[1412]. Elle constate une perte de bon sens dans la rue, une perte de sensibilité vis-à-vis de l'autre. Les individus avec qui elle partage le trottoir sont porteurs de risques :

[1410] SCORSESE, Martin. *Pretend It's a City*. Épisode 1 *Si c'était une ville*, Netflix, 7 épisodes, 2021, 05min22.

[1411] *Ibid.,* 00min42.

[1412] *Ibid.,* 07min26.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Prends les rues de New-York par exemple, pas seulement les gens qui textotent en marchant, ou ceux qui sont plantés là tandis que j'essaye de me frayer un chemin. Je vois souvent des gens faire des choses que je n'aurais jamais faites. Je m'explique : je n'ai pas de portable et je n'ai jamais envoyé de sms, mais je suis convaincue que si j'avais un portable, et que j'envoyais des sms, je ne le ferais jamais en marchant. Il m'est arrivée quelque chose il y a quelque mois, […]. J'ai vu un gamin à vélo sur la 7e avenue, d'une main il écrivait un message, de l'autre il mangeait une pizza et il conduisait avec ces coudes … Bien sûr, il ne m'a pas remarqué et il a failli m'écraser. Et là je me suis dit : je suis une personne consciente qu'elle peut mourir à tout moment en traversant la rue, lui, en revanche croit que rien ne peut lui arriver. »[1413]

Elle aimerait rappeler aux habitants qu'une ville ne peut exister sans le rapport « avec d'autres individus. »[1414]. Fran Lebowitz a un rapport intime à la rue, elle qui fut conductrice de taxi, elle a su casser les conventions et prendre sa place dans la ville en tant que femme. Sa critique passe beaucoup par des observations sensorielles : l'odeur des usagers du métro, la chaleur de la ville et le manque de chauffage durant l'hiver, le bruit de la rue, et le silence de celle-ci après les attentats du 11 septembre … Elle dresse une cartographie sensible de la ville à travers sa place de femme dans la ville.

[1413] *Ibid*., 05min50.

[1414] *Ibid.,* 08min25.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Pretend It's a City. Épisode 1 *Si c'était une ville*, Netflix, 19min17, Martin Scorses (2021).

A Hollywood comme ailleurs, la problématique est la même, la ville est un espace hostile aux femmes. Leur présence varie selon les moments de la journée : des observations sont faites la nuit et en zones peu éclairées où la fréquentation féminine diminue à cause des préoccupations de sécurité (ce sont des observations qui se banalisent). Il y a, ce que l'on pourrait appeler, une « temporalité du genre » dans l'espace public. Il y a une urbanisation genrée qui va influencer la « convivialité » de la rue pour les femmes[1415]. La recherche en « gender and urban planning » recommande audit sécurité, design inclusif, et consultations ciblées des femmes usagères. L'expérience des femmes dans la rue est fortement modulée par la race, la classe, le statut migratoire et l'âge[1416] [1417]. Il est intéressant d'observer que les

[1415] JANGJOO, Sina. SADAT MOUSAVI SARINE BAGHI, Elahe. SADEGHI, Ali Reza. SHAMS, Fatemeh. *Women in a safe and healthy urban environment: environmental top priorities for the women's presence in urban public spaces*. BMC Women's Health, 2023. [en ligne] consulté le 06/02/2025, URL : https://bmcwomenshealth.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12905-023-02281-8#:~:text=The%20results%20of%20this%20study%20indicated%20that%20improving,is%20affected%20by%20environmental%20factors%20of%20built%20environment.

[1416] VIVES, Ruben. *Single homeless women in L.A. County suffer high levels of violence, new study finds*. Los Angeles Times, 17 juillet 2023. [en ligne] consulté le 06/02/2025, URL : https://www.latimes.com/california/story/2023-07-18/single-homeless-women-in-l-a-county-are-at-higher-risk-of-violence-and-sexual-assault-new-study-finds

[1417] Beaucoup de femmes sont victimes de la crise de l'itinérance (housing shortage, coûts élevés). Elles se retrouve sans-abri font face à des risques spécifiques (violence sexuelle, exploitation) et souvent cherchent des emplacements « discrets », ce qui augmente leur « invisibilité ». Plusieurs études indiquent que les femmes, et en particulier les femmes racisées et/ou sans-abri, ont des relations différenciées avec la police.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

femmes sont plus amenées à utiliser les transport en commun et à effectuer des trajets « multi-stop » (comme les courses ou les gardes d'enfants)[1418] [1419].

Dans sa série *On Hollywood*, Lise Sarfati met en scène la place de la femme à Los Angeles. La série rassemble des photographies réalisées en 2009 et 2010 dans Hollywood et ses environs. Ce sont des mises en scènes, seul le lieu est réel. Sarfati ne prend pas ces images à la volée dans les rues : elle développe une relation personnelle avec ses sujets, ce qui donne aux images une profondeur émotionnelle et narrative ; elle crée ainsi un équilibre entre une distance (un personnage anonyme dans une rue austère) et intimité (en créant une petite situation, une rencontre le temps d'une image)[1420]. Elle met en relation son modèle et son environnement, le paysage est là sous les formes les plus ordinaires : un trottoir désert, une devantures encombrée, un parking et une voiture. Il y a cette photo qui représente une femme devant l'entrée d'un cinéma abandonné avec l'affiche froissée du film *Max Payne* et le visage de Mark Wahlberg qui semble vouloir s'extirper de sa vitrine. Si nous nous adonnons à notre sport favori, nous pouvons voir une enseigne au-dessus d'un rideau de fer : *Philly's Famous Steak* accolé à un numéro de téléphone. Si nous cherchons ce numéro dans Google, nous obtenons d'adresse du lieu : 6323 Hollywood Boulevard … Aujourd'hui devenu *Doner Turco* (spécialisé dans le fast-food turc), on retrouve sur sa droite l'entrée de ce cinéma (qui semble être toujours abandonné) au-dessus de on voit l'enseigne lumineuse Vine et le fronton à néon (qui accueillait les annonces des prochains films). Nous aurons beau tourner sur nous-mêmes sur *Google Street view*, mais rien de remarquable retiendra l'attention d'un piéton … Peut-être qu'un psychogéographe sera, lui, attiré par la vitrine voisine du *Iguana Vintage Clothing*

[1418] LOUKAITOU-SIDERIS, Anastasia. FINK, Camille. *Addressing Women's Fear of Victimization in Transportation Settings: A Survey of U.S. Transit Agencies*. Urban Affairs Review, University of California, Los Angeles, 2008. [en ligne] consulté le 06/02/2025, URL : https://escholarship.org/content/qt23t2q2gc/qt23t2q2gc.pdf#:~:text=This%20study%20examines%20the%20issue%20of%20women%E2%80%99s%20safety,specific%20programs%20into%20place%20to%20address%20these%20needs.

[1419] ZHAO, Fang. GISTAFSON, Thomas. *Transportation Needs of Disadvantaged Populations: Where, When, and How?* Federal Transit Administration, 2013. [en ligne] consulté le 08/02/2025, URL : https://www.transit.dot.gov/sites/fta.dot.gov/files/FTA_Report_No._0030.pdf#:~:text=ABSTRACT%20Transportation%20needs%20of%20disadvantaged%20populations%20%28persons%20with,mobility%20needs%20assuming%20pedestrian%20and%20transit-accessible%20community%20development.

[1420] ANONYME. *Lise Sarfati: On Hollywood*. Yossi Milo gallery, septembre 2012. [en ligne] consulté le 06/02/2025, URL : https://yossimilo.com/exhibitions/99-lise-sarfati-on-hollywood/press_release_text/

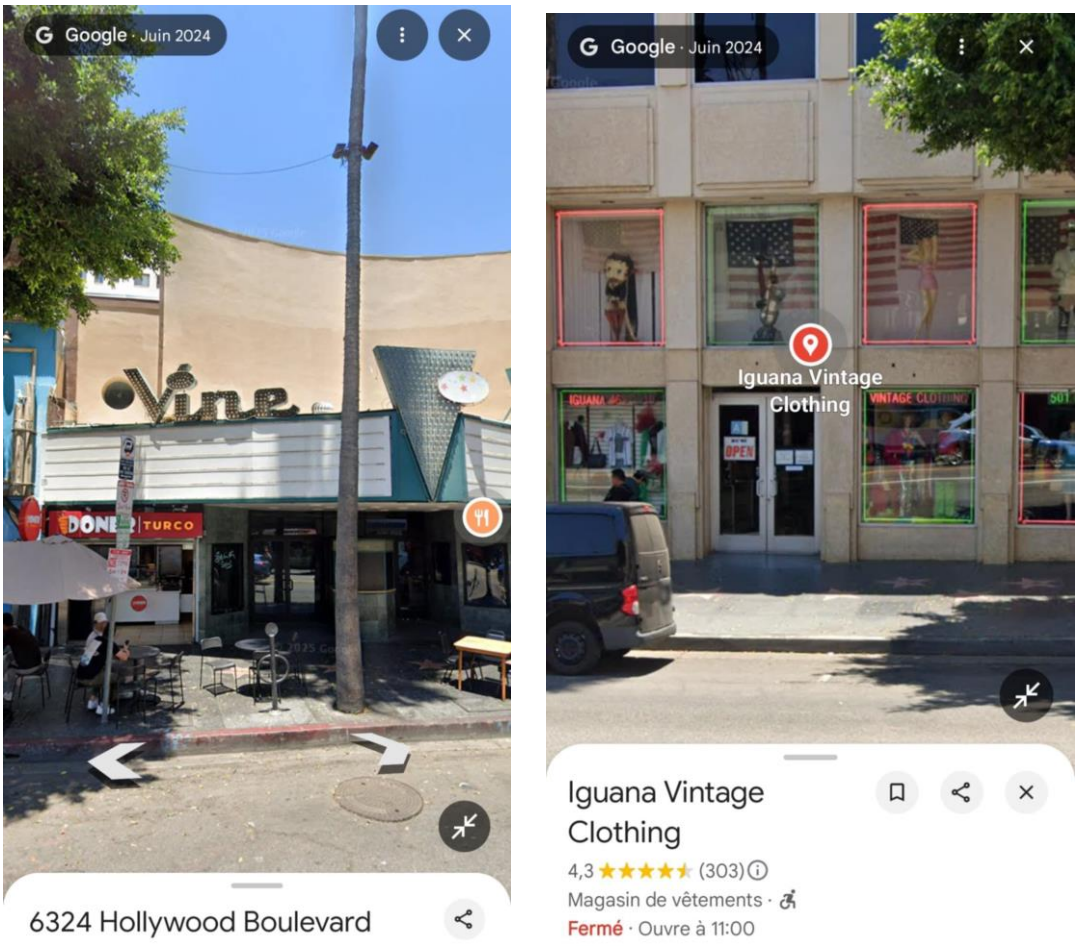
Licence CC BY-NC-ND 4.0

dont les vitrines entourées de néons vert et rouge éclairent des mannequins vêtus à la mode des années 50 …



Dana, Série On Hollywood, Lise Sarfati, 2009.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Le numéro 6324 d'Hollywood Boulevard et ces alentours, Google Street view, mise à jour juin 2024.

Sarfati cherche une banalité apparente mais qui pourrait à tout moment se transformer en situation. La photographe décrit les femmes qu'elle représente comme des « jouets » : « […] toys of strange and terrible fates they are aware of but which they never seem to achieve any control over. »[1421]. Ces photographies explorent la façon dont ces femmes façonnent et mettent en scène leur propre image, tout en révélant une fracture entre les rêves qu'elles entretiennent et la réalité concrète de leur existence dans le Los Angeles d'aujourd'hui. Ces femmes apparaissent à la fois isolées et vulnérables, mais aussi animées d'une forme de résilience. Ce ne sont pas des personnages « glamour », elles incarnent une aspiration frustrée, entre espoir et réalité dure. Sarfati, les présente comme des anti-héroïnes modernes,

[1421] COWAN, Katy. *On Hollywood: Documenting women's dreams against the harsh reality of life*. Creative boom, 2 septembre 2015. [en ligne] consulté le 06 /02/2025, URL : https://www.creativeboom.com/inspiration/on-hollywood-documenting-womens-dreams-against-the-harsh-reality-of-life/

Licence CC BY-NC-ND 4.0

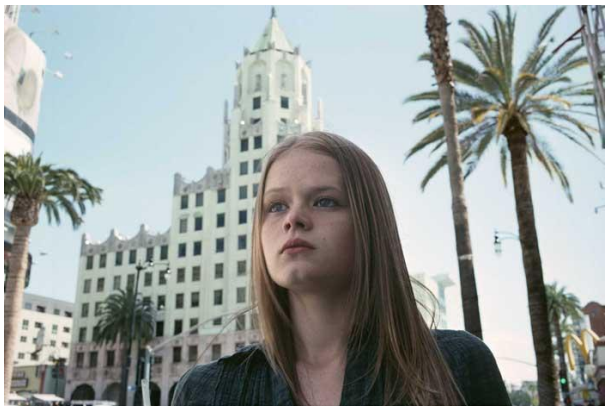
saisissant leur tension émotionnelle[1422]. Ce sont des personnages de cinéma d'un nouveau genre, elles sont l'incarnation d'une Amérique de la désillusion. Ce film-photos que propose Sarfati baigne dans une esthétique inspirée des images David Lynch, William Eggleston, Harry Callahan. Pour parvenir à cet effet, elle utilise les dernières bobines de Kodachrome 64, la même pellicule utilisée dans les films hollywoodiens des années 1950. Cette pellicule procure une richesse de couleurs saturées que Sarfati retravaille par la suite pour lui donner une précision dans les formes et les détails. L'esthétique cinématographique rétro contraste avec la banalité des scènes, créant une tension entre une fiction cinématographique et une réalité bien trop banale.

Son travail est proche de celui de Cindy Sherman et de ses travaux autour de la série *Untitled Film Still* (réunissant 69 photographies noir et blanc) réalisée entre 1977 et 1980. Sur toutes les images de la série, Cindy Sherman apparaît en y jouant des personnages. Les images reprennent des archétypes féminins du cinéma (la secrétaire naïve, la femme au foyer inquiète, la séductrice fatale, la jeune fille perdue en ville, etc.). Elle questionne le regard masculin (male gaze), Sherman renverse partiellement le rapport de pouvoir traditionnel de l'image de la femme, analysé par des théoriciennes comme Laura Mulvey[1423]. En usant de l'aspect archétypal des modèles que les deux photographes proposent, elles vont enclencher un sentiment de déjà vu et introduire un début de récit. Mais cette impression sera vite interrompue par un élément qui va produire une défaillance, une défectuosité du récit s'est enclenchée … C'est le début d'un nouveau récit. Ce sont les images d'un film qui n'existera pas … ou plutôt, un film dont seul le spectateur sera le scénariste. Celui qui regarde l'image a sa part de création, de ressenti et de mise en récit de ce qu'il verra dans les images de Sherman et de Sarfati. S'imaginant une ligne narrative en fonction de son vécu basé sur la situation proposée ou, sur le lieu évocateur, d'où le choix de ces lieu banal connus par le spectateur dans leur reproduction standard à travers des villes génériques.

[1422] CELII, Alana. *« On Hollywood » and « She »: New Work by Lise Sarfati.* Time, 27 février 2012. [en ligne] consulté le 08/02/2025, URL : https://time.com/3786506/lise-sarfati-new-work/

[1423] MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, vol. 16, no°3, automne 1975, p. 6–18.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

[à gauche] *Meghan*, [à droite] *Vinny Ann,* série *On Hollywood*, Lise Sarfati, 2009.




[à gauche] *Untitled film stills n°45*, [à droite] *Untitled film stills n°21*, Cindy Sherman , 1979 et 1978.

Les personnages incarnés par Cindy Sherman et Lise Sarfati ont des postures fortement influencée par le male gaze (étudié par Laura Mulvey dans *Visual and Other Pleasures,* 1989). C'est dans ce texte que Mulvey introduit la notion de male gaze (regard masculin) et observe la manière dont le cinéma met en narration et structure la représentation des femmes (selon une perspective masculine hétérosexuelle). Elle met en avant aussi le terme de *Scopophilie* (voyeurisme[1424]), qu'elle décrit comme le plaisir pris par le spectateur à observer un autre corps comme objet de désir. Pour Mulvey cette notion de *Scopophilie* apparait à travers le langage de la caméra, l'angle de vu, le cadrage et la mise en scène de la femme qui sont faits

[1424] C'est ce que Sigmund Freud appelle la *Schaulust*, le « plaisir de regarder » (Cette notion apparaît dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905) et *Pulsions et destins des pulsions* (1915)). La Schaulust est décrite par Freud comme une pulsion sexuelle qui trouve sa satisfaction dans l'acte de regarder, souvent à l'insu de la personne observée.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pour qu'elle soit vue comme un objet esthétique. Ce langage est repris, amplifié et détourné dans les travaux de Lise Sarfati. Rappelons-le, son parcours l'a amené à croiser celui de la photographie de mode[1425] : elle sait comment sont traités les mannequins et comment sont faites ces photos. Et dans *On Hollywood* elle utilise cette grammaire. Dans son documentaire *Tout peut changer. Et si les femmes comptaient à Hollywood ?* Tom Douahue expose la sous-représentation des femmes à Hollywood et leur mise en scène comme des objets voués à servir un fantasme patriarcal à travers les témoignages d'actrices, de scénaristes ou de productrices. Dans ce documentaire, on rencontre des personnalités comme l'actrice et productrice Reese Witherspoon qui voit dans le cinéma et les images qu'il produit un vecteur d'imaginaire social : « Votre imaginaire est déterminé par les premières images observées. Quelles valeurs et histoires sont importantes ? C'est ce qu'on enseigne aux plus petits. »[1426]. Pour Mira Nair (productrice et réalisatrice), le cinéma a un impact éducatif sur les plus jeunes : « Le pouvoir de ce que vous voyez durant votre enfance forme l'ADN de ce que vous deviendrez. »[1427]. Quant à Tracee Ellis Ross cette éducation par l'image influence les individus sur la durée : « Ces images influencent nos comportements envers les autres, les choix politiques et la construction des idées. »[1428]. Pour ces femmes, « Le cinéma [leur] a dit non ! »[1429]. Ces images données par le cinéma hollywoodien sont diffusées à travers le monde et ses idées influencent un large public. La place de la femme dans le monde en est obligatoirement marquée. Ces films (qui représentent 80% des films consommés dans le monde) sont des caricatures d'un fantasme masculin viriliste : « Ce sont des hommes qui tuent avec de gros fusils, qui se battent à mains nues ou qui roulent vite dans de grosses voitures »[1430]. La femme y est reléguée au second plan et de ce fait est responsable d'une « vision négative des femmes. »[1431]. Le témoignage de l'actrice Geena Davis qui représente bien cette mise en scène de la

[1425] En 2008, Magnum Photos l'a invitée à réaliser un numéro de Fashion Magazine.

[1426]DOUAHUE, Tom. *Tout peut changer. Et si les femmes comptaient à Hollywood ?* CreativeChaos vmg production, 2018, 00min36.

[1427] *Ibid.,* 00min48.

[1428] *Ibid*., 01min09.

[1429] *Ibid.,* 01min17.

[1430] *Ibid.,* 06min40.

[1431] *Ibid.,* 01min56.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

femme dans l'imaginaire masculin d'Hollywood. Elle raconte ses débuts dans le film *Tootsie* (de Sydney Pollack (1982)) :

> « Quand j'étais ado, mes parents lisaient le *Reader's Digest*, un article disait que les féministes ruinaient le monde. J'ignorais ce que c'était mais je ne voulais pas l'être si elles ruinaient le monde. J'étais obsédée de devenir une star de cinéma. J'ai beaucoup regardé la télé. […]. Mon premier rôle … Lynn Stalmaster [directeur de casting du film] a appelé des agences de mannequins. Il fallait être bien en lingerie. J'avais été sur le catalogue de *Victoria's Secret*, maquillée, mise en valeur. Ils se sont dit : « Il nous la faut ! ». Mon premier tournage était en lingerie avec Dustin [Hoffman]. »[1432]

Davis joue le rôle d'April Page, et malgré son professionnalisme d'actrice elle est renvoyée à l'image de mannequin qui a motivé sa venue dans le casting[1433]. Geena Davis reste l'objet de fantasmes.

Les femmes de Lise Sarfati sont les victimes de cette mécanique, l'esthétique de la photographie de mode qu'elle conserve dans ses clichés joue sur cet aspect d'une femme mannequin qui restera image. Les femmes d'*On Hollywood* semblent habiter ce modèle comme une seconde peau, mimant des postures de star sans en posséder les moyens, ni le statut. Une peau marquée par un modèle unique de beauté féminine. Pour le cinéaste, le corps de la femme importe plus que ce qu'elle a à raconter. Loring Knoblauch (spécialiste de la photographie américaine contemporaine), constate que les images de Sarfati ne s'éloignent pas du glamour hollywoodien mais l'observent à travers le filtre de la désillusion : ce sont des femmes qui fument, plantées dans des décors décrépis, incarnant une gracieuse mélancolie

[1432] *Ibid.,* 03min00.

[1433] Il n'est pas anodin de voir que l'un des premiers films qui libérera la place de la femme sera *Thelma et Louise* (1991) de Ridley Scoot et dans lequel joue aussi Geena Davis. Dans le documentaire de Tom Donahue, plusieurs personnalités reviennent sur l'influence que ce film aura sur l'imaginaire collectif. Pour Lauren Shulter Donner (productrice) le film fut révélateur : « C'était quelque chose qui libérait chaque femme qui le regardait. » (05min00). *Thelma et Louise* suscite de l'adrénaline aux spectatrices, et apporte un regard nouveau sur l'émancipation des femmes. La réalisatrice Callie Khouir y voit un ras le bol de la misogynie ordinaire qu'elle observe notamment sur le tournage de clips musicaux. Pour Lesli Linka Glatter (réalisatrice de la série Homeland) ce film imposa une nouvelle manière de concevoir la construction d'un personnage féminin au cinéma : « C'était nouveau de pouvoir voir des femmes pouvant se tromper, être drôles, sexuelles et troublées », la construction des personnages féminins se fait plus complexe » (05min09).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

entre persistance du rêve et dureté existentielle[1434]. Ses femmes sont « en attente » d'une vie à la hauteur du mythe hollywoodien :

> « *Everything transits through the image. We are shaped by the image. We need to try and have a critical gaze on the image.*
>
> *My series On Hollywood shows women who really live in Los Angeles.*
>
> *They probably came to project themselves in the Hollywood landscape and to take advantage of the possibilities of success in this landscape. But everyone knows this story. It is a current affair.*
>
> *Hollywood interested me more for the concept of landscape as fantasy. These women smoked in general. They are mostly dancers or actresses waiting for a part*. »[1435]

Ce sont toutes des Mia Dolan en puissance. Le personnage de Mia Dolan joué par Emma Stone dans le film *Lalaland* (2016) de Damien Chazelle rêve sa vie de future actrice mais en attendant elle est serveuse dans un café où elle observe les autres stars ce qu'elle envie. Vivre à Los Angeles impose pour beaucoup un statut social « en attente » ou « en devenir », une vie en suspens en attendant la réussite. L'un des surnoms de L.A. est justement « Lalaland » : il lui vient de cette chanson qui est murmurée à l'oreille de toutes ces prétendantes à qui la ville (avec sa mythologie, sa construction de classe, ses mécanismes sociaux) réussit en échange d'acharnement … Pour ceux qui vivent à L.A., le terme « Lalaland » signifie être déconnecté de la réalité. Cette déconnexion est celle de ceux qui gouvernent et écrivent le mythe de la ville. Mais les femmes des images de Sarfati ont les deux pieds dans cette réalité, derrière le décor … Elles sont au contact de la réalité de la ville. Ce sont les « héroïnes » de ce film qui ne sortira pas, ce film qui se passe dans la réalité, « On Hollywood ».

[1434] KNOBLAUCH, Loring. *Lise Sarfati, On Hollywood*. Collector Daily, 12 septembre 2012. [en ligne] consulté le 09/02/2025, URL : https://collectordaily.com/lise-sarfati-on-hollywood-milo/

[1435] ADRAGNA, François. *Interview of Lise Sarfati by François Adragna.* American Suburb X (ASX), 2012. [en ligne] consulté le 09/02/2025, URL : https://americansuburbx.com/2012/02/interview-lise-sarfati-lise-sarfati-on-hollywood-2011.html

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ce rapport au réel s'oppose définitivement à la mythologie de Los Angeles. Mais ce mythe n'est-il pas à bout de souffle ? Ce rapport au réel pourrait s'établir par une inclusion des femmes en les plaçant au centre de l'image mais aussi à la réalisation de celle-ci. Le jour où le cinéma s'intéressera à ce que la femme est, il s'agira d'une des plus grandes révolutions mentales au sujet de l'égalité des Hommes. Il faut apprendre à mettre en image ce que les femmes veulent. Des récits où les femmes n'ont pas besoin d'être sauvées. Cette « fin du mythe hollywoodien » se retrouve dans deux sources non négligeables sur ce regard que nous portons sur L.A.. La première de ces sources est le dossier consacré par *Les cahiers du cinéma* sous le titre de : *Hollywood rêve-t-il encore ?* Datant de 2022, ce dossier s'ouvre sur la crise économique que traverse Hollywood et qui a été amplifiée par l'essor des plateformes de vidéos à la demande. Il est vrai que ces derniers temps Hollywood joue sur sa propre nostalgie, il réinvoque des figures qui ont fait ses grandes heures grâce aux suites et aux *reboots* qu'ont a pu voir ces dernier temps : les fantômes d'*Indiana Jones*[1436], le retour en demi-teinte de *Ghostbusters*[1437], ou encore les univers extensibles dans l'espace et dans le temps des suites pour *Star Wars*, *Jurassic Park* (même des films revus et revisités comme *Freaky Friday*, *Dune*, *Blade Runner*, etc.). Sans parler des studios Disney qui reproduisent des films de leur propre répertoire mais cette fois-ci en Live Action, proposant deux fois le même récit mais dans deux esthétiques différentes. « Hollywood retourne sur sa propre histoire »[1438] en invoquant ses propres fantômes. C'est ce que le journaliste Jérôme Momcilovic appelle « le syndrome *Stranger Things* »[1439] (expression venue de la série éponyme) qui trouve dans la nostalgie un vecteur de situation. Quant à Hervé Aubron cette fin programmée s'observe par des thèmes récurrents qui semblent devenir des pôles uniques de narration pour exploiter un fonds de commerce destiné à un public ciblé : « […] l'imaginaire hollywoodien gravite autour de deux tropismes : les années 80-90 et l'adolescence. L'un de leur écosystème commun, le « *mall* »,

[1436] Après une première trilogie, la saga Indiana Jones de Steven Spielberg réalisée en 1981 (*Les Aventuriers de l'arche perdue*), en 1984 (*Indiana Jones et le Temple maudit)* et en 1989 (*Indiana Jones et la Dernière Croisade*) trouve deux suites, en 2008 avec *Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal* toujour réalisée par Steven Spielberg, puis en 2023 avec *Indiana Jones et le Cadran de la destinée*, cette fois-ci par le réalisateur James Mangold.

[1437] Après *Ghostbusters* Ivan Reitman sorti en 1984 et *Ghostbusters II* en 1989 par le même réalisateur, cette fois-ci trois suites ont vu récemment le jour *: SOS Fantômes* en 2016 par Paul Feig, *SOS Fantômes : L'Héritage* en 2021 par Jason Reitman et *SOS Fantômes : La Menace de glace* en 2024 par Gil Kenan.

[1438] ANONYME. « *Introduction* », In *Hollywood rêve-t-il encore ?* Les cahiers du cinéma, n°785, mars 2022, p.9.

[1439] MOMCILOVIC. Jérôme. « *Hollywood et les adolescents* ». In *Hollywood rêve-t-il encore ?* Les cahiers du cinéma, n°785, mars 2022, p.11.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

le grand centre commercial à l'américaine. »[1440]. Pour le journaliste, le « mall » symbolise parfaitement l'idéologie de ce monde en décrépitude, un lieu de plaisir et de consommation coupé du monde extérieur dans une atmosphère artificielle. Ce « mall », est pour lui « l'espace du jet-lag universel. »[1441] qu'on pourrait schématiser comme « une ville boîte » ou un « bunker ». Même les lieux exploités par la fiction deviennent des métaphores (et des symptômes) de cette crise en devenir.

La seconde source qui nous intéresse (et toujours dans *Les cahiers du cinéma*) s'attaque cette fois non pas au système économique en déclin des firmes hollywoodiennes mais au déclin du quartier en lui-même. Le dossier *Voyage à Los Angeles. Enquête sur un Hollywood* en mutation s'ouvre sur ces mots : « Hollywood se trouve-t-il encore à Los Angeles ? »[1442]. Dans cette enquête, les journalistes des cahiers constatent la mort de l'auteur au profit d'une chaîne de fabrication à blockbusters. Cette précarisation, qui se retrouve au sein même de la ville, pousse à se questionner sur le devenir de la ville : « […] le cinéma peut-il encore créer L.A. ou la ville est-elle lessivée par les clichés ? »[1443]. Pour poursuivre cette métaphore de la ville « lessivée », on pourrait y voir un effet de « fading »[1444] comme l'entend Roland Barthes au sens de disparition progressive du signifiant ou du sujet dans le processus de communication ou de lecture. C'est un phénomène de disparition progressif du sens par le passage des couches successives du temps sur l'objet. Hollywood semble être traversé par cet effet du temps la fragilisant ! Écrire le récit de la fin d'une époque (ce qui semble être le cas pour Hollywood) ressemble au travail entrepris par l'historien Johan Huizinga dans son livre *L'Automne du Moyen Âge* (1919) dans lequel il retrace les dernières années du Moyen Âge.

[1440] AUBRON, Hervé. « *Mall Gaze, dans les ruines du blockbuster* ». In *Hollywood rêve-t-il encore ?* Les cahiers du cinéma, n°785, mars 2022, p.24.

[1441] *Ibid.,* p.25.

[1442] SADAT, Yal. « *Hollywood age of glace* », In *Voyage à Los Angeles*. Enquête sur un Hollywood, Les cahiers du cinéma, n°797, avril 2023, p.9.

[1443] SADAT, Yal. « *Capitale du passée* », In *Voyage à Los Angeles*. Enquête sur un Hollywood, Les cahiers du cinéma, n°797, avril 2023, p.26.

[1444] L'idée du « fading » chez Roland Barthes n'est pas un concept central, mais il apparaît à plusieurs reprises comme dans *La Chambre claire* et *Fragments d'un discours amoureux*. Barthes y voyait une forme pour dire : laisser la place à l'autre. C'est accepter que la signification s'effrite au profit d'une impression fugitive.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

En plus d'y dresser un portrait historique, il y décrit une histoire sensible de l'époque qui est traversée par une mélancolie[1445] comme si cette fin de l'ère médiévale était pressentie[1446].

Cette fin du mythe hollywoodien et ce temps de transition apparaît en toile de fond dans le livre de Laure Murat. *Ceci n'est pas une ville* c'est aussi une traversée faite de mélancolie et caractérisée par l'autrice qui prend la forme de l'immensité d'un espace qui la surpasse, à ce moment-là, il y a une dimension corporelle entre elle et la ville :

> « L'incapacité où l'on est de parcourir l'intégralité de ce territoire, de l'éprouver, provoque en retour, dans le corps, dans son corps propre, l'impression paradoxale d'être atomisé dans le décor. Être à un point de LA, c'est être potentiellement disséminé sur tout son territoire. Je n'ai jamais expérimenté un espace aussi réel, aussi imaginaire, où la tête, le cœur et le corps sont en permanence stimulés, sollicités, appelés. »[1447]

Murat s'interroge sur l'immensité du territoire, qui impose souvent à certains groupes sociaux d'être mobiles, elle y voit, « l'extraordinaire mobilité de ses citoyens »[1448]. Elle observe un véritable impact que ce territoire étendu à sur sa population qui ne peut pas « s'attacher » (mais qui n'est pas étonnant pour un pays qui a inventé le *road trip*, le *road movie*, le *mobil home* …). C'est peut-être là aussi où réside un autre aspect de la nostalgie qui traverse cette époque*, «* on ne doit pas attacher aux autres »[1449] :

> « L.A. est un style de vie, fondé sur un rapport à l'espace et au temps sans équivalent dans le monde, où l'esprit doit constamment anticiper – les kilomètres à parcourir, les bouchons à éviter, les rendez-vous à honorer. Est-ce cet assujettissement qui rend les Angelenos si disponibles à l'inattendu et au hasard ? Il n'y a pas de semaine où je ne sois sortie de chez moi sans

[1445] La sensibilité de cette période est marquée par l'exagération des émotions qui va conduire à des formes artistiques extrêmes (par leur technicité) et flamboyantes que l'historien compare à l'automne car elle est riche en couleurs, mais annonce la mort et la transition vers une autre période.

[1446] Il est opportun de remarquer que Johan Huizinga écrit lui aussi dans un moment de transition historique, juste après la Première Guerre mondiale, dans un climat de désillusion vis-à-vis de la modernité.

[1447] MURAT, Laure. *op., cit.*, p.108.

[1448] *Ibid.,* p.103.

[1449] *Ibid.,* p.104.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> remarquer une scène, un détail, un tableau urbain excitant la curiosité ou suscitant une émotion. »[1450]

Et dans toute cette effervescence, il y a une instauration d'un rapport particulier à l'autre. Laure Murat décèle « un point fixe » qui servirait de point d'ancrage à ce mouvement continu :

> « Dans ce schéma, le seul point fixe, l'alpha et l'oméga, la pierre angulaire, c'est la famille. C'est le foyer incandescent de toutes les passions, l'abcès de fixation. Il suffit d'allumer la télé. Du matin au soir, on a droit à la saga toujours recommencée de papa-maman-les-frères-et-sœurs. »[1451]

Dans cet esprit conservateur et traditionaliste de la vision de la famille, celle-ci devient une valeur refuge dans ce monde qui change. La femme a seulement le rôle de « maman » (un spectre de la tradition masculiniste et de l'image pastorale de la mère au foyer au sein de la famille nucléaire, à la manière de Coline Ingalls dans *La petite maison dans la prairie* ou encore Samantha Stephens dans *Ma sorcière bien-aimé*).

La crise que traverse Hollywood affaiblit d'autant plus les places des minorités dans cette société. Une étude de 2016 parlait déjà d'une « épidémie d'invisibilité »[1452] des femmes (et des minorités). Dans sa vie à Los Angeles Laure Murat explore une autre manière d'être femme grâce à ces collègues de UCLA :

> « Il y a deux ans, nous avons formé spontanément UCLA un groupe informel de six femmes universitaires aux caractères bien trempés, qui nous retrouvons à dîner tous les deux mois environ, selon le principe d'une hospitalité tournante. […] groupe s'est baptisé *the good old girls club* – en référence au *old boys club*, expression qui désigne le clan des mâles blancs verrouillant les postes clés dans les universités. »[1453]

[1450] *Ibid*., p.109.

[1451] *Ibid.,* p.104.

[1452] KRAMER. Jillian. *Hollywood's Diversity Problem Is Worse Than We Thought*. Glamour, 22 février 2016. [en ligne] consulté le 11/01/2025, URL : https://www.glamour.com/story/hollywoods-diversity-problem-i

[1453] MURAT, Laure. *op. cit.*, p.105-106.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Elles existent en marge de la majorité masculine du reste de leurs collègues. Par cette coexistence entre femmes, elles questionnent le rôle et l'image de la femme au sein de la famille traditionnelle. Une place mise à mal par cette révolution sociale qui s'amorce et dont Laure Murat est témoin et actrice :

> « Certaines sont mariées, d'autres pas. Certaines ont des enfants, d'autres pas. Nous ne sommes peut-être pas amies proches au sens européen du terme, mais nous sommes beaucoup plus que de simples collègues. Nous ne sommes pas impliquées dans la vie privée des unes et des autres, mais toujours attentives à ce qui arrive dans la vie des unes et des autres. Quelle est la nature de ce lien, affectueux sans être passionnel ? A-t-il un nom ? Ni membres d'un bien trop sec « réseau », ni soumises aux confidences et à l'exigeante intimité de l'amitié, nous sommes une communauté solidaire et d'une incroyable énergie, dont les rapports se développent dans une distance quasi miraculeuse – ni trop loin, ni trop près. »[1454]

Elles font sororité ! Elles établissent une convention tacite entre elles en rupture avec le reste de leur environnement pour mieux exciter et faire de l'espérance de leur milieu un vécu collectif.

Laure Murat établit clairement un lien entre cet espace qui impose un nomadisme et ces mêmes espaces qui empêchent d'établir des contacts sincères entre les habitants : « Noués à la première rencontre mais difficiles à resserrer, les liens personnels d'amitié ne se trouvent pas favorisés par l'échelle de Los Angeles. […] Ou comment les distances dans la ville redoublent la distance entre les gens. »[1455]. Il y a donc une distance qui va s'établir entre les individus autant pudique que cordiale, mais c'est surtout une distance pour se préserver de la rupture sociale qui peut créer un sentiment de déracinement et de nostalgie. Par ailleurs, à travers les relations solidaires que les femmes établissent entre elles, cette distance se réduit. Cette sororité s'accentue par la traversée d'espaces opprimants (où sont à l'œuvre une domination masculine) et qui compose la majorité des espaces urbains. Le vécu au féminin d'un espace crée un espace d'échange propice à l'entraide et à l'écoute. Ce que montre autant

[1454] *Ibid.,* p.106-107.

[1455] *Ibid.,* p.104.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

les photographies de Lise Sarfati que la vie de Laure Murat n'est pas éloignée de cette approche de l'expérience psychogéographique : elles documentent leurs expérimentations respectives de Los Angeles à travers leur propre vécu. Elles investissent leurs corps dans la ville pour l'observer et provoquer la rencontre.

Cultiver une géographie de la lenteur.

La sororité cherche à prendre soin de l'autre. C'est ce que l'on appelle le *Care*. Cette éthique et pratique du *Care* désigne un ensemble de pratiques sociales et corporelles visant à répondre aux besoins d'autrui (nourrir, soigner, accompagner, maintenir des objets/espaces vivants) : c'est prendre soin de l'autre. Dans cette théorie, il y a la mise en relation des individus dans le but de monter la dépendance relationnelle, la responsabilité et la préservation des liens humains dans un monde qui s'écrit de plus en plus au singulier (oubliant le pluriel). Le *Care* veut trouver une éthique politique et morale. L'éthique du Care se concentre sur un contexte-situé (un lieu et la relation des individus dans ce lieu) et la sensibilité (et vulnérabilité) des personnes. Cette éthique du Care trouve son origine dans les théories féministes, notamment dans les travaux de Carol Gilligan et de Nel Noddings. Carol Gilligan dans *In a Different Voice* (1982) donne une lecture psychologique et féministe montrant qu'une voix morale centrée sur les relations et la responsabilité (plutôt que sur les règles abstraites des politiques) a été marginalisée dans la psychologie morale dominante : «*In the different voice of women lies the truth of an ethic of care, the tie between relationship and responsibility, and the origins of aggression in the failure of connection* »[1456]. Cet ouvrage est le premier à donner une réflexion sur le *Care* comme objet éthique. Quant à Nel Noddings, elle propose dans *Caring* (1984) l'idée du « one-caring » (que l'on peut traduire comme l'attitude de celui qui prend soin). C'est une conception selon laquelle le soin commence dans la présence et l'attention. L'éthique du *Care*, comme est proposée par Moddings, est considérée comme une démarche relationnelle[1457]. Le Care n'est pas seulement une vertu privée, il doit être capable de s'étendre dans les institutions, dans le monde du travail, mais

[1456] GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice.* Harvard University Press, Cambridge, 1982, p.131.

[1457] BOURRUAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, Dijon, 1998.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

aussi dans les décisions politiques. C'est par la cohabitation[1458] et l'inclusion des individus que le Care peut exister (le *Care* ne peut exister comme une démarche individuelle).

Il y a dans cette approche, une nouvelle perspective sur le regard porté sur l'autre. Dans la ville chaque individu vit séparé de l'autre par l' « organe protecteur » (un concept inventé par Georg Simmel et qui apparaît dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, 1903). Cet organe est imaginé par Simmel comme une enveloppe qui entoure un individu et qui le protège du reste du désordre urbain : « [cet] organe de protection contre le déracinement dont le menacent les courants et les discordances de son milieu extérieur »[1459]. C'est une couche psychique pour se protéger de la sur-stimulation sensorielle et affective. L'attitude du Care est de rompre cet organe pour créer une relation entre les individus. La théorie du *Care* repose sur l'idée que la vulnérabilité humaine et l'interdépendance sont constitutives de la vie sociale et que la ville en est le théâtre permanent. Les femmes sont souvent plus dépendantes des infrastructures collectives et leurs trajets quotidiens sont plus polycentrés. Plus que n'importe qui, elles subissent aussi des inégalités d'occupation de l'espace public et c'est sur ce terrain que la théorie du Care entre en jeu en menant des réflexions pour restructurer la cohabitation dans les espaces urbains. La réorientation de la norme morale passe aussi par la réappropriation de l'espace. L'historienne Nepthys Zwer propose une réflexion sur un possible regard spacio-féminin dans *Pour un spacio-féminisme. De l'espace à la carte.* Elle y montre la place réduite que le corps des femmes occupe dans l'espace public : « Notre corps est mouvement. L'espace qu'il occupe à moins d'emprise, moins de volume pour les femmes que pour les

[1458] Cette idée de « cohabiter » pour réinventer des modes de vies se retrouve dans *Cohabitons ! : pour une nouvelle urbanité terrestre* (2024), Michel Lussault (professeur à l'ENS de Lyon, géographe, directeur de l'Ecole urbaine de Lyon), essaye de sortir la ville de l'imaginaire perçu comme une menace et pouvant être synonyme de démocratie, de cohabitation et d'espace relationnel. Il se réfère au livre d'Henri Lefebvre et à son livre *La révolution urbaine* (1970) dans lequel il anticipe l'urbanisation totale de toutes les sociétés. Aujourd'hui ce phénomène n'a jamais été aussi fort. Pour Lussault il y a un phénomène de « Terra-formation », qui se traduit par la construction d'une terre urbanisée qui ne se contente pas d'influencer nos manières de vivre mais qui change la totalité de l'approche que nous avons de cette terre devenue entièrement domestiquée. Cela nous impose à nous « cohabitants » de cette terre (devenu territoire unique) à ne plus ignorer que l'urbain est devenu notre milieu de vie. Bien que cette idée soit déconcertante, il faut, pour l'auteur, dès à présent entrer dans une phase critique de notre approche à ce nouveau monde. Cette critique ne doit pas seulement dire ce qui est bien ou mal mais doit ouvrir la voie à de nouvelles perspectives de cohabitation dans cet espace qui doit être de ses fonctions par ses habitants. Cette révolution doit être interne. Michel Lussault emploi le terme d' « Urbanocène » une proposition qui consisterait à caractériser le changement global (réchauffement climatique, effondrement de la biodiversité, etc.) : il serait lié justement à cette extension du mode de vie urbain.

[1459] SIMMEL, Georg Simmel. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Payot, Paris, 2013, p.41.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

hommes. »[1460]. Elle s'interroge sur le statut à donner à ce corps féminin dans l'espace[1461]. Dans l'écriture de l'histoire de la place des femmes dans des lieux, il existe un « silence » produit par la peur qui fait taire ces corps dans ces environnements. La traversée des villes devient une épreuve (en plus des violences physiques comme le harcèlement), les femmes font face à une violence infligée par des symboles masculinistes[1462] (notamment les monuments à la gloire des « grands hommes »[1463]). Nepthys Zwer met en avant les propos d'Hélène Cixous qui propose une« écriture neuve, insurgée » [1464]. pour que les femmes « écrivent leur corps »[1465].

Cette démarche s'inscrit dans la géographie sociale (une sous-branche de la géographie humaine). C'est une géographie qui, comme l'imaginait le géographe Armand Frémont[1466], s'intéresse aux inégalités sociales dans l'espace, aux rapports de pouvoir et de domination, à la production sociale de l'espace (c'est-à-dire comment des groupes sociaux façonnent l'espace selon leurs besoins). C'est ce que Nepthys Zwer rapporte de la manière suivante : « Chaque personne interprète et pratique son espace à sa façon, ce qui fait que des espaces peuvent se superposer sans se recouper. »[1467]. Cette géographie sociale apparaît aussi clairement dans le livre *Flâneuse* (2019) de Lauren Elkin. L'autrice réhabilite la figure féminine de la flâneuse qui serait pour elle une femme déterminée et inventive, profondément ouverte aux possibilités créatives et libératrices de la marche en ville :

> « Peut-être est-elle une auteure ou une artiste, une secrétaire ou une jeune fille au pair. Peut-être n'a-t-elle pas d'emploi. Peut-être ne peut-elle pas en occuper un. Peut-être est-elle une épouse ou une mère. Ou peut-être est-

[1460] ZWER, Nepthys. *Pour un spatio-féminisme. De l'espace à la carte*. La découverte, coll. Cahiers libres, Paris, 2024, p.45.

[1461] *Ibid.,* p.123.

[1462] *Ibid*., p.85.

[1463] *Ibid.*

[1464] CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse*. Éditions Galliée, Paris, 2010, p.45.

[1465] *Ibid.*

[1466] L'apport principal d'Armand Frémont est d'avoir introduit la notion d'"espace vécu", qui a renouvelé la façon de penser les rapports entre société et espace. Il veut réintroduire le sujet humain, la perception et l'expérience personnelle dans l'analyse géographique, ce qui ouvre la voie à une géographie plus sensible et sociale. La notion d'« espace vécu » est formulée dans *La région, espace vécu* (1976), l'idée est que l'espace ne doit pas être étudié uniquement comme une structure physique mais comme un lieu d'expériences et de pratiques quotidiennes.

[1467] ZWER, Nepthys. *op. cit.*, p.8.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> elle totalement libre. Quand elle est fatiguée, il se peut qu'elle prenne un bus ou un train. Mais pour l'essentiel, elle marche. Elle a appris à connaître la ville en errant le long de ses rues, en allant voir dans ses recoins sombres, en glissant un œil derrière les façades, en furetant dans les arrière-cours cachées. J'ai vu utiliser la ville comme une scène ou un coin où se cacher, un lieu où chercher la gloire et la fortune ou l'anonymat, un espace où se libérer de l'oppression ou aider ceux qui sont opprimés, un territoire où affirmer son indépendance, un endroit pour changer le monde ou être changée par lui. »[1468]

Pour la critique Deborah Longworth le travail de Lauren Elkin a une vertu : « marcher aide à se sentir à la maison »[1469], il s'agit d'un moyen de se situer. Le livre interroge la *gendralisation masculine*[1470] de la flânerie, souvent construite comme un acte réservé aux hommes : « Comme si un pénis constituait un appendice indispensable pour la marche, au même titre qu'une canne ou un bâton. »[1471]. Elle propose de repenser ce concept depuis l'expérience féminine en affrontant les lieux quitte à se heurter à des espaces conquis par le rythme des hommes :

> « Assez rapidement, il est apparu évident qu'il n'allait pas être simple d'être une femme à Tokyo, et notamment une étrangère. Je veux dire : différente. Soit j'étais invisible – les hommes me rentraient dedans dans la rue ou faisaient tomber mes papiers de la table au Starbucks avec leur manteau -, soit je bénéficiais d'une forme d'attention nettement négative. »[1472]

Le livre est une combinaison de registres à l'intersection entre un récit personnel et un essai culturel. Elle fait intervenir des figures comme George Sand, Jean Rhys, Agnès Varda, Sophie

---

[1468] ELKIN, Lauren. *Flâneuse*. Editions Hoëbeck, Paris, 2019, p.33.

[1469] LONGWORTH, Deborah. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London, by Lauren Elkin*. Times Higher Education, 25 août 2016. [en ligne] consulté le 09/01/2025, URL : https://www.timeshighereducation.com/books/review-flaneuse-women-walk-city-paris-new-york-tokyo-venice-london-lauren-elkin-chatto-windus

[1470] La *gendralisation masculine* désigne le processus par lequel une pratique est pensée, représentée et normée à partir d'expériences et de références masculines, au point que cette perspective devient la norme.

[1471] ELKIN, Lauren. *op. cit.*, p.31.

[1472] *Ibid.,* p.203.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Calle et Martha Gellhorn. Et parmi ces figures, il y a Virginia Woolf : « Je voulais voir Londres comme Woolf l'avait vue, de sorte que je me suis mise à remonter la piste de toutes ses adresses. J'ai flâné sur Tavistock Square, où elle vécut de 1924 à 1939. »[1473]. Il semble qu'en marchant au côté des fantômes comme Woolf, Lauren Elkin n'est plus seule dans la rue. Elkin trouve dans l'essai *Street Haunting: A London Adventure* (1930) de Woolf un texte fondateur. Woolf y montre comment la flânerie permet de regarder le monde tout en explorant son propre imaginaire :

> « L'essai de Virginia Woolf « Par les rues, aventure londonienne » est une tentative pour revendiquer par la marche un espace dégenré dans la ville. Dans la rue, nous devenons des entités observantes, « et nous nous perdons dans cette vaste armée républicaine de marcheurs anonymes ». Que nous voulions ou non être un œil androgyne musardant dans la ville, ou un corps invitant au désir, ou l'une des innombrables positions intermédiaires, Woolf nous dit que nous pouvons nous intégrer au monde de la ville en devenant attentives aux variations du paysage affectif. »[1474]

Cette démarche influence la flâneuse que Lauren Elkin cherche à devenir ainsi que sa pratique dans les villes qu'elle traverse.

Virginia Woolf flâne dans les rues comme sur une scène vivante, attentive aux micro-dramaturgies qui s'y jouent et aux personnages qui l'habitent. Ses flâneries nourrissent ses œuvres : elle y glane des fragments de vie de passants en marche, clients affairés dans les boutiques, travailleurs absorbés par leur tâche ou citadins s'accordant une pause. Elle s'intéresse particulièrement aux figures féminines : dans l'étude du caractère d'une femme assise en face d'elle dans un train, elle avait déclaré : « Tous les romans commencent avec une vieille dame assise en face de vous. »[1475]. L'écriture prolonge la rencontre dans le domaine du récit,

---

[1473] *Ibid*., p.92.

[1474] *Ibid.,* p.332.

[1475] WOOLF, Virginia. « *Mr Bennett and Mrs Brown* », In *The Virginia Woolf Reader*. Edition Mitchell Leaska, New-York. , 1984, p. 199. [citée dans ELKIN, Lauren. *Flâneuse*. Editions Hoëbeck, Paris, 2019, p.102.]

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Comme nous venons de le voir en marchant dans les pas de Woolf, Elkin est accompagnée par son spectre qui l'a conduit à travers ce Londres fantomatique. Mais peut-être que ce que suit réellement Lauren Elkin c'est le flux de conscience[1476] (*Stream of consciousness*[1477]) de l'autrice. Ce flux produit chez le lecteur une expérience mimétique de la pensée en faisant sentir la manière dont la pensée du personnage se déroule. Le récit devient discontinu, en rupture avec une construction de la psychologie du personnage cohérent et stable. Cet esthétique du point de vue donne accès à la vie intérieure du protagoniste. Elle impose au lecteur un travail herméneutique : il doit reconstituer, ordonner, suivre des enchaînements associatifs. Cet effet de lecture s'approche de la conscience de l'individu et le lecteur suit cette dernière. Dans *Ulysse* (1922) de James Joyce, le *Stream of consciousness* est central. Il sert à traduire le fonctionnement réel de la conscience du personnage qui marche dans Dublin. L'énonciation même de la narration devient une seule ligne que le lecteur suit tout au long du récit : la technique romanesque devient fiction. Ce sont des épisodes en monologue intérieur quasi intégral qui nous donne accès à l'intériorité de Léopold Bloom[1478]. Le flux de conscience accentue la marche du personnage, il y une prolongation du mythisme, le personnage pense comme il marche. La déambulation sert de structure spatiale et temporelle au déploiement de la pensée intérieure. Chaque déplacement de Bloom dans Dublin agit comme un stimulus sensoriel : l'odeur du pain en passant devant une boulangerie conduit à une digression sur son petit-déjeuner, puis sur sa femme et à une pensée érotique, avant de revenir à l'instant présent. La journée du 16 juin 1904 durant laquelle se passe la déambulation de Bloom se déroule en temps « réel », mais le flux de conscience du personnage dilate ou compresse le temps en fonction des pensées de Bloom ce qui lui permet de traverser différente strates

[1476] Le flux de conscience est une technique narrative qui cherche à reproduire, sur la page, le déroulement immédiat de la pensée d'un personnage (par la description de sa perception, de ses souvenirs, de ses sensations). C'est un assemblage d'images et d'associations d'idées qui enchaînent sans la logique classique du discours.

[1477] Le terme trouve son origine sous la plume du psychologique William James qui l'emploie pour décrire la continuité des états mentaux dans *The Principles of Psychology* (1890). Par la suite, le terme est réemployé par critiques littéraires comme May Sinclair. En 1918, Sinclair utilise pour la première fois le terme *stream of consciousness* pour décrire la forme inventée du roman *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson (elle sera d'ailleurs considérée comme la pionnière du roman de « flux »). Elle ouvre la voie à son utilisation comme catégorie comme pour James Joyce, Virginia Woolf ou encore David Faulkner.

[1478] En vérité, le récit passe par le flux de conscience de trois personnages (mais c'est celle de Leopold Bloom qui compose la majorité du récit). Le roman commence avec Stephen, au sommet de la Martello Tower, dans l'épisode « Telemachus ». Puis Joyce passe à Bloom jusqu'à l'épisode final, « Penelope », où l'auteur utilise le personnage Molly Bloom comme aboutissement de cette narration (la scène est devenue emblématique du *Stream of consciousness*).

Licence CC BY-NC-ND 4.0

temporelles. En combinant la marche et le flux de conscience, Joyce propose un nouveau roman de ville : ce n'est pas un panorama, mais une cartographie qui se compose à la fois d'éléments intimes, de désirs et de souvenirs.

Dans notre intérêt, ne pourrions-nous pas interroger le flux de conscience comme un mimétisme du déplacement ? C'est cette ligne que suit le dériveur dans la ville mais aussi c'est cette introspection que le psychogéographe recherche en allant au contact de l'autre et qui sera mise en action par l'entrée du dériveur dans une situation. Certes, les récits utilisant l'esthétique du flux de conscience ne sont pas des récits de dérive mais ils accompagnent la mutation du paysage (décrivant leurs changements progressifs vers un urbanisme total). Ne pourrions-nous pas voir dans ce nouveau rapport à l'espace et au langage le symptôme d'un paysage en crise ? Le flux de conscience remplace la description panoramique par une topographie mentale, c'est le symptôme de ce que des géographes appellent une crise du paysage. La confiance dans un paysage comme « objet stable » se fissure, au profit d'un paysage en mouvement fragmenté. Le protagoniste traverse un milieu vécu. La marche fragmente l'espace en séquences sensorielles, la ville est vécue comme une succession de micro-événements. Au lieu d'avoir un récit qui s'appuie sur un point de vue fixe (comme dans le roman réaliste), le récit adopte une vision mobile et discontinue qui intègre le narrateur dans un ensemble plus vaste. On peut défendre l'idée que le flux de conscience ne se limite pas à une technique narrative, mais qu'il incarne une véritable géographie de la lenteur, du sensible et par extension une géographie humaine.

L'un des cas les plus marquants de cette mise en relation se trouve sans doute dans la résonance finale que trouve le personnage de Vernon Subutex dans le roman éponyme de Virginie Despentes. A la fin du tome I, le personnage trouve une sensation qu'il n'a jamais trouvé sous héroïne ou sous LSD (substance à laquelle il est habitué), une sensation inconnue quasi-musicale : « Des doigts invisibles et habiles se glissent derrière les os des clavicules et tirent, le souffle est libéré, la chaleur se diffuse, la cage thoracique est ouverte. Il jouit de chaque parcelle de son épiderme, la chanson s'éternise. »[1479]. Cette sensation devient chanson, une ligne rythmique qui met le personnage en relation avec la ville de Paris qui s'étend devant lui :

[1479] DESPENTES, Virginie. *Vernon Subutex*. Tome 1. Bernard Grasset, Paris, 2015, p.394-395.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Il découvre en face de lui une vue dégagée, il voit tout Paris d'en haut.
>
> Je suis un homme seul, j'ai cinquante ans, ma gorge est trouée depuis mon cancer et je fume le cigare en conduisant mon taxi, fenêtre ouverte, sans m'occuper de la gueule que font les clients.
>
> Je suis Diana et je suis ce genre de fille qui rigole tout le temps et s'excuse de tout, mes bras sont maculés de traces de coupures.
>
> […]
>
> Je suis la pute arrogante et écorchée vive, je suis l'adolescent solidaire de son fauteuil roulant, je suis la jeune femme qui dîne avec son père qu'elle adore et qui est si fier d'elle, je suis le clandestin qui a passé les barbelés de Melilla je remonte les Champs-Elysées et je sais que cette ville va me donner ce que je suis venu chercher, […] Je suis l'arbre aux branches nues malmenées par la pluie, l'enfant qui hurle dans sa poussette, la chienne qui tire sur sa laisse, la surveillante de prison jalouse de l'insouciance des détenues, je suis un nuage noir, une fontaine, le fiancé quitté qui fait défiler les photos de sa vie d'avant, je suis un dodo sur un banc perché sur une butte, à Paris. »[1480]

« … à Paris » ; tout est dit ! Cette scène décrite par Virginie Despentes pourrait se passer partout et nulle part ici mais c'est à Paris. Par la vue dégagée qu'il perçoit, Vernon Subutex entre en résonance avec toutes ses identités qui composent la ville et qui la font battre. C'est par ce battement que les protagonistes et les dériveurs éprouvent la ville. Laure Murat trouve aussi une relation corporelle par cette pulsation : « Los Angeles s'éprouve chaque jour comme un organisme vivant, dont le cœur bat et le sang circule, dont le corps bouge et l'esprit travaille. »[1481]. La rythmique citadine devient ligne directrice et c'est autour de celle-ci que va se structurer le flux de conscience de la marcheuse. Laure Murat éprouve L.A. comme une « vibration » [1482] qui devient la colonne vertébrale autour de laquelle vont se greffer les

[1480] *Ibid.,* p.395-397.

[1481] MURAT, Laure. *op. cit.*, p.25-26.

[1482] *Ibid*., p.141.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

fragments réflectifs, c'est ce qui servira de support à la liste, aux événement désordonnés, c'est une esthétique qui a pour vocation de structure une trame narrative :

> « 17 janvier. Promenade sur la plage, où les vagues, plus fortes que d'habitude, font un piédestal roulant aux surfeurs. Temps splendide. L'après-midi, visite d'une exposition au *Fowler Museum*, intitulée « Global L.A. » Ce titre alléchant recouvre un ensemble de photographies assez médiocres. Hésitant entre le reportage et l'esthétisme, sur les célébrations ou les manifestations de différents groupes ethniques à Los Angeles, guatémaltèques, éthiopiens, cambodgiens, mais aussi rassemblements des travailleurs immigrés sans papier, exigeant leur régularisation. »[1483]

Dans le Los Angeles de Laure Murat, les événements, les sensations et les comparaisons s'enchaînent. Elle passe d'un sujet à l'autre en confondant ses impressions et ses critiques. Elle joue sur des effets d'échelle en passant de description micro (le détail sensoriel, l'infime) et la perception macro (l'ensemble d'un lieu, une réflexion abstraite, un souvenir lointain). Ce changement de dimensions s'accentue par son rapport à l'autre, c'est ce qui se passe entre Laure Murat et sa rencontre avec Maylis de Kerangal lors de sa venue à UCLA :

> « Depuis seulement deux jours à Los Angeles, elle est électrisée par la ville, dont elle parle avec une intelligence fulgurante, dans la foulée de son explication géographique. […] Je passe la prendre vers 17 h 30 après sa visite au Getty et l'emmène dans les Hollywood Hills, tout en lui parlant de *Ceci n'est pas une ville*. Elle mange tous des yeux, pose mille questions. Nous allons dîner chez Lucques, où la conversation se poursuit sur le même rythme, avant que je la dépose, rompue par sa journée et le décalage horaire, à son hôtel. »[1484]

Le flux de conscience reste soutenu, les enchaînements des sujets et d'événements gardent leurs rythmes, mais la préséance de Maylis de Kerangal focalise l'attention. Le flux de conscience vient accentuer le regard sur l'autre et les relations humaines parce qu'il place le

[1483] *Ibid.,* p.129-130.

[1484] *Ibid.,* p.134.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

lecteur à l'intérieur du mouvement mental du personnage, là où les perceptions, émotions et jugements se construisent en temps réel. Le flux de conscience élimine la distance narrative. La rencontre de l'autre devient une attention fine que l'écriture reproduit. Cette dernière accueille aussi les voix, les présences et les absences dans l'espace mental du personnage. Le flux favorise cette disposition : on a le temps de « laisser advenir » l'autre dans sa complexité.

Will Self aussi joue sur les effets de distances, de mesures, de tailles entre les éléments . Il fait alterner le micro et le macro sans transition explicite. En marchant dans la rue , le regard et l'esprit peuvent être embrumés par l'effervescence. Self joue de cet effet pour créer ses transitions.

> « Et erre sans but, suivant son viseur, perdu dans une illusion d'efficacité, appuyant sur ses propres boutons énigmatiques – le jaune, le rouge, le vert, le cane. Le rond, la croix – tandis que le compteur de points s'affole. Les nuages se condensent dans la 7e Rue, puis dans le marché aux fleurs, où les stands sont ornés de *pinatas*. Il y a des *pinatas* en forme de lion, de lapin, de serpent et de lézard […]. Quand le vendeur s'approche de *Mister Me*, je fouille dans mon répertoire de dialogue […]. Le long des trottoirs du quartier de la mode, des rouleaux de tissu se matérialisent, prêts à être coupés, […]. Les voitures ne cessent de faire des tête-à-queue […]. Mais continue à marcher et, en suivant mon propre avatar dans Broadway, j'ai déjà oublié depuis longtemps que c'est un jeu, […]. Et donc : le jeu est sur « pause », le temps pour moi de contempler cet anneau de Mobius en celluloïd : en 2008, le hall du Bradbury Building a été joliment rénové mais, au début des années 1980, sérieusement délabré, il a servi d'immeuble d'habitation au génie de la bio-ingénierie, J. F. Sebastian. Pauli et le cinéaste Ridley Scott inondèrent Downtown L.A. sous une pluie toxique. »[1485]

La narration ralentit et zoome sur ce détail comme ici les *piniatas*, jusqu'à ce que la pensée s'élargisse du détail vers une réflexion générale ou une image panoramique comme l'architecture du Bradbury Building. Ce va-et-vient constant donne au lecteur une

[1485] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Edition de l'olivier, Paris , 2012,p.221-224.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cartographie mouvante de la réalité. Le flux de conscience prend la forme du rythme du corps en mouvement, c'est une géographie de la lenteur. La narration ralentit pour rendre compte de chaque stimulus comme un bruit, une odeur, une lumière ou un détail architectural. Cette dilatation du temps narratif transforme quelques minutes réelles en plusieurs pages de texte. C'est une forme d'anti-vitesse littéraire : Laure Murat et Will Self éprouvent la géographie de Los Angeles par une micro-temporalité des lieux, où la vitesse physique cède la place à l'épaisseur du temps par la perception. Ce jeu d'échelle crée une profondeur affective dans la narration. Le lieu et les personnes rencontrées sont saisis à plusieurs niveaux, ce qui enrichit la géographie humaine du texte.

Entrer en résonance.

Le flux de conscience traduit littérairement cette perspective car comme nous venons de le voir, pour les auteurs qui pratiquent cette technique, la ville est vue comme un tissu de relations, historiques et symboliques. Chaque trajet que nous venons de voir est inscrit dans un contexte où la subjectivité du narrateur devient une carte affective. La géographie humaine étudie la relation entre sociétés, individus et espaces vécus. Selon le géographe Yi-Fu Tuan, la géographie humaniste devait avant tout révéler « comment les activités et les phénomènes géographiques traduisent la qualité de la conscience humaine » [« *how geographical activities and phenomena reveal the quality of human awareness* »[1486]] et montrer « l'expérience humaine dans toute son ambiguïté, son ambivalence et sa complexité » [« *human experience in its ambiguity, ambivalence, and complexity* »[1487]]. En d'autres termes, les expériences spatiales doivent traduire la conscience humaine en s'appuyant sur une approche narrative et descriptive. La démarche de Tuan demande une empathie profonde envers les lieux étudiés. Le flux de conscience fonctionne comme un vecteur littéraire de géographie humaine, en restituant l'expérience vécue d'un espace à travers la conscience du personnage. Le flux de conscience enrichit la géographie humaine par le texte. Le flux de conscience donne une lecture incarnée de l'espace. Dans ce mode narratif, passé, présent et futur s'entremêlent.

[1486] TUAN, Yi-Fu. *Humanistic Geography*. Annals of the Association of American Geographers, n°66, 1976, p.266–276.

[1487] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ce regard géographique est en rupture avec le rythme de la géographie traditionnelle. C'est une temporalité dilatée. Le flux de conscience ralentit le temps réel. Cette lenteur narrative ouvre un espace d'exploration sensorielle et introspective : l'instant présent se dilate, permettant au texte de saisir des micro-perceptions, qui passeraient inaperçues dans une narration classique[1488]. Un auteur et géographe à bien sûr relié le concept de flux de conscience à la géographie humaine par la marche : Julien Gracq n'était pas géographe de formation au sens universitaire[1489], mais sa façon d'écrire les lieux relève d'une cartographie intérieure. Son travail a trouvé écho auprès d'autres géographes, comme Jean-Louis Tissier qui voit dans son œuvre « l'écart « géographique » à la norme littéraire »[1490]. Dans la géographie humaine, on distingue le paysage objectif (ce que voit l'œil) et le paysage subjectif (ce que ressent celui qui regarde). Gracq s'intéresse au paysage subjectif[1491], qui met en avant la façon dont les lieux façonnent l'être humain et inversement. Le paysage subjectif est sélectif, on retient certains détails et on en oublie d'autres selon ce qui nous touche. Il est chargé d'affects. Et il est construit par la culture personnelle de celui qui le regarde. Ce paysage est marqué par sa mutation : un même espace peut être perçu différemment selon le moment, l'état d'esprit ou l'expérience vécue. Gracq cherche ce changement dans la charge affective de la transformation d'un pont, d'une rue, etc.

C'est dans son livre *La formes d'une ville* (1985) que Gracq concrétise ce regard sur la ville de Nantes. C'est ici que l'auteur vit de 1921 à 1928, entre ces 11 ans et ces 18 ans[1492]. Les lieux

[1488] Il s'agit également d'interroger le rapport entre le temps qualifié du réel (dont la relativité même mérite d'être rappelée) et le temps propre au récit. Toute tentative de mimétisme se heurte nécessairement aux différentes strates temporelles en jeu : d'un côté, l'instantanéité de la perception visuelle, de l'autre, la médiation et la reconfiguration qu'impose la narration littéraire. Alors un décalage demeure inévitable entre l'expérience vécue et sa transcription narrative.

[1489] Julien Gracq a été normalien, agrégé d'histoire et de géographie. En 1935, il est affecté d'abord à Nantes au lycée Clemenceau où il avait été élève, puis au lycée La Tour d'Auvergne (aujourd'hui collège) à Quimper de 1937 à 1939 où il enseigne la géographie.

[1490] TISSIER, Jean-Louis. *De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq*. L'Espace Géographique, n° 10, 1981, p.51.

[1491] BAILLY, Antoine. BEGUIN, Hubert. SCARIATI, Renato. *Introduction à la géographie humaine*. Armand Colin, coll. U, Paris, 2016, p.48.

[1492] Nantes incarne pour Julien Gracq la première grande ville qu'il rencontre. Elle deviendra un lieu de transition entre son village natal de Saint-Florent-le-Vieil et Paris. Nantes est alors pour lui une ville qui représente l'ouverture notamment par l'accès aux grands boulevards, aux vitrines des grands magasins, au port et à l'ailleurs maritime. Mais paradoxalement dans *La forme d'une ville*, Nantes devient pour lui une enclave, ses quartiers forment des "coquilles" qui délimitent son univers.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

traversés par l'auteur sont décrits comme « des enclos »[1493] (le lycée, le jardin, le quartier…), imbriqués comme des coquilles, espaces protecteurs mais aussi enfermant[1494]. Ce ne sont pas des lieux entourés d'une clôture, mais des espaces encerclés par une limite symbolique. Chaque enclos à son atmosphère propre (de la même manière que les unités d'ambiances situationnistes). Le territoire vécu se compose alors de cellules liées par l'itinéraire : « Une plantation d'arbres serrée ceint le mur qui l'isole, et n'y laisse filtrer à travers les branches qu'une demi-clarté ; en tout temps, il traîne sur ce domaine retranché comme une ombre pluvieuse. Les plans de la ville situent dans cet enclos, défendu autrefois sur sa face nord par des fourrés d'orties »[1495] . La perception de celui qui traverse la ville repose sur une attente du lieu, la promenade devient un état de méditation (une forme de mantra), de rêve et de mémoire en mouvement assemblé le long d'un flux de conscience.

> « J'allais passer un dimanche sur deux chez ma grand'tante, dont la bonne, Angèle, toute lisse et rose sous son *bergot* breton, venait prendre livraison de moi après la messe, au parloir. Un dimanche sur deux, et le jeudi de chaque semaine […] c'est la promenade réglementaire du lycée qui me tenait lieu de «sortie». Le but de ces promenades apéritives et hygiéniques était habituellement quelque terrain vague où une partie de ballon pouvait s'engager, quelque zone verte, […]. L'image de Nantes qui lève spontanément de mon esprit est restée, pour cette raison, non pas celle d'un labyrinthe de rues centrales d'où l'on ne s'évade qu'épisodiquement, plutôt celle d'un nœud mal serré de radiales divergentes, au long desquelles le fluide urbain fuit et se dilue […].»[1496]

[1493] Cette notion d'enclos provient d'Alain Chauvet qui écrit que « le territoire de l'homme pour Julien Gracq est donc bien un enclos qui l'enferme comme une coquille, qui vit comme une cellule et qui protège comme un refuge ; l'homme tente de se libérer par le rêve mais l'enclos se referme sur lui sans cesse comme un piège » (CHAUVRET, Alain. *Porte nantaise et isolat choletais : essai de géographie régionale*. Éditions Hérault, Maulévrier, 1987).

[1494] OSTER, Daniel. *Un géographe lit des œuvres littéraires : Les Eaux étroites de Julien Gracq et L'Intimité de la rivière de Philippe Le Guillou.* In GLADIEU, Marie-Madeleine. POTTIER, Jean-Michel. TROUVE, Alain. [Dir.] *Les référents du littéraire*. Éditions et Presses universitaires de Reims, Reims, 2013. [en ligne] consulté le 11/01/2025, URL : https://doi.org/10.4000/books.epure.1356.

[1495] GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. José Corti, Paris, 1985, p.70.

[1496] *Ibid.,* p.42.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

La « promenade » que Gracq réalise tout du long du livre devient un fil qui forme donc des « nœuds » (qui représente les enclos traverser). Ce fil devient flux. Alors, le paysage se déplie au gré des pensées de l'auteur, la description réunit des références multisensorielles.

Gracq met en lumière la différence entre le plan formel d'une ville et l'image que nous en conservons : notre mémoire crée un espace mental unique, composé de trajets quotidiens et d'îlots familiers qui ne coïncident pas forcément avec les structures objectives. De plus, cet espace mental se structure autour d'une image nostalgique d'une ville qui a existé dans un temps précis : les conditions atmosphériques influencent ses images et elles ne seront jamais reproductibles. C'est un paysage « hapaxique » (qui ne se verra qu'une fois au cours de la vie d'un individu) que tente de décrire Julien Gracq.

Il y a quelque chose qui tient du sacré dans l'errance que Gracq trouve dans la ville, c'est un renouveau du tracé magique : « L'errance poétique de Julien Gracq ne répète donc pas le mythe mais reste profondément reliée à l'idée d'une association entre la forme matérielle et la pensée ou son cheminement. »[1497]. Dans chaque « enclos », c'est un inventaire urbain où le poète déplie un riche éventail lexical autour d'un sujet :

> « Mais à l'ouest, où son mur de clôture est remplacé aujourd'hui jusqu'à mi-hauteur par des grillages, qui laissent par les soirs d'été l'odeur des plantes exotiques déferler sur la rue Stanislas Baudry, il me semble que soixante années n'ont changé en rien la ligne festonnée du lourd et capiteux moutonnement vert qui était, quatre fois par jour, au-delà de la rue, l'horizon de notre cour de récréation. Ce *skyline* végétal, plus suggestif pour moi que n'a jamais pu l'être le profil contre le ciel d'aucune ville, est resté pendant des années le répertoire de lignes et de couleurs, l'alphabet végétal simpliste, mais inépuisable en combinaisons, où sont venus puiser leurs enluminures par dizaines les livres aimés : j'y retrouvais à volonté les cyprès géants des Everglades de *Nord contre Sud*, les déodars de l'Himalaya sous le

[1497] MENOU, Hervé. *Julien Gracq, l'errance du poète*. In BOULOUMIE, Arlette. [Dir.] *Errance et marginalité dans la littérature*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2007. [en ligne], consulté le 12/01/2025, URL : https://doi.org/10.4000/books.pur.12055.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

couvert desquels hiverne la Maison à Vapeur, et même encore, plus tard, les liquidambars de la fontaine sous lesquels apparaît à Chactas Atala . »[1498]

Le jardin végétal devient une Skyline urbaine adoptant sous un effet mimétique la forme de la ville. Plus que ça, le jardin devient dans la suite du récit un répertoire de formes dans lequel l'auteur se laisse dériver dans des assemblages et des comparaisons végétales.

Anne Volvey voit dans *La forme d'une ville* une égo-géographique[1499] dans laquelle l'auteur construit son identité à travers ses interactions avec l'espace. Pour l'autrice, il y a dans ce texte une performance identitaire. Elle se réfère aux travaux de Donald Winnicott, grâce auxquels elle rapproche l'intérêt du psychiatre et de Gracq aux espaces intermédiaires. Dans *La forme d'une ville*, Gracq compose les espaces comme des lieux transitionnels où l'auteur peut explorer et exprimer son monde intérieur. Dans *Playing and Reality* (1971), Winnicott développe la notion d'« aire transitionnelle », qui serait une zone intermédiaire entre la réalité (l'extérieure) et le monde intérieur du sujet. L'enfant, puis l'adulte, y projette son imaginaire tout en interagissant avec le réel. Cette aire est un lieu de créativité et de construction identitaire. Gracq est marqué par ce genre d'espaces : « Ce qui me fascine ce n'est pas tellement l'en-face, c'est la lisière, la bordure d'une terre habitée, si vous voulez. […] Mais il est vrai qu'en géographie j'aime beaucoup les zones de transition, de passage d'une région à une autre, elles m'intéressent beaucoup. »[1500]. Par une esthétique du contact à la ville, Gracq trouve une identité fluctuante. Son écriture fonctionne alors comme le jeu décrit par Winnicott, un espace où l'on explore, combine et transforme. L'espace transitionnel devient un lieu de médiation entre le passé et le présent sans figer le temps.

C'est cette fluctuation que Jean Rolin rencontre dans son roman *Savannah* (2015). Dans ce livre, Rolin retrace un voyage ou plutôt, il revient sur les traces d'un voyage déjà effectué avec sa compagne Kate Barry aujourd'hui disparu. L'ouvrage combine introspection et description précise des lieux, en suivant les traces de Kate. Jean Rolin retourne seul en Géorgie, sur les

[1498] GRACQ, Julien. *op. cit.*, p.37-38.

[1499] VOLVEY, Anne. *Au fond de soi, (la performance de) la ville. Une lecture égo-géographique de La forme d'une ville de Julien Gracq.* Géographie et cultures, n°89-90, 2014. [en ligne] consulté le 13/01/2025, URL : https://journals.openedition.org/gc/3271#citedby

[1500] TISSIER, Jean-Louis. *Entretien avec Jean-Louis Tissier (1978)*. In *Julien Gracq, Œuvres complètes*. La Pléïade, t.2, Gallimard, Paris, 1995, p.55.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

lieux (motels, rues, bars, cimetières, friches…) qu'il avait découverts dix ans plus tôt avec Kate. Il est guidé par les souvenirs des lieux et par les images qu'elle avait filmée lors de leur voyage :

> «Auparavant, nous étions passés par un square près duquel Kate avait filmé les reflets de deux palmiers dans une flaque d'eau, puis son propre reflet en train de filmer les palmiers, avant de regarder, toujours filmant, la pointe de ses bottines mouillées par l'eau de la flaque […]. L'ayant enfin trouvé, lors de mon retour à Savannah, je me suis engagé dans une recherche évidemment absurde (et dont le caractère obsessionnel, ou compulsif, ne m'a pas échappé) des deux palmiers dont Kate avait filmé le reflet, en même temps que le sien, dans une flaque d'eau, avec l'espoir qu'il finirait par pleuvoir, en ces derniers jours d'août puis en ces premiers jours de septembre 2014 […]. »[1501]

Rolin retourne dans ce parc où Kate a filmé des palmiers. Pourquoi y retourne-t-il ? Il retrouve les arbres, mais la flaque n'est plus là … Qu'espérait-il ? Les palmiers sont là mais évidemment Kate n'y est pas.

Kate et Jean étaient venus à Savannah dans le but de visiter la maison de l'autrice Flannery O'Connor. Lors de ce second voyage, l'auteur reprend le même programme que leur premier voyage. Il retourne dans le musée :

> « Ce matin-là, j'étais le premier visiteur, et je m'en félicitai car je n'aurais pas supporté de me retrouver dans un groupe. Ma première mauvaise surprise […] fut de constater que le livre d'or était en fait composé de feuilles volantes, et que celles de 2007 n'avaient pas été conservées. Ou du moins pas sur place. »[1502]

La trace manuscrite de Kate que Rolin voulait retrouver n'y est plus. Là dans ces feuilles volantes qui compose le livre d'or du musée il y a quelque chose de la métaphore de cette nouvelle géographie que nous traversons depuis le début de notre enquête : comme les pages

[1501] ROLIN, Jean. *Savannah*. P.O.L, Paris, 2015, p.58-59.

[1502] *Ibid.,* p.90-91.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

du livre d'or, les strates de la ville traversées par le dériveur sont interchangeables, solubles dans le temps, elles pâtissent de la fugacité temporelle. Le livre d'or devant lequel se trouve Rolin n'est pas un objet solide, pérenne, mais il est composé de pages éparses. Les feuilles volantes représentent une mémoire instable, sujette à la perte, au désordre ou à la dispersion. Le fait que le livre d'or soit composé de feuilles volantes peut devenir une parabole de la géographie sensible du psychogéographe. Si on regarde le livre d'or comme un objet-mémoire, il échappe à la fixité par ses feuilles volantes. Dans la géographie sensible établie par la psychogéographie, le lieu n'est jamais perçu d'un seul bloc, il a sa complexité, il est composé de fragments (rappelons-nous le *Guide psychogéographique de Paris, Discours sur les passions de l'amour* de Debord) de carte qui eux-mêmes sont faits d'expériences, de sensations, de souvenirs. Chaque feuille volante devient alors cette nature éclatée, les pages sont autonomes comme un morceau isolé d'espace-temps sensible. Les feuilles peuvent se perdre, s'envoler, être mélangées … de la même façon, la mémoire affective d'un lieu est fragile et peut disparaître ou se transformer au fil du temps et modifier la perception des espaces comme chez Julien Gracq.

De la même manière que pour le livre d'or du musée visité par Jean Rolin, la ville du psychogéographe n'est pas un espace fixe mais un tissu de couches qui coexistent et se réactivent selon le parcours du dériveur. Elles sont aussi interchangeables, à travers le flux de conscience du dériveur : ces couches peuvent se substituer l'une à l'autre selon la sensibilité du moment (une rue d'aujourd'hui peut soudain devenir une rue du XIXe siècle), ou une scène d'une expérience intime vécue dix ans plus tôt peut resurgir par un basculement de perception. Le temps de la ville devient fluide, les strates temporelles ne sont pas cloisonnées entre elles. Le dériveur n'habite pas un présent, mais un mélange où passé, présent et potentiel se confondent. La dérive est une pratique qui détricote les usages dominants de la ville (circulation, production, consommation) pour y substituer des parcours guidés par l'attrait des ambiances. Le dériveur est en lutte contre ce que Hartmut Rosa décrit comme une « accélération sociale »[1503] et une « une pénurie de temps »[1504] que traverse notre quotidien. Rosa décrit parfaitement cette « augmentation du rythme de vie »[1505]. Pour parler de cette

[1503] ROSA, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. La découverte, Paris, 2010, p. 85.

[1504] *Ibid.,* p. 89.

[1505] *Ibid*., p. 90.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

nouvelle temporalité, le sociologue et philosophe emprunte un concept du géographe David Harvey développé dans *The Condition of Postmodernity*, (1989) : « une […] compression spatio-temporelle »[1506]. Cette compression désigne la réduction des distances physiques et des délais temporels, non pas parce que l'espace et le temps changent physiquement, mais parce que les vitesses de déplacement, de communication et de circulation de l'information augmentent. C'est ce que l'on pourrait désigner comme un temps atemporel (« timeless time »[1507]) , un « temps sans temps ». Nous voilà donc confisqués de temps et d'espace !

N'arrivons-nous pas à ce que Hartmut Rosa appelle les « limites naturelles de la vitesse »[1508] ? Au fond, tous les phénomènes que nous venons d'étudier depuis le début de notre recherche ne sont-ils pas la résurgence d'un besoin urgent de se ressaisir des questions spatiales et temporelles ?

Les situationnistes étaient précurseurs dans cette vision. Le besoin de reprendre possession de l'espace matérialisé par la psychogéographie et ce besoin de récupérer le temps sont présents dans de nombreuses thèses de *La sociétés du spectacles* :

> « 145. Avec le développement du capitalisme, le temps irréversible est unifié mondialement. L'histoire universelle devient une réalité, car le monde entier est rassemblé sous le développement de ce temps. […]. C'est le temps de la production économique, découpé en fragments abstraits égaux, qui se manifeste sur toute la planète comme le même jour. Le temps irréversible unifié est celui du marché mondial, et corollairement du spectacle mondial. »[1509]

Pour Debord le temps est devenu un temps unifié qui nous fait vivre continuellement le même instant. C'est pour cela que Hartmut Rosa propose d'établir une « géographie du temps »[1510]

[1506] *Ibid.,* p. 265.

[1507] La notion de « timeless time » vient du sociologue Manuel Castells, dans sa trilogie *The Information Age (1996-1998).* L'auteur utilise cette notion pour décrire un rapport au temps propre à la société en réseau et à l'ère numérique.

[1508] *Ibid.,* p. 106.

[1509] DEBORD. Guy. *La société du spectacle*. Gallimard, Paris, 1992, p.144.

[1510] ROSA, Hartmut. *op. cit.,* p. 41.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

[1511], pour comprendre que les systèmes oppressifs se dissimulent dans les structures temporelles de la société du spectacle décrites par Debord. Cette nouvelle géographie spatio-temporelle est à la fois une géographie et une histoire sensible qui permettrait de rentrer en « résonance » avec l'espace.

Ce mot même de « résonance » sonne comme une vibration à travers le corps de celui qui marche mais c'est aussi dans ce mot que Hartmut Rosa trouve le remède à l'hyper-accélération. Dans *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, il critique l'idée que le bonheur viendrait uniquement de la maîtrise et de l'accumulation. Il propose la résonance comme rapport au monde où l'on est en dialogue « vivant » avec son environnement. Ce n'est pas un simple écho qui se répercute sur les parois d'une caverne, mais une réponse de la caverne à notre présence. Dans un entretien, Rosa définit la résonance ainsi :

> « Avec l'idée de résonance, j'essaie de décrire une autre manière d'être au monde. La résonance est un mode de relation où peut se déployer un lien (et un échange) entre moi et quelque chose qui m'est « extérieur » : mon corps, mon esprit, la nature, les autres… La résonance est une manière non agressive d'être au monde : quelque chose sort du monde, vient vers moi, me touche et me transforme. C'est un mode d'appropriation existentielle du monde, alors que dans l'accélération nous sommes dans un rapport instrumental au monde.»[1512]

De la même manière que la psychogéographie, la résonance inclut aussi la relation aux lieux et aux paysages. Rosa parle de « lignes de résonance » (proche des effets du flux de conscience) qui peuvent surgir d'une montagne, d'une rue, d'un morceau de musique. La résonance se produit quand : « […] on est touché par un morceau de musique, un lieu, un

[1511] Hartmut Rosa à été influencer par le géographe suédois Torsten Hägerstrand qui a développé la *time-geography* (*tidsgeografi*) à la fin des années 1960 comme un cadre permettant d'analyser la manière dont les activités humaines sont contraintes à la fois par le temps et par l'espace. Au cœur de cette approche se trouve l'idée que les individus se déplacent dans l'espace selon des « trajectoires spatio-temporelles ».

[1512] MAUROT, Élodie. *Hartmut Rosa : « nous avons gardé le sens d'une autre existence ».* La Croix, 18 octobre 2018. [en ligne] consulté le 18/02/2025, URL : https://www.la-croix.com/Culture/Livres-et-idees/Hartmut-Rosa-nous-avons-garde-sens-dune-autre-existence-2018-10-18-1200976863

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ami… qui trouvent un écho en vous. »[1513]. La psychogéographie est une pratique de résonance spatiale, dont la lenteur serait l'une des conditions temporelles et dont le *Care* serait l'une des dimensions éthiques (pour se mettre en relation dans un ensemble d'individus). Par la résonance, une nouvelle génération de psychogéographes pourrait se situer dans un ensemble plus large. Dans sa marche, le dériveur n'est qu'un maillon dans une écologie plus large.

[1513] DELCORPS, Vincent. *Avec Hartmut Rosa, en quête de résonance.* Centre avec …, décembre 2019. [en ligne] consulté le 18/02/2025, URL : https://www.centreavec.be/wp-content/uploads/2019/12/avec-hartmut-rosa-en-quete-de-resonance_A5.pdf

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C- Une esthétique de la résonance comme solution à une écologie urbaine.

De l'histoire sensible à la psychogéographie : fondements d'une écologie humaine.

Il n'aura pas échappé aux lecteurs assidus de la revue Philosophie magazine que durant deux années consécutive le numéro estival fut consacré à la nécessité de ralentir le temps : *L'instant présent. Attrape-moi si tu peux !* (2016) et *L'idéal de simplicité* (2017). Et dans ces deux numéros, une figure récurrente : Hartmut Rosa ! Dans l'article *Les voies de la résonance* Alexandre Lacroix suit le philosophe dans les rues de Paris découpant l'article en « station ». A la première station, le journaliste entre dans le vif du sujet, « La résonance, c'est quoi ? »[1514] :

> « J'ai beaucoup réfléchi […], au phénomène de l'accélération. Nos sociétés sont vouées à accélérer, puisque nos économies sont fondées sur la croissance. […] J'ai déplacé mon thème de réflexion et me suis mis à méditer sur l'aliénation. Être aliéné, c'est devenir étranger à soi-même, ne plus sentir ses émotions. […] me suis demandé : quel est le contraire de l'aliénation ? Je suis arrivé à la conclusion que c'était la résonance. Le fait d'entrer dans une relation de réciprocité avec le monde. […] J'ajouterai encore que l'expérience de la résonance est possible aussi dans des actions très rapides, voire brutales : un pilote de Formule 1 se sentira en résonance avec son bolide, avec la route ; de même que le spectateur d'un concert de hard rock. La résonance n'est pas synonyme de lenteur ni de douceur. »[1515]

La résonance est donc un sentiment individuel qui ne peut se ressentir sans un contexte spatio-temporel, tout comme la dérive ne peut se dérouler sans ce sentiment que la ville aura sur le marcheur. Rosa est catégorique, la résonance n'est pas l'équivalent de la lenteur, le corps de celui qui éprouve la résonance s'adapte au rythme de ce qui la procure (que ce soit la vitesse de la voiture de F1 ou la rythmique du morceau de rock). Le dériveur, lui aussi subit ce que nous pourrions qualifier de résonance à la ville, le tempo de la rue est éprouvé et non choisi. Mais c'est dans cette vibration que les émotions vont varier et proposer une gamme grammaticale au dériveur et qui influencera son compte rendu.

[1514] LACROIX, Alexandre. *Les voies de la résonance.* Philosophie magazine, n°101, été 2016, p.61.

[1515] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Dans un autre article (cette fois-ci hors catégorie estivale), Hartmut Rosa retrace un voyage de deux semaines dans *L'empire de la vitesse* à travers l'est et le centre de la Chine. Après l'observation de la croissance rapide du pays, le philosophe souligne la juxtaposition de l'ancien et du moderne[1516], il analyse le phénomène de modernité comme une strate qui s'étend et recouvre doucement l'ancien. Pour lui, cette condition moderne tient de notre volonté de posséder le monde (et non pas d'appartenir – Nous nous voyons comme des propriétaires et non comme des locataires). Notre impact sur ce dernier appartient au domaine de l'extensible :

> « Nous tentons en permanence d'agrandir notre portée dans le monde : en ayant plus d'argent sur notre compte, plus d'amis sur Facebook, une technique plus rapide dans notre voiture et notre smartphone, nous mettons de plus en plus de détails du monde à notre portée. » [1517]

Ce qui a pour effet de nous rendre : « intérieurement gris, vieux et vides. »[1518]. Le monde que nous propose la modernité a pour vertu de nous rendre creux, sans consistance. Le concept de résonance lui, a pour vocation de nous reconnecter avec le concept :

> « Le concept de résonance semble avoir la capacité de se rattacher directement aux traditions et aux conceptions chinoises de la relation au monde – notamment avec l'idée taoïste du contact entre le ciel et la terre et aux réflexions confucéennes sur l'ancrage émotionnel et contextuel des motivations d'une décision, plutôt que l'orientation des principes abstraits. »[1519]

Hartmut Rosa souligne que nos motivations sont donc déterminées par le contexte. Qui nous environne.

[1516] ROSA, Hartmut. *L'empire de la vitesse*. Philosophie magazine, février 2018, p.39.

[1517] *Ibid.,* p. 42.

[1518] *Ibid.*

[1519] *Ibid.,* p.43.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

On retrouve cette détermination par le contexte quand Laure Murat parle de son rapport « amoureux » à Los Angeles. Elle vient à citer dans le corps de son roman un article de Paul B. Presciado, *Aimer une ville* paru dans Libération :

> « Tomber amoureux d'une ville, c'est sentir, quand on la parcourt, s'estomper les limites matérielles entre ton corps et ses rues, lorsque la carte devient anatomie. Le deuxième stade est celui de réécriture. La ville prolifère sous toutes les formes possibles du signe, elle se fait d'abord prose, puis poésie et devient, finalement, évangile. »[1520] [1521]

Au prisme du concept d'Hartmut Rosa, ce que Murat et Paul B. Presciado appellent tomber amoureux d'une ville pourrait être lu comme une résonance. Le fait qu'elle se retrouve dans cet article de Presciado tient de l'abolition des limites entre biologique et bâti. Ce que Murat appelle « amour » pourrait être relu comme « résonance ». Elle y note : « […] la circularité du processus : de la carte au territoire, et du territoire à la carte, l'expérience sensible et le signe finissent par se confondre. »[1522]. Il y a dans les mots de Presciado cet aboutissement des effets de la ville sur le corps comme « évangile », dans la résonance, Rosa admet qu'il y trouve une « transcendance »[1523] (effet qui a traversé le paysage américain et qui peuple la nature writing). La résonance qui traverse Murat au contact de la ville se retrouve dans la musicalité de la notion. Dans une ville qui use la perception visuelle tandis que l'audition est plus liée à un rapport relationnel[1524] à son environnement (mais aussi à l'autre).

Si la résonance n'est pas le culte de la lenteur et de la douceur, elle est sans doute celle de la sobriété et de l'altérité. Face à la saturation il nous faut donc cultiver l'épure qui sommeille dans le paysage :

[1520] PRESCIADO, Paul B. *Aimer une ville.* Libération, 4 décembre 2015. [en ligne] consulté le 10/06/2025, URL : https://www.liberation.fr/debats/2015/12/04/aimer-une-ville_1418398/

[1521] MURAT, Laure.*op., cit.*, p.74.

[1522] *Ibid.,* p.74-75.

[1523] LACROIX, Alexandre. *Hartmut Rosa. « Je parle au monde et il me répond ».* Philosophie magazine, n°123, octobre 2018, p.51.

[1524] *Ibid.*, p.47.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Soit un paysage un peu nu. Par exemple, une plage en été. La ligne nette de l'horizon trace une limite entre deux bleus, celui du ciel et celui de la mer, deux abîmes dont la frontière est brouillée par les reflets du soleil et la brume de chaleur. Face à tant d'évidence sensible, il est tentant de blâmer la nervosité de la vie active ordinaire, celle que nous menons le restant de l'année. Par contraste avec la limpidité de l'azur, cette vie est placée sous le signe du trop-plein. »[1525]

Ce paysage « un peu nu » est en voie de disparition au profit d'un paysage du « trop », de la saturation. Ce paysage impose une condition humain, c'est celle de : « la névrose », « la vie ordinaire », le sentiment de « trop plein ». Cette condition (et la manière de vivre le paysage) est ambivalente en fonction de la place que l'on occupe dans un espace, mais c'est aussi en fonction du point de vue avec lequel on l'aborde. D'un côté, il est possible de s'écarter de l'effervescence du monde par sa position sociale comme le vit Laure Murat. De l'autre, en cherchant à se mettre en résonance avec un espace il révèle à celui qui le ressent une vérité qui peut être dénuée de tout ornement, comme le perçoit Ed Ruscha.

Dans les descriptions que Murat fait de Los Angeles, il y a un effet d'aveuglement, ou plutôt d'éblouissement par ce soleil éclatant : « […] la lumière suave, cette lumière d'or pâle […] »[1526], « […] et de la lumière, dont la douceur vous enveloppe en permanence. »[1527], « Une lumière qui déleste le corps lui-même, soudain plus léger, […]. »[1528], « Comment se fait-il que cette lumière soit si transparente, […] malgré la pollution atmosphérique […] ? Cela reste un mystère. »[1529], « La lumière à Los Angeles n'est pas un trait ou une caractéristique de la ville, c'est un état. »[1530] …. Dans cette atmosphère, il y a un effet d'éblouissement qui provoque chez l'autrice un sentiment de bien-être et un relâchement du corps. Dans cet éclat, il y a une

[1525] LACROIX, Alexandre. *Déliés, plutôt que pleins*. Philosophie magazine, n°111, été 2017, p.54.

[1526] MURAT, Laure. *op. cit*., p.17.

[1527] *Ibid.,* p.30.

[1528] *Ibid.,* p.31.

[1529] *Ibid.*

[1530] *Ibid.,* p.32.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

modération de ce qu'est L.A., la ville devient une Arcadie qui existe à l'écart de la saturation urbaine. Laure Murat idéalise le paysage par la place privilégiée qu'elle occupe.

A l'inverse, dans les images d'Ed Ruscha le superflu est évacué. C'est par l'épure qu'il fait exister l'essentiel du paysage. Déjà l'utilisation du noir et blanc supprime l'excès de la couleur et réduit les détails de l'image. Le sujet est réduit à une forme quasi-schématique. La résonance avec le lieu est impossible. Mais l'expérience que le photographe trouve dans cette démarche est une relation accentuée avec le temps. Larisa Dryansky voit dans l'expérience que fait Ed Ruscha dans le paysage de L.A. une résonance avec le temps présent, l'instant de la photo. Ruscha compose avec ses photographies des « capsules temporelles »[1531] dans lesquelles : « l'événement passé paraît bien inéluctable, l'approche de Ruscha vise à compliquer cette condition »[1532]. Le photographe dit notamment au sujet de sa série *Twentysix Gasoline Stations* :

> « […] pendant tout le temps que je prenais ces photographies, je me rendais compte qu'un jour ces images auraient un côté nostalgique. C'était ma seule crainte en faisant ce livre, qu'un jour ou l'autre, ces images et tous les éléments architecturaux, tous les détails qui marquent le style d'une époque finissent par avoir un côté nostalgique, qu'ils paraissent bizarrement désuets. »[1533]

C'est par l'écoulement du temps que la connexion à l'espace s'opère : « Ça commence à avoir vraiment un air des années 1960. […] À l'avenir ce livre va avoir l'air complètement daté, et ça, c'est bien la seule chose que je redoutais.»[1534]. Dans cette accumulation en séries d'images les espaces n'évoluent pas de la même manière. Le passage du temps qui est toujours représenté de manière linéaire, uniforme se fait inégalement. Les lieux évoluent à leur rythme et les images de Ruscha deviennent étalon à cette transaction. Larisa Dryansky trouve dans

[1531] DRYANSKY, Larisa. *Cartographies. De l'art conceptuel au Land Art*. CTHS, INHA, Paris, 2017, p.78.

[1532] *Ibid.,* p.81.

[1533] WOLF, Sylvia. [dir.] *Ed Ruscha and photography.* Whitney Museum of American Art, New-York, 2004, p.265.

[1534] MACADAS, Lewis. *Catching Up with Ed Ruscha*. L.A. Weekly, n°34, 27 août – 2 septembre 1982, p.239.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

cette résonance (temporelle et passagère) une « acceptation » du temps qui passe (en contradiction avec une considération fataliste du temps qui passe[1535]) :

> « […] on peut y voir le reflet d'un temps sédimenté comme nous y incite cette remarque extraite d'un carnet de notes de l'artiste : « Sunset Boulevard. / Je le vois comme / une force évolutive cruelle / associant bordure de trottoir en béton et / romance / l'archéologie et la romance.»[1536] L'évocation de la «romance» de *Sunset Boulevard* traduit peut-être une acceptation de la « nostalgie». Mais ce mouvement est simultanément contrebalancé par la référence à «l'archéologie». Aussi est-il possible de dire que Ruscha échappe, ou du moins tente d'échapper à l'écueil de la nostalgie dans ses photographies en abordant la réalité à travers un prisme archéologique. »[1537]

Les séries deviennent des répertoires de sites archéologiques en devenir. Ce regard sur le temps, spécifique à la démarche conceptuelle. Il faut se rappeler de la démarche de Bernd et Hilla Becher qui considèrent leur pratique comme un relevé systématique de structures. Hilla Becher publiera en 1969, dans la revue *Industrial Archaeology*, un texte programmatique intitulé *Documentation de l'histoire industrielle par la photographie*, qui situe leur démarche dans le champ de l'archéologie industrielle.

Le hasard fera qu'à la même période où Ed Ruscha réalise ses premières séries, Roland Barthes fera paraître son essai *Rhétorique de l'image* (1964) où il décrit l'acte de la photographie comme un acte infondé lui aussi sur une opération de brouillage des repères temporels : « […] une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre l'ici et autrefois. »[1538]. C'est dans cette nouvelle catégorie d'espace-temps que se trouvent les images de Ruscha. La ville d'Ed

[1535]Accepter le temps qui passe est le propre de la résonance. L'individu qui accepte d'entrer en résonance accepte aussi sa place dans un monde dans lequel il n'est que locataire. Celui qui vit le passage du temps comme une fatalité ne peut entrer en résonance car il n'accepte pas la mécanique naturelle.

[1536] Extrait d'un carnet de notes d'Ed Ruscha, In *Leave Any Information at the Signal : Writings, Interviews, Bits, Pages*. MIT Press, Londres, 2002, p.409.

[1537] DRYANSKY, Larisa. *op. cit*., p.84.

[1538] BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*. In *Essais critiques*. Seuil, Paris, 1964, p.80.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ruscha ne possède plus de temps. La ville selon Ed Ruscha ne parvient pas à susciter une véritable résonance, ni avec l'intensité d'un paysage réduit à de simples formes, ni avec des figures humaines absentes de ses images.

La ville générique de Ruscha, vidée de singularité et de densité humaine, échoue à offrir au simple flâneur ou au dériveur expérimenté cette résonance qui naît de la rencontre, de la surprise ou de l'ancrage de situations vécues. Ce manque révèle à quel point l'expérience urbaine est indissociable du besoin de relation et d'interaction. Sans la présence d'autrui, sans le tissu de situations humaines, l'espace urbain se réduit à une abstraction sans prise sur l'affect ou l'imaginaire. Ce besoin c'est ce qu'appelle Hartmut Rosa une « résonance verticale » et qu'il définit ainsi : « C'est l'expérience d'une rencontre avec une grandeur et une beauté qui vous dépassent, avec le monde lui-même. Ce ciel étoilé, ce soleil couchant, cette symphonie sont tellement saisissants… ils vous transportent au-delà de vous-même. »[1539]. C'est ce besoin d'altérité qui fait de la rue une démocratie car : « La démocratie repose sur l'expression d'une pluralité de voix […]. »[1540]. C'est dans la préséance de ce qui est autre dans la rue que le citadin peut trouver une résonance dans la ville.

Cette résonance dans la ville c'est ce que ressent le musicien Rodolphe Burger lorsque dans son adolescence il doit financer ses études en vendant des encyclopédies sur *Le monde de la symphonie* pour Deutsche Grammophon dans les banlieues rouges de Paris. Une expérience qu'il considère lui-même comme « une dérive sociale »[1541]. Il devait jouer la comédie en entrant dans le rôle d'un vendeur confirmé spécialiste dans les techniques de ventes (ce qui n'était pas le cas de Rodolphe Burger). C'était un rôle qu'il devait avoir auprès de la plupart des clients qui était des ouvriers. Il devait incarner le rôle du « savant ». Et cette expérience le faisait traverser diverses identités, et diverses classes sociales tout en traversant la ville et à travers sa pratique de la musique :

[1539] LACROIX, Alexandre. *Hartmut Rosa. « Je parle au monde et il me répond ».* Philosophie magazine, n°123, octobre 2018, p.51.

[1540] LACROIX, Alexandre. *Hartmut Rosa. « Je parle au monde et il me répond ».* Philosophie magazine, n°123, octobre 2018, p.45.

[1541] COUDER, Antoine. *Retrouver la parole, et puis chanter*. France culture, A voix nue, série : « Rodolphe Burger : rocker philosophe, penseur guitariste », épisode 2/5, mardi 25 mars 2025, 14min10. [en ligne] consulté le 26/03/2025, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/retrouver-la-parole-et-puis-chanter-5571037

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « […] le fait de traverser les milieux, les situations, des couches sociales différentes, c'est un privilège que m'a apporté la musique. J'ai l'impression d'avoir traversé toutes les situations possibles et inimaginables. En termes de milieu, de géographie aussi, de taille de salles, de type de public, c'est extrêmement sain, ça empêche d'être bloqué dans une position sociale. »[1542]

La résonance s'établit entre les individus et le milieu qu'ils façonnent. Sans cette pluralité la résonance dans un lieu ne pourrait pas exister. On est en résonance car on sait que l'on existe dans un ensemble plus large qui nous dépasse. Cette mise en relation passe par l'insertion de l'individu dans le flux urbain. C'est ce que fait le poète Sébastien Hoffman en posant sa machine à écrire sur un tancarville qui devient une étale low-cost sur les marchés de Toulouse. Sa démarche est la suivante : « donnez-moi trois mots, ce que vous voulez »[1543]. Et il en fera alors un poème pour le passant qui le lui demande. C'est du sur-mesure : « Je passe mon temps à leur demander leurs mots à eux. Qu'est-ce qui fait que c'est eux et pas quelqu'un d'autre. »[1544]. Le poème ne peut exister sans les mots de l'autre. De la même manière Jacob Rayan Reno, installé au bord de la route à Chicago, propose pour 5$ un *Terrible portraits*[1545]. L'artiste de 26 ans ne sait pas dessiner et il le revendique. Ses portraits sont de piètre qualité mais pourtant la foule se presse pour avoir un dessin. Ce que viennent chercher les passants ce n'est pas un chef-d'œuvre mais un lien social basé autour de la performance collective de la blague.

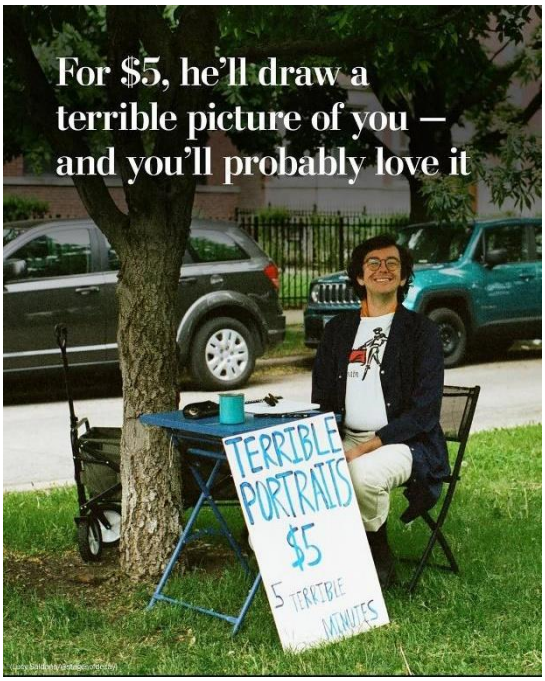
[1542] *Ibid*., 17min20.

[1543] IDEAL, Virginie. *Sébastien est poète de rue*. Neo, 31 juillet 2025. [en ligne] consulté le 10/08/2025, URL : https://www.youtube.com/shorts/LKnatTN0Yzc

[1544] *Ibid.*

[1545] GOODYEAR, Sheena. *Artist who draws 'terrible portraits' vows to never improve*. CBC Radio, 8 août 2025. [en ligne] consulté le 10/08/2025, URL : https://www.cbc.ca/radio/asithappens/terrible-portrait-artist-1.7604699

Licence CC BY-NC-ND 4.0





Le besoin de relation et de situation devient alors l'expression concrète de ce que Henri Lefebvre appelle « *Le droit à la ville »* soit, le droit de retrouver dans la ville un espace vivant, porteur de sens, d'altérité et d'imprévu. Chez Lefebvre, le droit à la ville ne se limite pas à l'accès à l'espace urbain, il renvoie surtout à la possibilité de vivre la ville comme un lieu d'appropriation, de rencontres et de créations collectives. Or, la ville générique, qui ne procure aucune résonance illustre précisément ce contre quoi Lefebvre s'élève : une urbanité réduite à un décor fonctionnel, privant les individus de leur capacité d'habiter, de se relier et de transformer leur environnement. Pour Lefebvre, les villes sont organisées par l'État pour favoriser le capitalisme : « Le néo-capitalisme, lui, au centre de consommation (qu'il ne dément ni ne détruit) le centre de décision. Il ne rassemble plus les gens ni les choses, mais les informations les connaissances. »[1546]. Les pouvoirs se superposent dans une forme de « simultanéité »[1547] dans le but de joindre leurs capacités.

Pour le sociologue : « Plus la ville s'étend, plus les relations sociales s'y dégradent […]. L'urbain conçu et vécu comme pratique sociale est en voie de détérioration et peut-être de disparition.»[1548]. Il constate la dégradation de l'urbanité et des pratiques sociales qu'il

[1546] LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Economica, Paris, 2009, p.121.

[1547] *Ibid.*

[1548] LEFEBVRE, Henri. *Quand la ville se perd dans la métamorphose planétaire*, Le Monde diplomatique, Dossier «Le temps des ruptures », mai 1989, p.16.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

défendait. Le concept de droit à la ville n'est pas un droit d'accès à des formes urbaines, mais droit sensible et politique à la vie urbaine. Ce droit englobe des dimensions comme la liberté, l'individualisation dans la socialisation, habiter, le droit à l'œuvre (activité participative) et à l'appropriation :

> « Seul le prolétariat peut investir son activité sociale et politique dans la réalisation de la société urbaine. Seul également, il peut renouveler le sens de l'activité productrice et créatrice […]. Il a donc la capacité de produire un nouvel humanisme, différent du vieil humanisme libéral qui achève sa course : celui de l'homme urbain pour qui et par qui la ville et sa propre vie quotidienne dans la ville deviennent œuvre, appropriation, valeur d'usage (et non-valeur d'échange) […]»[1549]

Pour cela le prolétaire doit se reproposer en se servant de tous les moyens en se réappropriant les domaines de savoir. C'est aussi l'un des fondements que l'on retrouve chez les situationnistes : récupérer les « outils » confisqués par la bourgeoisie pour pleinement reprendre possession de la vie. Dans la psychogéographie, considérer la ville comme un terrain de bataille[1550] qui doit redevenir propriété du citadin[1551].

Comme le fait remarquer Thierry Paquot au sujet du droit à la ville, « habiter » ne se réduit pas à la simple présence en un lieu ni à l'appropriation d'un espace. Il s'agit d'une manière d'être, d'un rapport profond entre l'homme, la nature et son propre être, comme l'ont

[1549] LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Economica, Paris, 2009, p.134.

[1550] On peut aussi y voir une référence à la commune de Paris où la ville s'est insurgé contre le pouvoir en place. D'ailleurs, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, Lefebvre collabore étroitement avec l'Internationale Situationniste autour de la thématique de la Commune de Paris. Les situationnistes reprennent certaines de ses réflexions sur la vie quotidienne, l'espace social, et la Commune comme festival révolutionnaire. Dans leurs *14 thèses de L'Internationale Situationniste sur la Commune* (1962), l'IS qualifie la Commune comme « la seule mise en œuvre d'un urbanisme révolutionnaire à ce jour », reprenant l'esprit d'une ville refondée, émancipée des logiques capitalistes (une vision nourrie par la pensée de Lefebvre).

Cf. DEBORD, Guy. KOTANYI, Attila. VANEIGEM, Raoul. LOURAU, René. *14 thèses de L'Internationale Situationniste sur la Commune.* In Autogestion et socialisme : études, débats, documents, n°15, 1971, p.23.

[1551] SIMAY, Philippe. *Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes.* Métropoles, n°4, 2008. [en ligne] consulté le 18/03/2025, URL: http://journals.openedition.org/metropoles/2902; DOI: https://doi.org/10.4000/metropoles.2902

Licence CC BY-NC-ND 4.0

souligné Heidegger (lisant Hölderlin) et Lefebvre. Que ce soit Hölderlin ou Lefebvre, tous deux distinguent une différence nette entre «habiter» et «être» :

> « «Habiter» et «être» ne sont nullement des synonymes mais leur proximité de sens témoigne d'une attitude et d'une aptitude à remplir pleinement, intensément, l'espace-temps du séjour terrestre de chaque humain. On le voit, « habiter» ne peut s'identifier à la simple «présence» en un lieu, à une quelconque «appropriation» d'un endroit en particulier, comme on le réduit trop fréquemment. » [1552]

Toujours d'après la lecture que fait Thierry Paquot du droit à la ville, « habiter » engage toujours plus qu'un bâti : une ouverture au possible, à l'imaginaire, à la vie partagée. Lefebvre, du Droit à la ville à La Révolution urbaine, insiste ainsi sur l'importance de distinguer l'habiter de l'habitation, et sur la pluralité d'échelles et d'espaces qui rendent ce projet humain réalisable.

Lefebvre critique la neutralité prétendue de l'urbanisme moderne. Le droit à la ville vise à désaliéner l'individu en se réappropriant l'espace urbain qui devient dans sa pensée une manière de reconquérir ses propres désirs et besoins, en rupture avec la logique capitaliste dominante. Pour lui : « La vie urbaine n'a pas encore commencé. »[1553]. Et pour que cette vie commence il faut que la ville fasse entrer dans son enceinte « le ludique »[1554] : « Le sport est ludique ; le théâtre également, […]. Les jeux des enfants ne sont pas à dédaigner, […]. Foires, jeux collectifs de toutes sortes persistent dans les interstices de la société de consommation. »[1555]. C'est « la fête »[1556] qui doit entrer dans la ville. La cité idéale qui serait l'aboutissement du droit à la ville serait sans doute celle du skateur. C'est ce monde que l'on aperçoit dans le film *90's* (2018) de Jonah Hill, raconté comme une chronique sensible de l'adolescence à Los Angeles dans les années 1990 à travers les yeux d'un garçon de 13 ans à la recherche d'un espace pour exister et être considéré. Il trouve une « famille » d'adoption

[1552] PAQUOT, Thierry. *Un philosophe en ville*. Infolio, coll. Archigraphy Poche, Paris, 2011, p. 63-64.

[1553] LEFEBVRE, Henri. *op. cit*., p.98.

[1554] *Ibid.,* p.122.

[1555] *Ibid.*

[1556] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dans un groupe skateurs. La force du film reconstitue la culture urbaine du skate de l'époque (proche de l'esthétique de certaines émissions et clips de MTV au format 4:3 mais rappelant aussi les caméscopes familiaux des années 90, et la bande-son, mêlant hip-hop et punk). Le film s'attache à représenter la culture skate comme un espace de liberté, de fraternité mais aussi transgressif. La ville idéale des skateurs serait un espace urbain ouvert, inclusif et créatif, pensé autant pour la liberté de mouvements que pour l'expérimentation sociale et architecturale.

La critique de Lefebvre de la ville « neutre » rejoint la critique d'Hartmut Rosa d'un monde « muet ». Dans les deux cas, l'espace urbain échoue à établir une relation avec l'habitant. Nous pourrions dire que *Le droit à la ville* peut être lu comme une revendication de résonance urbaine. Lefebvre parle de l'impossibilité d'« habiter » dans une ville réduite à ses fonctions ; Rosa dirait qu'elle est non-résonante, incapable de provoquer un écho intérieur ou un lien existentiel. Cette rencontre aurait pour vertu de permettre aux individus et aux collectifs de réinventer des espaces porteurs de sens et reliés aux autres. Des initiatives collectives et démocratiques comme Occupy Los Angeles[1557] sont représentatives de cette connexion. En investissant un espace central comme le parvis de l'hôtel de ville de Los Angeles, les manifestants ont transformé un lieu institutionnel et symboliquement « neutre » en espace vécu et partagé par l'expérience de la manifestation (que les situationnistes rapprochent de la reconquête des espaces par la fête héritée de la Commune). Le lieu devient une appropriation collective, c'est une expérimentation de la vie politique. Il y a une nouvelle localisation, des mouvements comme Occupy Los Angeles créent une géographie alternative de la ville[1558]. Elles déplacent le nouveaux centres de gravité de la citoyenneté. Ils réinventent, le temps d'une occupation, un rapport collectif à la ville, débordant du cadre légal.

[1557] Le mouvement Occupy Los Angeles est une extension locale du mouvement mondial Occupy Wall Street, apparu en 2011 pour dénoncer les inégalités économiques, sociales et la domination du pouvoir financier. Comme à New York, les militants ont occupé des espaces publics pour créer des lieux d'assemblée pour promouvoir la démocratie directe. Occupy Los Angeles a occupé la place Pershing Square et a rassemblé des manifestants engagés dans des actions pacifiques.

[1558] On peut relier cette pratique à des manifestations comme Nuit debout et les gilets jaunes en France.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

***Sous le soleil exactement …* pour une géographie du trouble.**

Cette idée de « déborder du cadre » en se positionnant à contre-pieds des conventions vient imposer une nouvelle géographie. Ce nouvel « homme urbain »[1559] que désire Lefebvre est en lutte. Comme les déplacements aléatoires de Simon Weckert pour la performance *Google Maps Hack* (2020) qui a consisté à simuler un embouteillage virtuel sur Google Maps. L'artiste activiste a traîné derrière lui un chariot contenant 99 smartphones allumés avec la géolocalisation activée dans une rue de Berlin. Chaque téléphone est détecté par l'algorithme comme un véhicule, ce qui a donc fait croire à l'application qu'il y a un fort trafic dans cette zone. La carte interactive a donc indiqué la rue en rouge sur la carte et les usagers sont redirigés vers d'autres itinéraires, alors qu'en réalité la rue est vide. Dans cette nouvelle perspective le citoyen ne marche plus de manière linéaire comme Lenny Maughan (connu sous le nom de Picasso of Strava). Maughan vit à San Francisco, il a comme passion la course à pied. Il transforme ses courses en tracés magiques à l'aide de l'application Strava[1560] (et auparavant MapMyRun), des formes reconnaissables dans le paysage urbain[1561]. L'une des figures qui a fait la reconnaissance du travail de Maughan c'est le tracé de Alfred E. Neuman. Ce personnage emblématique de la culture américaine est la mascotte de la revue satirique MAD. Il est reconnaissable par ses oreilles décollées, dents de travers, cheveux roux ébouriffés. Son slogan est : « What, me worry? » (« Quoi, moi m'inquiéter ? »), un slogan qui relève l'ironie de la publication.

[1559] LEFEBVRE, Henri. *op. cit.,* p.134.

[1560] Lenny Maughan commence par dessiner la forme qu'il souhaite réaliser sur une carte papier de San Francisco. Il repère les rues à emprunter, effectue plusieurs versions au surligneur, et affine jusqu'à obtenir un tracé fidèle.

[1561] GARG, Sukanya. *Lenny Maughan marathons his way through San Francisco to create art.* Stir world, 17 décembre 2019. [en ligne] consulté le 17/03/2025, URL : https://www.stirworld.com/inspire-people-lenny-maughan-marathons-his-way-through-san-francisco-to-create-art

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Google Maps Hack, Simon Weckert, 2020.



Tracer de Lenny Maughan dans les rues de San Francisco.

« Quoi, moi m'inquiéter ? », cette accroche pourrait être un excellent étendard du dériveur et de son insouciance. Celui qui dérive ressent les changements sociaux, il voit la ville se transformer et les espaces de liberté se réduire. Mais il voit aussi les manifestations anodines surgir de la marge, il en est le témoin, l'historien et l'archiviste. Les psychogéographes sont les

Licence CC BY-NC-ND 4.0

archéologue du futur[1562] qui cherchent à documenter un monde en voie de disparition. On pourrait assimiler cette démarche à celle d'Eugène Atget qui, par la photographie, dresse l'inventaire du vieux Paris menacé par les transformations urbaines de l'époque[1563]. Atget ne se revendique pas comme un artiste, mais comme un fournisseur de « documents pour artistes ». Pour Walter Benjamin les clichés de rues désertes d'Atget sont : « des pièces à conviction pour le procès de l'Histoire »[1564]. Pour Benjamin, les images de ce Paris sont les « lieux du crime ». Ce sont des documents qui n'ont pas la même fonction classique que les autres photographies, elles ne sont pas le portrait ou le souvenir d'un instant, mais elles deviennent des preuves, des traces de l'Histoire en train de disparaître. C'est ce que Alain Corbin appelle une l'histoire des sensibilités[1565]. Cet autre récit porte sur l'histoire des sens, des émotions, des sentiments et des manières de ressentir[1566]. Pour lui, cette démarche vise à comprendre comment les sociétés du passé percevaient, hiérarchisaient et exprimaient le monde sensible, en révélant la diversité des manières d'êtres affectifs à travers l'histoire[1567].

De l'histoire des sensibilités à la psychogéographie, il y a à leur intersection leur manière de penser l'expérience de l'espace à travers le prisme du corps et des affects. Quant à la démarche photographique d'Eugène Atget, elle peut être mise en relation avec la psychogéographie par l'attention qu'elle porte aux ambiances urbaines et à la dimension affective de l'espace. Là où Atget fixe sur la plaque photographique les intensités diffuses de

[1562] L'archéologie du futur serait une démarche spéculative et créative qui applique les méthodes, le regard critique et la curiosité de l'archéologie non pas du passé, mais de l'avenir. L'archéologue du futur imagine ce que pourraient être les vestiges, objets ou artefacts résultant de nos sociétés actuelles dans un futur inconnu, puis tente de les interpréter, de les comprendre et d'en tirer des enseignements sur nos modes de vie et nos choix contemporains.

[1563] Atget Ses classe méthodiquement ses photos en séries thématiques : « Paris pittoresque », « Art dans le Vieux Paris », ou encore « Topographie du Vieux Paris ». Il réalise lui-même toutes les étapes de son entreprise, le repérage, la prise de vue, le tirage, le classement et la distribution. L'esthétique de ses images a séduit les surréalistes par leur mise en scène du vide et de la mélancolie du temps qui passe.

[1564] BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie. In Œuvres III*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2000, p. 282.

[1565] Selon Alain Corbin, l'histoire des sensibilités se définit comme une branche de l'histoire culturelle qui s'intéresse aux variations historiques, sociales et culturelles de l'affectivité. Il insiste sur la nécessité de ne pas projeter nos propres émotions ou sensibilités sur le passé et propose une méthode d'écoute attentive des traces du sensible dans les sources (écritures de soi, poésie, représentations, objets du quotidien).

[1566] ROSSELIN-BAREILLE, Céline. WALTER, Emma. *Entretien avec Alain Corbin. « Écouter les textes, laisser monter le sens, se dépouiller de soi-même » : l'histoire des sensibilités au service de l'appréciation des éléments*. Socio-anthropologie, n°48, 2023. [en ligne] consulté le 18/03/2025, URL: http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/16644; DOI: https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.16644

[1567] CORBIN, Alain. MAZUREL, Hervé. [dir.] *Histoire des sensibilités*. PUF, Paris, 2022.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la capitale en mutation, la dérive situationniste en propose une expérimentation vécue. Dans les deux cas, il s'agit de montrer que la ville excède ses fonctions utilitaires pour apparaître comme un champ d'expériences sensibles et imaginaires. C'est une histoire éphémère, une histoire du fugace.

C'est la fin du solide et du concret mais aussi la fin du monumental :

> « Horizontal, étalée, postmoderne, Los Angeles incarne la ville anti-phallique par excellence. Elle ne tient rien ni personne sous sa férule, sous son autorité. L'absence de monuments historiques, de véritable centre, concourent à cette impression de liberté, très déconcertante pour n'importe quel Européen, désorienté sur ce grand terrain sans repères. »[1568]

Los Angeles n'as pas de monument. Pour Murat cette ville sans monuments, c'est la fin de l'oppression du patriarcat symbolisée par cette « anti-phallique ». Sans cette autorité architecturale et mémorielle, la ville lui laisse une place pour établir un espace de liberté. Il est un livre auquel nous pourrions nous référer pour comprendre cette Amérique des monuments : *The American Monument* (1976)[1569] du photographe Lee Friedlander. Cette série de photos pleines d'humour évoque l'obsession du pays envers la perpétuation de sa mémoire. Friedlander les inscrit dans leur environnement (routes, voitures, passants, panneaux publicitaires, câbles électriques). Ce qui semble réellement intéresser le photographe c'est l'écosystème dans lequel ces monuments existent. Cette approche subvertit la fonction symbolique du monument, censé figer une mémoire collective ou incarner une valeur partagée, en le replaçant dans le désordre du quotidien. Par un cadrage volontairement obstrué, les monuments apparaissent parfois à moitié cachés par un feu de signalisation ou écrasés par un immeuble. Par cette approche esthéti Friedlander montre la banalisation et la perte d'*aura* de ces objets mémoriels dans le paysage actuel. Pour revenir à Los Angeles et à ses monuments, la ville s'est développée très rapidement durant le XXe siècle.

[1568] MURAT, Laure. *op. cit*., p.29.

[1569] Dans *The American Monument* Lee Fridlander regroupe un ensemble de photos réalisées entre 1971 et 1975. Il réalise ses images durant une traversée des États-Unis pendant plus de dix ans. Le livre rassemble 213 images parmi plus de 1 000 photos réalisées. Friedlander interroge la manière dont une société se représente elle-même. Il tente de mettre en image le décalage entre l'intention commémorative et sa réception quotidienne.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

L'intérêt se porte davantage sur l'automobile, le cinéma et l'industrie de l'*Entertainment*. Contrairement aux capitales historiques, L.A. cultive une image de modernité et de futur, privilégiant les infrastructures (autoroutes, studios, gratte-ciel) plutôt que les monuments commémoratifs liés au passé[1570].



The American Monument, Lee Friedlander, 1976.

[1570] Aujourd'hui cette histoires des statues en Amérique devra être lue à travers ce mouvement qui a eu lieu en 2020. Le mouvement décolonial visant le déboulonnage des statues en Amérique est né de la volonté de dénoncer les héritages coloniaux, esclavagistes et racistes inscrits dans l'espace public à travers les monuments à la gloire de conquérants, de figures impériales ou de leaders confédérés. Au-delà de la revendication du déboulonnage, le mouvement décolonial vise à réécrire l'histoire officielle, à restituer la mémoire des opprimés et à questionner collectivement la présence d'icônes coloniales dans l'espace public. Il s'inscrit dans une démarche de justice mémorielle et sociale.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Los Angeles a une mémoire civique fragile, au sens où la ville a été construite par une succession de vagues migratoires (Mexicains, Asiatiques, Afro-Américains, Européens…), souvent marquées par des conflits sociaux et raciaux. Cette diversité rend plus complexe la création d'un récit commémoratif que l'on peut considérer comme consensuel. Les photographies d'Ed Ruscha, en particulier dans des séries comme *Every Building on the Sunset Strip* ou *Some Los Angeles Apartments*, révèlent ce que l'on pourrait appeler une vacuité symbolique du paysage et l'absence de monumentalité de Los Angeles. Ruscha montre un environnement composé de stations-service, façades commerciales, parkings. Cette neutralité visuelle traduit l'incapacité de la ville à produire des lieux de mémoire (qui pourrait créer une dynamique collective par le devoir de mémoire). La ville de L.A. est la ville de l'éphémère au détriment d'une inscription durable du passé. La démarche de Ruscha peut être vue dans ce contexte comme une critique du vide mémoriel de Los Angeles. Il souligne le contraste entre la prétention d'une métropole mondiale et la pauvreté de ses symboles collectifs. Ruscha montre une cité qui érige en mémoire non pas des héros ou des événements, mais la répétition banale des signes de la société de consommation qui se fictionnalise encore comme une cité futuriste (contrairement à des villes exposant leurs monuments comme supports d'identité).

Le travail *The American Monument* de Lee Friedlander a quelque choses qui tient du registre tout comme dans la collection d'Eugène Atget ou d'accumulation des livres de Ruscha. Dans cette accumulation, Ed Ruscha tente presque de produire un effet que l'on pourrait comparer à l'esprit Antiquaire de Peter Ackroyd. Cet esprit-là c'est Melin Coverley qui le définit dans sa généalogie des auteurs qui fleurte avec la psychogéographie. Peter Ackroydest un romancier, biographe, essayiste et critique littéraire britannique, est connu pour son intérêt pour l'histoire culturelle et urbaine, en particulier celle de Londres. Dans son œuvre, tous ses registres de narration se croisent. Comme Ackroyd dans le domaine du texte, Ruscha élabore une forme d'écriture urbaine, les séquences photographiques deviennent une « biographie visuelle » de Los Angeles. Dans les deux cas, la ville est abordée non pas comme un simple cadre historique ou spatial, mais comme un langage à déchiffrer, où l'accumulation de détails, de répétitions et de fragments fait sens.

L'écriture historique de Londres par Peter Ackroyd, notamment dans *London: The Biography* (2000), est innovante en ce qu'elle rompt avec les codes classiques de l'historiographie pour

Licence CC BY-NC-ND 4.0

adopter une approche littéraire, fragmentaire et sensible de la ville. Plutôt que de dérouler une chronologie linéaire, Ackroyd traite Londres comme un organisme vivant, la ville devient un « personnage » doté d'une mémoire, d'un corps et d'un esprit. L'introduction de *London: The Biography* s'appelle *The city as body* et s'ouvre de la manière suivante: « *The image of London as a human body is striking and singular ; we may trace it from the pictorial emblems of the City of God, the mystical body in which Jesus Christ represents its head and the citizens its other members*. »[1571]. Cette méthode d'écriture se rapproche plus du collage ou du montage cinématographique que du récit historique traditionnel, elle permet de faire émerger la continuité souterraine des expériences urbaines : la persistance des violences, des peurs, des plaisirs et des imaginaires propres à Londres où la ville par le style littéraire devient à son tour un labyrinthe : « *Some will object that such a biography can form no Part of a true history. I admit the fault and plead in my defence that I have subdued the style of my enquiry to the nature of the subject. London is a labyrinth, half of stone and half of flesh. »*[1572]. Ackroyd écrit un récit proche de l' « histoire des sensibilités » (à la manière d'Alain Corbin[1573]) ou de la psychogéographie (chez les situationnistes), en privilégiant l'expérience vécue, l'atmosphère et l'imaginaire collectif plutôt que les seuls faits politiques ou institutionnels. C'est une histoire de l'éphémère qui ne laisse ni traces ni monuments de la même manière que les infrastructures photographiées par Ed Ruscha n'ont pas vocation à laisser de trace dans l'histoire.

Avec *Every Building on the Sunset Strip* Ruscha se rattache à la démarche d'Atget qui ne se contente pas de produire un inventaire documentaire des lieux, mais ses clichés, vides de figures humaines, restituant un changement en cours. Les deux photographes partagent une même manière d'utiliser la photographie, leur volonté commune est de dresser un inventaire. Atget révèle les traces d'un monde en voie d'effacement, tandis que Ruscha montre l'absence de profondeur mémorielle dans un paysage urbain saturé de signes. Cette recherche de charge sensible des rues, des façades et des lieux ordinaires, peut se retrouver de manière plus discrète dans le travail de Lise Sarfati, par exemple avec la face de la vitrine de la

[1571] ACKROYD, Peter. *London. The biography*. Chatto & Windus, Londres, 2000, p.1.

[1572] *Ibid.,* p.2.

[1573] De la même manière qu'Alain Corbin, Peter Ackroyd s'attache à restituer non seulement les faits ou les structures sociales, mais aussi l'épaisseur sensible et imaginaire d'une ville ou d'une époque.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

pharmacie dans *Elisabeth, North West Corner Sunset &* Poinsettia (2010), ou encore *Emily, 2860 Sunset Blvd* (2010) de la série *On Hollywood*. Dans la dernière imagerie citée, nous voyons la jeune Emily devant la vitrine d'un magasin dont l'enseigne indique *Sun lake Drugs.* Si on entre encore une fois cette adresse dans Google maps, la boutique a disparu au profit d'un magasin à la façade blanche et à l'enseigne S+B Sugarred+Bronzed. Il faudra remonter dans l'historique de l'application pour retrouver la vitrine originale. Lors de ce retour vers le passé, l'internaute retraversera l'histoire de l'angle de Parkman Avenue et de Sunset Boulvard. Il verra donc que depuis février 2023 le local est occupé par S+b ; qu'en juillet 2022 le local était en vente ; qu'entre mars 2021 et août 2015 il s'agissait d'un Floyd's 99 Barbershop ; et qu'entre mai 2015 et septembre 2007 (date de la première captation de la rue par une Google car) le local était un Sun Lake Drugs.



Emily, 2860 Sunset Blvd, Lise Sarfati, 2010.

Los Angeles est capitale mondiale du divertissement et de l'industrie culturelle. Elle investit davantage dans les icônes médiatiques (Hollywood Walk of Fame, fresques murales, statues de célébrités comme Kobe Bryant) que dans des monuments classiques. On pourrait dire que la ville préfère le « spectacle » - au sens Debordien - aux espaces mémoriaux pérennes. Le

Licence CC BY-NC-ND 4.0

temps ne semble pas avoir d'effet sur la ville ou plutôt les anges qui y vivent refusent de le voir passer au profit d'une jeunesse éternelle. Pourtant le psychogéographe qui traverse cette ville le ressent tout comme il voit cette géographie humaine qui divise. Les espaces arrivent même à se cacher, comme dans les toiles de Seth Armstrong[1574] dans sa série *Subrosa*. Le titre de la série fait référence à une expression qui veut dire en latin « sous la rose », qui signifit quelque chose de secret. Le peintre fait référence à cette vie dissimulée que ceux qui vivaient pleinement la ville peuvent s'offrir à l'abri du regard. Cette série explore les réalités cachées de la vie à Los Angeles, jouant sur l'aspect hybride de la ville, tiraillée entre mythe et vérité. Armstrong représente les collines de L.A., luxuriantes et l'on y retrouve l'Arcadie promise par Laure Murat. Il n'y a pas de routes, seulement la nature, paysage d'une société aisée qui vit cachée et à l'écart de la ville. Armstrong s'inspire des marches matinales qu'il fait avec son fils et de ses trajets en voiture à travers les quartiers. Les compositions d'Armstrong mettent en scène des maisons suburbaines aux grandes baies vitrées dissimulées sous une végétation. Il crée des instants de voyeurisme subtile.

De cette géographie humaine à cette histoire sensible, il y a le besoin de se resituer autant dans l'espace que dans le temps. C'est la question que pose Bruno Latour quand il se demande « Où atterrir ? ». En posant cette question il utilise l'image de l'atterrissage pour décrire la situation des sociétés contemporaines face à la crise écologique qui ne sait pas se positionner face à un changement qui lui échappe :

> « Chacun de nous se trouve donc devant la question suivante : Est-ce que nous continuons à nourrir des rêves d'escapade ou est-ce que nous nous mettons en route pour chercher un territoire habitable pour nous et nos enfants ? Ou bien nous dénions l'existence du problème, ou bien nous cherchons à atterrir. C'est désormais ce qui nous divise tous. »[1575]

La question « Où atterrir ? » pourrait être entendu comme : dans quel territoire concret voulons-nous situer notre existence (politique comme écologique) ? Cette question aurait pu être un terrain de réflexion pour les situationnistes. Mais alors :

[1574] Seth Armstrong est né en 1983 dans le quartier de Silverlake à Los Angeles, est diplômé du California College of the Arts (BFA).

[1575] LATOUR, Bruno. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. La Découverte, Paris, 2017, p.15.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « Que faire ? D'abord décrire. Comment pourrions-nous agir politiquement sans avoir inventorié, arpenté, mesuré, centimètre par centimètre, animé par animé, tête de pipe par tête de pipe, de quoi se compose la terre pour nous ? »[1576]

Pour Latour, cette recherche de notre point d'atterrissage doit passer par ce qu'il appelle « décrire », rendre compte du sol sur lequel nous vivons pour mieux le comprendre. Ce projet relève d'une cartographie qui serait évaluée dans un mouvement permanent. Dans un autre livre *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres* (2021), Latour propose de dresser une contre-cartographie de la mondialisation et de la modernité (qui ont prétendu universaliser le monde mais qui n'ont que proposer un horizon abstrait). L'auteur propose de se re-localiser en décrivant le territoire « à l'endroit »[1577] et en prenant conscience des interdépendances qui nous lient au sol. La pensée de Bruno Latour est écologique parce qu'elle nous oblige à sortir du mythe moderne d'une nature extérieure et disponible. Il privilégie l'idée d'une politique des interdépendances où habiter la Terre demande de prendre conscience des liens multiples qui nous lient à elle, fragiles et nous rattachent à l'ensemble du vivant. Bruno Latour et la psychogéographie se rejoignent dans leur critique de l'espace neutre et abstrait, qui ne peut se vivre sans l'expérience humaine dans un territoire sensible et relationnel pour rendre compte de son mouvement permanent.

La grande géographie et l'histoire avec un grand H nous oppresse ou plutôt nous assistons à une compression spatio-temporelle, un phénomène où les distances physiques et temporelles se trouvent réduites, superposées ou confondues par la perception, la mémoire ou les technologies ; dans tous les cas nous y avons plus notre place. On pourrait dire que dans un sens classique (pensé notamment par David Harvey[1578] [1579] et Paul Virilio[1580] [1581]) cette compression serait l'accélération des flux et des communications qui rend le monde « plus

[1576] *Ibid.*, p.119.

[1577] LATOUR, Bruno. *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres.* La découverte, Paris, 2021, p.91.

[1578] HARVEY, David. *Géographie de la domination.* Les Prairies Ordinaires, Paris, 2008.

[1579] HARVEY, David. *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistances*. Amsterdam, Paris, 2011.

[1580] VIRILIO, Paul. *Vitesse et politique: Essai de dromologie*. Galilée, Paris, 1977.

[1581] VIRILIO, Paul. *L'Espace critique.* Christian Bourgois, Paris, 1984.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

petit ». Ces flux viennent abolir les distances (on peut voyager plus loin, on communique plus vite). Mais dans une distinction plus sensible, la compression spatio-temporelle symboliserait une mutation des lieux qui viendrait à se superposer dans notre expérience, des époques qui cohabitent dans un même lieu.

La géographie humaine et l'histoire sensible peuvent être une réponse à cette compression. La première de ces disciplines peut cartographier ces superpositions en replaçant les lieux dans leur contexte social et culturel, pour éviter que cette compression ne devienne un phénomène d'effacement. Aussi, cette géographie peut permettre de penser l'espace en couches plutôt qu'en points fixes. Quant à l'histoire sensible, elle vise à ralentir la perception en cherchant à ressentir les traces du passé à travers l'ambiance, les odeurs, les sons, la mémoire corporelle… Elle propose une expérience du temps, en s'attachant à l'histoire des individus masqués, oubliés et invisibilisés par la grande histoire. Ensemble, elles créent une contre-cartographie spatio-temporelle qui ralentit et réincarne les lieux et les temps.

La traversée de Los Angeles entreprise par Will Self reste sous le signe du travelling d'une caméra mais qui serait à la hauteur du réel : « La marche est beaucoup plus lente qu'un film, surtout les films contemporains de Hollywood, avec leur grammaire bégayante de plans courts… […]. »[1582]. Self dresse sa caméra (son point de vue) à la hauteur de celui qui marche. Quand il parle des « films contemporains de Hollywood » on peut penser aux films d'action (qui usent abondamment d'effets visuels, de retouches, de scènes d'action et de courses poursuite), dans lesquels la voiture trouve dans ces films un rôle à part entière. Il se recentre sur la condition urbaine du piéton, et s'abstient de l'esthétique du film hollywoodien. Par cette traversée en cinémascope, le dériveur veut produire des images du temps et de l'espace réel.

Les images de son film se veulent atmosphériques, il cherche l'ambiance par la teinte de la ville en s'appuyant sur des références picturales où la couleur devient expressive :

> « J.M. W. Turner et Vincent Van Gogh ne sont pas des noms qu'on voit souvent dans les génériques de films – et c'est un tort. Le chef-d'œuvre pictural de l'essence en explosion capté par l'objectif à 24 images par seconde doit beaucoup à leur impressionnisme du rouge, de l'orange, du

[1582] SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Edition de l'olivier, Paris, 2012, p.144.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> jaune en déliquescence dans un volume en expansion de phosphorescence blanche analogue aux toiles de maîtres […]. »[1583]

Que ce soit Turner ou Van Gogh, les deux peintres utilisent la couleur de manière expressive. Tous les deux s'écartent de la simple imitation de la réalité. La couleur devient chez les deux artistes une fonction qui traduit l'émotion ressentie face à ce même paysage. Turner cherche comment la couleur peut suggérer l'infini variation des lumières, tandis que Van Gogh expérimente comment elle peut traduire une vibration intérieure (une résonance). C'est ce rapport au paysage que vient chercher Will Self dans cette dérive. Et c'est par cette vibration qu'il veut se connecter aux lieux mais il est dans l'impossibilité de le faire car L.A. ne lui propose qu'un paysage cinématographique dont la couleur même semble émaner de l'artificiel.

Dans ce décor surfait, le psychogéographe britannique cherche à établir une cartographie mentale du temps et de l'espace. Il est troublé face à la condition spatio-temporelle dans laquelle la ville le plonge : «La ville avait beau se rétro-acclimater sans cesse dans son propre futur,[…]. »[1584]. Il emploie la notion de « rétro-acclimater » que l'on pourrait comprendre comme une ville qui, au lieu de se projeter vers des solutions radicalement nouvelles, recompose son futur à partir de schémas anciens. L.A. semble revenir sur elle-même, le temps se trouble. Cette idée de l'auteur résonne comme un défi impossible face au futur, la ville reproduit des inégalités passées. La ville est confiée dans une boucle temporelle qui l'oblige à vivre sur ses propres fantômes. Face à cette complexité, le travail de cette cartographie semble vain. Comment représenter un espace-temps ? Dans *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles* (2019) Frédérique Aït-Touati (historienne des sciences), et les architectes Alexandra Arènes et Axelle Grégoire cherchent à créer de nouveaux récits visuels différenciés de la cartographie conventionnelle. Ils consacrent le cinquième module de l'ouvrage à l'emboîtement de l'espace et du temps :

> « En partant de l'hypothèse que le temps ne peut s'abstraire de l'espace dans lequel il est vécu, on propose de le considérer comme substance, matériau doté d'une forme et de propriétés physiques. Le but du modèle serait alors de visualiser les correspondances, les coïncidences et les frictions

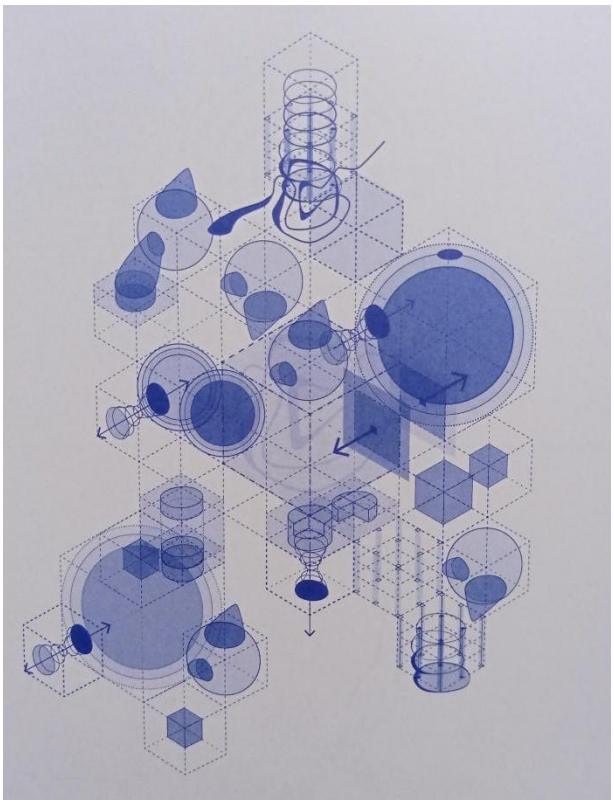
[1583] *Ibid.,* p.186.

[1584] *Ibid.,* p.226.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

entre espace et temps afin de passer de la planification à la ville des «temps potentiels». »[1585]

Suite à leur réflexion, la carte qui aboutit de ce travail est révélatrice des normes qui dirigent les mouvements urbains. Un temps ne laisse aucune place à « l'appropriation »[1586]. Les auteurs parlent d'une « hyper-détermination »[1587] des mouvements dans l'espace. La carte de l'espace devient : « un monstre d'architecture temporelle »[1588].



L'espace : un monstre d'architecture temporelle, Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles. Frédérique Aït-Touati, ARENES, Alexandra Arenes, Axelle Grégoire, 2019, p.132.

A son tour, la cartographie devient elle aussi trouble, c'est comme tous ces lieux décrits par Laure Murat, à part le soleil la ville reste confuse, le lecteur ne saurait se situer précisément. Ou alors en se situant avec le soleil. C'est peut-être ce que proposait déjà Serge Gainsbourg

[1585] AÏT-TOUATI, Frédérique. ARENES, Alexandra. GREGOIRE, Axelle. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles.* Éditions B42, Paris, 2019, p.121.

[1586] *Ibid.,* p.133.

[1587] *Ibid.*

[1588] *Ibid.*, p.132.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dans sa chanson *Sous le soleil exactement* (1967). Le texte évoque un lieu idéal, un « point précis » sous le soleil, ni ailleurs ni n'importe où, qui devient le symbole d'un espace parfait pour l'amour, la rêverie et l'abandon (encore une fois une Arcadie ou un pays de Cocagne qui promet l'abondance) :

« Un point précis sous le tropique

Du Capricorne ou du Cancer

Depuis j'ai oublié lequel

Sous le soleil exactement

Pas à côté, pas n'importe où,

Sous le soleil, sous le soleil

Exactement juste en dessous.

Dans quel pays, dans quel district ?

C'était tout au bord de la mer

Depuis j'ai oublié laquelle

Sous le soleil exactement. »[1589]

Mais nous ne pouvons pas situer ce lieu. La chanson devient alors une promesse irréalisable. Ce point précis sous le soleil n'est qu'une illusion, il est partout et nulle part à la fois. Pour rester un instant dans l'imaginaire musicale, c'est aussi *Le Sud* de Nino Ferrer : « C'est un endroit qui ressemble à la Louisiane / A l'Italie / Il y a du linge étendu sur la terrasse / Et c'est joli / On dirait le Sud. »[1590]. Le serment du chanteur nous laisse présager d'un lieu parfait pour vivre, une utopie, mais sa localisation reste impossible.

[1589] GAISBOURG. Serge. *Sous le soleil exactement*. Philips, Paris, 1967.

[1590] FERRER. Nino. *Le Sud*. CBS, Paris, Londres, 1975.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

C'est donc ça le trouble : une couche d'accumulation spéciale et temporelle si dense qu'il n'est plus possible de distinguer où le piéton peut encore se localiser. Et nous sommes sans nul doute à vivre dans cette condition. Alors, et c'est la leçon que nous retiendrons de la démarche du dériveur, affrontons cette lueur obscure, emparons-nous de celle-ci pour lui survivre. Pour Donna J. Haraway : « To stay with the trouble »[1591], rester avec le trouble, c'est accepter l'incertitude, la complexité, la confusion propres à notre époque. A nous de « calmer la tempête »[1592] pour trouver une voie plus calme à la dérive proposée. Pour elle, plutôt que de chercher à dépasser le trouble, il faut s'y engager, « faire avec » et inventer de nouvelles formes de coexistence. Le trouble devient le nouveau terreau relationnel entre les individus et avec notre milieu. Debord avait lui aussi ressentit ce trouble : « Toute ma vie, je n'ai vu que des temps troublés, d'extrêmes déchirements dans la société, et d'immenses destructions ; j'ai pris part à ces troubles. »[1593]. Alors comme Debord il faut devenir acteur de cette turbulence comme pour mieux la ressentir de l'intérieur.

Le palmier de la fin du monde.

Quand Laure Murat raconte son expérience de la spécialité et temporelle de la ville il y a un effet d'abondance et de permanence de l'événement :

> « L.A. est un style de vie, fondé sur un rapport à l'espace et au temps sans équivalent dans le monde, où l'esprit doit constamment anticiper – les kilomètres à parcourir, les bouchons à éviter, les rendez-vous à honorer. Est-ce cet assujettissement qui rend les Angelenos si disponibles à l'inattendu et au hasard ? Il n'y de semaine où je ne sois sortie de chez moi sans remarquer une scène, un détail, un tableau urbain excitant la curiosité ou suscitant une émotion. »[1594]

Pour elle, c'est dans cette condition faite de contraintes qui permet à celui qui vit à Los Angeles d'entrer en résonance avec son milieu. Mais encore une fois, l'autrice parle depuis

[1591] HARAWAY, Dona J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Durham, 2016, p.4.

[1592] HARAWAY, Dona J. *Vivre avec le trouble*. Des mondes à faire, Vaulx-en-Velin, 2020, p.7.

[1593] *DEBORD, Guy. Panégyrique, tome I. Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 11.*

[1594] MURAT, Laure. *op. cit*., p.109.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

son milieu. Il est à se demander si les Angelenos qui subissent les distances, les embouteillages et les contraintes temporelles peuvent être aussi ouverts aux « curiosités » que leur propose la ville. Il y a ici la superposition de différentes conditions de vie de la ville en fonction des conditions sociales et matérielles ; Laure Murat a une voiture dans une paysage qui ne peut se vivre sans. Le L.A. de Murat c'est celui d'un paradis perpétuel :

> « J'aime Los Angeles pour son ignorance des saisons, son printemps éternel.
>
> J'aime Los Angeles parce qu'elle rend l'irrationnel vivable, l'excentricité naturelle. »[1595]

Ce lieu du « printemps éternel » c'est un état marqué par une douceur, une floraison et une vitalité qui perdurent indéfiniment. Le temps ne passe plus sur L.A., Murat accepte et jouit de ce temps. Cette chaleur qui semble hypnotiser Laure Murat accentue aussi les inégalités à Los Angeles[1596] [1597].

Les périodes de fortes chaleurs sont aussi le moment d'évacuer les villes, et les vacances en sont le bon alibi. On peut penser à la scène d'ouverture du film *The Seven Year Itch* (1955) de Billy Wilder met en scène cet exode :

> « L'île de Manhattan tire son nom de ses premiers habitants : les indiens Manhattan. […] Et ces indiens avaient une coutume : à chaque mois de juillet, quand la chaleur et l'humidité dans l'île devenaient intolérables, ils envoyaient leurs femmes et leurs enfants à la campagne pour l'été. Ils les faisaient remonter la rivière vers les hauteurs plus fraîches […]. Les maris bien entendu restaient sur place dans la chaleur étouffante pour s'occuper de leurs affaires. […] En fait notre histoire n'a rien à voir avec les Indiens. Elle

[1595] *Ibid.,* p.189.

[1596] HOFFMAN, Jeremy S. SHANDAS. Vivek. PENDLETON, Nicholas. *The Effects of Historical Housing Policies on Resident Exposure to Intra-Urban Heat: A Study of 108 US Urban Areas*. Climate, 2020. [en ligne] consulté le 20/05/2025, URL : https://www.mdpi.com/2225-1154/8/1/12

[1597] LACOCER, Diana. ESTRADA, Mariana. GALLARZA, Michelle. GORMSEN, Amanda. KARAM, George. KOSHOLLEK. Abigail. MATTESON, Nicole. MIGUEL, Miguel. NEGRETE, Jose. ODOM, Corinne. RAMIREZ, Emma. REICHERT, Seth. RIVERA, Tiffany. *Identifying and addressing heart inequities in the city of Los Angeles.* UCLA Luskin Center for Innovation, 2023. [en ligne] consulté le 20/05/2025, URL : https://innovation.luskin.ucla.edu/wp-content/uploads/2023/06/CEMO-Comprehensive-Project-Report.pdf

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> se situe 500 ans plus tard. Nous avons évoqué ce sujet pour vous montrer que malgré tout ce temps, rien à changé. Les maris de Manhattan envoient toujours leurs femmes et leurs enfants passer l'été ailleurs. Ils restent toujours sur place pour s'occuper de leurs affaires. »[1598]

Malgré l'humour et la parodie adoptées dans cette ouverture, il n'en est pas moins que cette migration estivale vers un air plus hospitalier est une pratique courante pour ceux qui peuplent les villes. Il en est de même dans le film, *Céline et Julie vont en bateau. Phantom Ladies Over Paris* (1974) de Jacques Rivette. Même le tournage est influencé par l'été et ce vide qu'il laisse : « […] début juin (de l'an 1973) nous nous retrouvâmes, Jacques et moi, au commencement d'un nouvel été comme deux orphelins dans la ville (les autres comédiens avaient pu obtenir des activités ailleurs). »[1599]. Les deux protagonistes Céline et Julie se rencontrent en été. Paris est vidée par les Parisiens. Le journaliste Pacôme Thiellement[1600] relie le film à ce que l'auteur Charles Péguy a appelé : « Le parti des gens qui ne quittent pas Paris pendant les mois d'été ». Derrière cette idée qui peut passer pour de l'humour, il y a une définition de l'engagement politique : « Paris appartient à ceux qui pendant les mois d'été préparent la campagne d'hiver. » Pour Péguy, ne pas quitter Paris en été est un acte de résistance. Préparer la lutte à venir. Contrairement à une élite privilégiée qui peut se permettre de partir en vacances et échapper aux chaleurs. L'été, il faut quitter la ville, l'abandonner, la nature reprend un temps son droit sur la ville. Céline et Julie font partie de ces gens qui vont devoir vivre avec la chaleur, s'adapter. L'été est-il la bonne saison pour repenser notre rapport à ce temps qui nous échappe ?

L'été permanent de Los Angeles a un effet sur les corps et Laure Murat en est victime :

> « La lumière à Los Angeles n'est pas un trait ou une caractéristique de la ville, c'est un état. Un état dans lequel on est instantanément plongé et que

[1598] WILDER, Billy. *The Seven Year Itch*. 20th Century Fox, 1955, 2min45.

[1599] BERTO, Juliet. *The last summer in Paris*. Dossier de Presse du film *Céline et Julie vont en bateau. Phantom Ladies Over Paris*. Jacques Rivette, 1974. [en ligne] consulté le 10/09/2025, URL : https://lmsi.net/The-last-summer-in-Paris#nb1

[1600] THIELLEMENT, Pacôme. *Féminisme et magie : La révolution Céline et Julie*. YouTube, Blast, 9 juillet 2023, 20min23. [en ligne] consulté le 10/09/2025, URL : https://www.youtube.com/watch?v=VAn9O4J_SEE&list=PLv1KZC6gJTFmfF7NIBX89ZLlfNq84l95G&index=11

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> maintient le climat sec, plus ou moins réduit à un printemps éternel. Sous le soleil pâle et une température moyenne qui avoisine les 20 °C, le corps se détend, les muscles se relâchent, les visages déridents. Il fait beau, tout est envisageable. »[1601]

Ce corps détendu décrit par Murat c'est ceux de *People in the Sun* (1960) de Hopper, ceux de la série *Life's a Beach* (1997) de Martin Parr, les corps fatigués de *Sun & Sea* (2019) de Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė et Lina Lapelytė, les corps superficiels de *Western Mechanics* (2024) d'Alex Prager ou encore le corps de *Heather #03, Lemon Grove Avenue* (2009) de Lise Sarfati. Les corps sont tournés vers le soleil. C'est le temps de l'immobilisme, de l'excès de sébum et du « A quoi bon lutter l'été ? ». Cette question semble être la complainte d'un corps lascif au soleil. Dans cette compression spatio-temporelle que nous traversons, l'espace, le temps , les corps se disloquent. Pour Donna J. Haraway, il y a même une « exaspération »[1602] au moment où il faut vivre à l'heure de l'Anthropocène et du Capitalocène.



Sun & Sea,Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė et Lina Lapelytė, 2019.

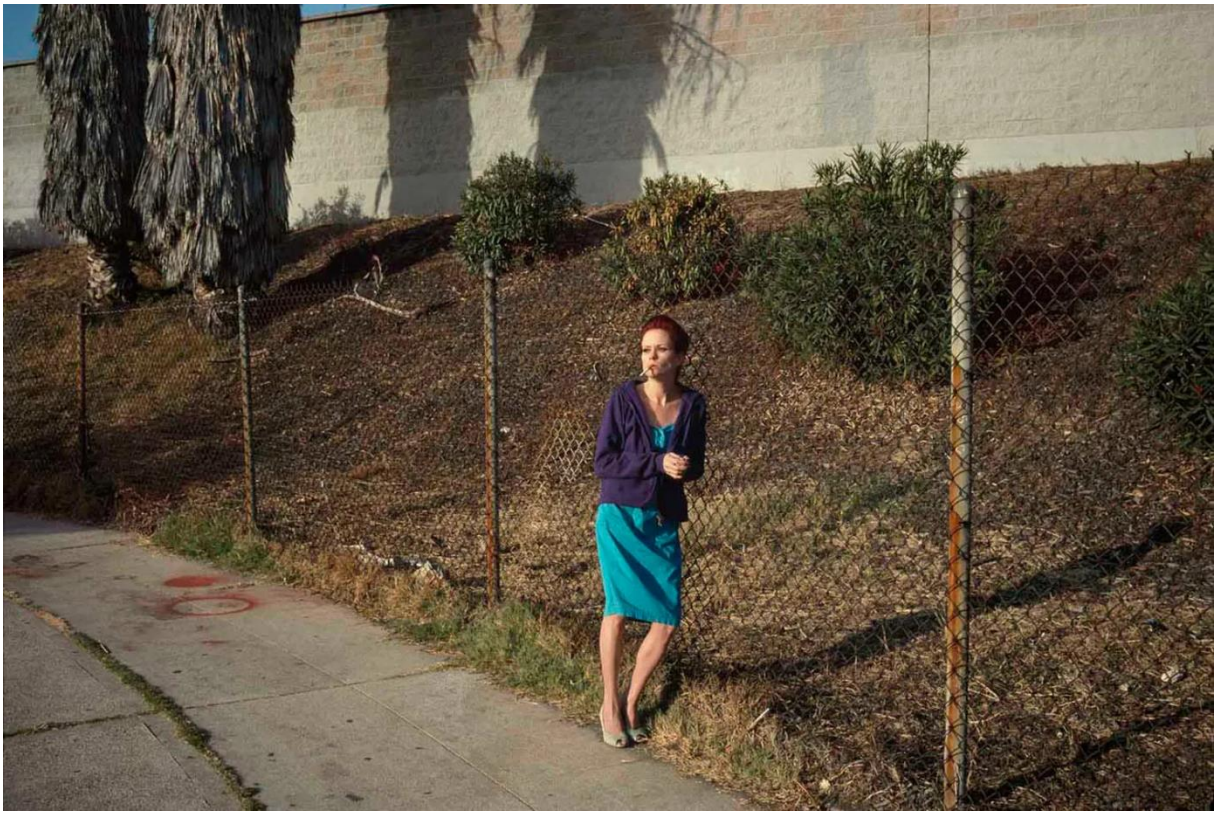
[1601] MURAT, Laure. *op. cit.*, p. 32.

[1602] HARAWAY. Dona J. *Vivre avec le trouble*. Des mondes à faire, Vaulx-en-Velin, 2020, p.10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Western Mechanics, Alex Prager, 2024.

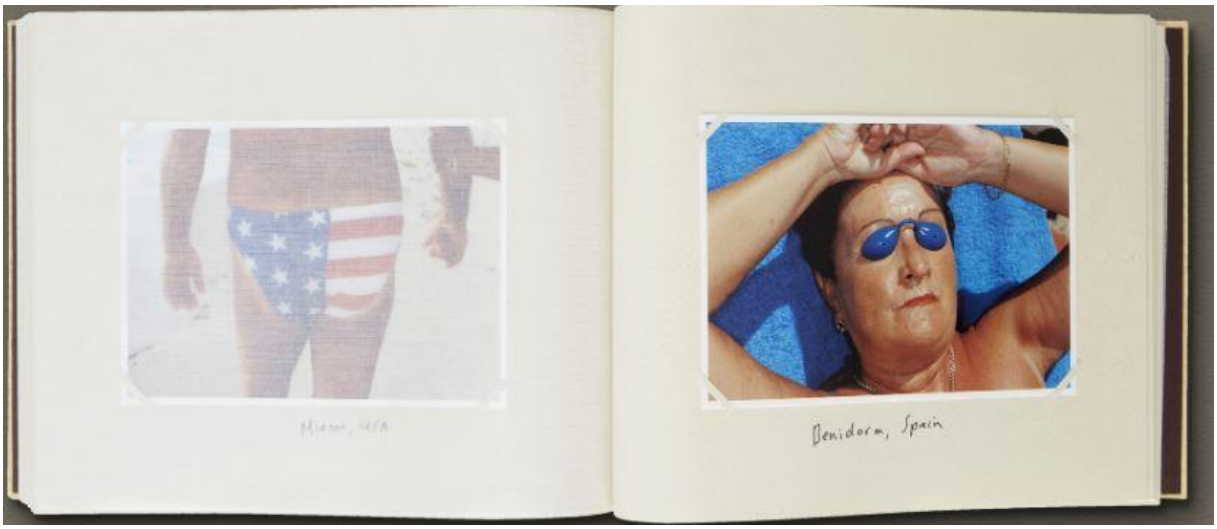


Heather #03, Lemon Grove Avenue, Lise Sarfati, 2009.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



People in the Sun, Edward Hopper, 1960.



Life's a Beach, Martin Parr, 1997.

Ce « à quoi bon ? » c'est aussi ce que décrit Henri Lefebvre, c'est une interprétation de Gril Marcus employée dans *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* (1998) et qui résume la pensée de Lefebvre au sujet de la ville, de l'urbanisme et de la production spatiale moderne lorsqu'elles deviennent vidées de sens, abstraites et résignées. Marcus décrit cette esthétique de la manière suivante : « A quoi bon penser, écrire, agir ? », écrivait Henri Lefebvre en 1973, […]. A quoi bon en effet ? « Sommes-nous censés sortir de l'histoire ?», écrivait en 1967 un étudiant nommé Steve Strauss dans une copie que j'ai corrigée, « pour nous joindre à d'éternels vauriens, des bellâtres, et des dandys ? ». Plus facile à dire qu'à

Licence CC BY-NC-ND 4.0

faire. »[1603]. Que ce soit dans *La Révolution urbaine*, *Le droit à la ville*, *La production de l'espace*, Lefebvre analyse comment la ville moderne est réduite à des fonctions techniques. Le sentiment d'« à quoi bon »[1604] se retrouve dans *Critique de la vie quotidienne* (1947). Lefebvre évoque ce sentiment moderne dû « à quoi bon » : il y voit à la fois un symptôme de la crise du sens contemporain et un point de départ pour une critique active, permettant de repenser l'esthétique comme engagement dans la réalité, et non une simple contemplation. Par la formule « à quoi bon », Lefebvre désigne une sensation diffuse de futilité et de résignation que les espaces abstraits et répétitifs (grands ensembles, zones commerciales, villes génériques) suscitent. Au lieu de stimuler la créativité et la rencontre, ces espaces transmettent une impression d'inertie, de désenchantement, de vide existentiel : « Dans la circulation automobile, les gens et les choses s'accumulent, se mêlent sans se rencontrer. C'est un cas surprenant de simultanéité sans échange, chaque élément restant dans sa boîte, chacun bien clos dans sa carapace. »[1605]. C'est un style sans style, où la forme de la ville exprime le désintérêt et l'impossibilité d'une appropriation des espaces par les vivants. C'est une impossibilité d'être au sein même du paysage urbain.

Ce « à quoi bon » peut-être entendu comme le « *I would prefer not to* ». Dans l'œuvre de Melville (*Bartleby the Scrivener*, 1853) cette phrase est l'étendard de Bartleby lorsqu'il refuse d'accomplir les tâches qu'on lui demande. Elle exprime une résistance passive, la phrase en elle-même est d'une simplicité mais d'une grande force évocatrice. Ce n'est pas un refus frontal, ni une révolte, mais une manière polie de se soustraire aux attentes sociales et professionnelles, sans avoir à se justifier. C'est un acte de résistance minimal par lequel un individu affirme son droit à l'inaction face à l'idéologie de l'utile guidée par la productivité. D'ailleurs, l'auteur Jean-Yves Jouannais utilise cette formule comme sous-titre à son livre, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997). Entre ses pages, il met en lumière des trajectoires artistiques méconnues[1606] car ils n'ont pas laissé derrière eux d'œuvres pouvant

[1603] MARCUS, Greil. *Lipstick traces. Une histoire du vingtième siècle*. Allia, 2008, Paris, p.218.

[1604] La problématique du « à quoi bon » apparaît dans *Contribution à l'esthétique* (1953). Il y développe la question du sens et de la finalité de l'art, interrogeant ce qui justifie l'acte esthétique face à l'indifférence et au découragement moderne. Cette réflexion veut permettre de retrouver un élan créateur ancré dans la vie quotidienne et la transformation sociale.

[1605] LEFEBVRE, Henri. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, Paris, 1968, p.192.

[1606] L'auteur insère une dimension comique en convoquant un personnage fictif, Félicien Marbœuf, parmi cette galerie de portraits.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

les hisser au rang d'artistes (au sens noble du terme). Il y dresse une liste non exhaustive de références à divers registres de travaux qui aboutissent à l'inachèvement ou à de l'éphémère en posant notamment un regard sur les gestes du dandy (où l'esthétique appartient au mode de vie), de poésies qui n'ont pas encore été écrites, de romans imaginés qui ne seront jamais couchés sur le papier, etc. Une constellation d'"anti-œuvres" incarnant un rapport alternatif à l'art :

> « Il ne s'agit aucunement de préférer ici, en un absurde absolu, la non-production à ce qui advient, le blanc au texte, l'éphémère à la trace, le discret au grandiloquent. Mais de signifier que la revendication, par certains, d'une telle retenue n'est pas sans violence ni cruauté à l'égard d'artistes qui ne s'estiment tels que par la grâce quantitative de leur rendement. »[1607].

Jean-Yves Jouannais applique cette formule à des créateurs qui, comme Bartleby, choisissent une posture d'abstention. Ce sont des artistes qui n'ont rien produit et qui ont délibérément choisi de ne pas montrer leur art :

> « L'artiste qui ne produit pas, par son choix, envisage une position médiane, entre le martyrologue des avant-gardes et l'épicerie en gros des sous-expressionnismes. Ne pas produire ce ne serait pas réinjecter de l'*aura* par défaut, ce serait faire en sorte que le désœuvrement puisse être envisagé littéralement, […]. Respecter le choix de ne pas « marquer » supposerait d'accepter que l'option de la non-production ne participe aucunement d'un rêve nihiliste, régressif. »[1608]

C'est un geste esthétique du retrait. Ce qui compte n'est pas l'objet, mais le geste de mise en suspens tout comme celui du psychogéographe. L'acte n'aboutit pas à un objet marchand ou institutionnel, mais à une forme d'expérience de la résistance par le geste.

Devons-nous donc faire comme ce que propose le jeune Steve Stauss en 1967 : « Sommes-nous censés sortir de l'histoire ? » Mais pour aller où ? Ou plutôt pour atterrir où ? Qui dit

[1607] JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Hazan, Paris, 1997, p.39.

[1608] *Ibid.,* p.153-154.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

atterrir, demande avant de prendre de la hauteur, d'observer pour trouver l'endroit, prendre du recul. C'est sans doute ce qui guide la démarche de Ruscha dans *Thirtyfour Parking Lots* (1967) captées depuis un hélicoptère. L'artiste confia la prise de vue à un photographe spécialisé en photographie aérienne, Art Alanis, afin de garantir la précision du cadrage. Les images, vidées de toute présence automobile, deviennent alors un tracé géométrique et transforment le lieu en un diagramme visuel :

> « La révélation, grâce à la vue d'en haut, de ces dessins géométriques tracés à même le sol rappelle la manière dont l'aviation permet de faire ressurgir les contours de sites archéologiques. En particulier, il est possible de songer aux pétroglyphes amérindiens, telles les lignes de Nazca au Pérou qui font l'objet de nouvelles recherches dans la période des années I960. L'imaginaire culturel des Indiens d'Amérique est d'ailleurs loin d'être étranger à la vision que Ruscha porte sur l'environnement contemporain comme le révèle cette remarque de l'artiste au sujet d'*Every Building* : «Peut-être que je concevais l'entreprise de photographier des bâtiments dans la rue comme s'il s'agissait de centaines de petites poupées katsina debout côte à côte et changeant avec le temps »[1609]. »[1610]

Le parking (qui est l'emblème de la société consumériste) devient alors un tracé visible seulement par les dieux. Tous ces signes qui peuplent les image du photographe pourraient, d'après lui, être lus comme une suite de relevés d'une archéologie en devenir. Dans la tradition Hopis, les poupées Kachinas (qui représentent des esprits du Nouveau Mexique et d'Arizona) sont rigoureusement identiques comme les bâtiments du Strip de L.A.. Dans cette répétition, il y a sans doute ce geste proche de celui du mantra ou du tracé de mandala que nous avons déjà rencontré dans notre étude.

Avec *Over, vision aérienne de l'American way of life* (2008) Alex MacLean documente les paysages américains en pleine transformation environnementale par l'aménagement intensif par l'homme. C'est une exploration visuelle du « tipping point », le point de basculement, où la nature et les infrastructures entrent en tension. Comme les images de Ruscha, on retrouve

[1609] Extrait de la correspondance mail entre l'autrice et l'artiste datant du 10 avril 2007.

[1610] DRYANSKY, Larisa. *op. cit.,* p.84.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

dans les photographies de MacLean l'esthétique géométrique de ce nouveau paysage qui montre une nouvelle religion imprimée dans le sol : ce sont les motifs agricoles, urbains ou industriels, les champs quadrillés, les réseaux urbains, qui donnent une esthétique de la modification du territoire. Des motifs invisibles ou insignifiants depuis le sol. C'est un panorama des modes d'occupation du territoire. Son travail est similaire à celui du photographe Yann Arthus-Bertrand qui utilise la photographie aérienne pour rendre compte d'un paysage dans sa globalité quitte à ce que celui-ci devienne abstrait, quittant tout repère connu des mortels, pour ainsi montrer notre méconnaissance du paysage. C'est le cas notamment dans des clichés comme *Grand Prismatic Spring, Yellowstone National Park,The Guggenheim Museum Bilbao, Forestry site on the Amazon near Manaus, Amazonas, Brazil, Carousel irrigation, Wadi Rum, Ma'an, Jordan*. La roches, les cours d'eau, l'architecture ne sont plus que des formes. Par la vue aérienne le paysage redevient monumental, il révèle la place de l'homme et son impact.

La « monumentalité » de L.A. est transcendantale, elle s'exprime davantage dans son paysage (les collines de Hollywood, les plages, les autoroutes, le Griffith Observatory) que dans des statues ou obélisques. Le paysage lui-même tient lieu de monument. Il révèle aussi les fantômes des peuples natifs. Ce rapport au paysage par cette élévation spirituelle, par le sublime du paysage, est enraciné dans la mémoire culturelle de l'Amérique. Le transcendantalisme est à la fois un mouvement littéraire, philosophique, religieux et politique[1611] qui apparaît au début du XIXe siècle, principalement dans le Massachusetts, autour de la figure de Ralph Waldo Emerson[1612]. C'est aussi une vision spirituelle et intuitive de la nature, elle est à la fois miroir de l'âme et manifestation du divin. C'est le début d'une tradition littéraire où la description du monde naturel ne se limite pas à l'observation scientifique, mais devient un discours moral, spirituel et politique. C'est par là que commencera ce que l'on appelle le *nature writing*, un genre qui mêle le récit personnel, réflexion écologique et prose descriptive[1613]. Comme le souligne Lawrence Buell, le nature writing s'appuie avant tout sur l'observation précise des phénomènes naturels, des

[1611] Le mouvement propose une spiritualité plus directe, intuitive et autonome, opposée à une religion strictement codifiée. Il s'inspire profondément du romantisme anglais et allemand.

[1612] Il comprenait également Henry David Thoreau, Margaret Fuller, Theodore Parker, Amos Bronson Alcott, etc.

[1613] BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press, Cambridge, 1995.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

observations scientifiques avec une réflexion personnelle, un ressenti émotionnel, ainsi qu'une dimension philosophique. La narration se fait à la première personne (les auteurs adoptent un ton personnel et introspectif). Quant à l'importance des faits et connaissances scientifiques que l'auteur trouve dans la nature, c'est ce que Thomas J. Lyon appelle « Natural history »[1614]. Ici, l'auteur se fait presque naturaliste : il décrit les plantes, les animaux, les écosystèmes, les cycles saisonniers ou les phénomènes naturels avec une précision quasi scientifique, tout en conservant un style littéraire et évocateur. L'enjeu est de documenter et transmettre la connaissance du monde naturel éphémère en perpétuelle transition tout en éveillant la curiosité par la sensibilité du lecteur. Le *nature writing* pourrait être considéré comme le penchant naturel de la psychogéographie urbaine. Dans ses séries, Ruscha fait la même chose : il documente l'image, un environnement de manière précise et le transforme en archive visuelle. Comme les auteurs de nature writing qui cataloguent oiseaux ou arbres, Ruscha cartographie l'ordinaire. Ses photographies tiennent lieu d'« histoire naturelle » de l'urbain, où la banalité du paysage construit remplace la grandeur sauvage.

L'exemple le plus marquant c'est Henry David Thoreau précurseur du *nature writing.* Dans *Walden ou la Vie dans les bois* (1854), mais aussi dans son essai *De la marche* (1962), il pratique une écriture où l'expérience de la nature est décrite avec minutie mais toujours reliée à une quête existentielle et spirituelle. Par la marche il se défait de sa condition d'homme moderne :

> « Je suis inquiet quand, après avoir parcouru physiquement un mile dans les bois, je ne m'y trouve pas en esprit. Dans ma promenade de l'après-midi, j'oublie bien volontiers toutes mes occupations de la matinée et mes obligations vis-à-vis de la société. Mais il arrive parfois que je ne me puisse me défaire aisément de la ville. […] Au cours de mes balades, je retourne bien volontiers à mes sens. »[1615]

Dans cette mise en mouvement, son corps trouve un autre rythme, et un autre chemin de penser qui adopte la mesure de la nature. Cette quête s'est entendue au cours de l'histoire de la pratique. Dans *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing* (2001),

[1614] LYON, Thomas J. *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing*. Milkweed Editions, Minneapolis, 2001.

[1615] THOREAU, Henry David. *De la marche*. Mille et une nuits, Paris, 2003, p.15.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Thomas J. suggère toutefois qu'avec le temps, le langage du naturaliste s'est appauvrit et que celui qui observe la nature doit se réapproprier ce langage. C'est aussi ce qu'analyse Romain Bertrand dans *Le détail du monde. L'art perdu de la description de la nature* (2019).

> « Comment camper en une phrase le galbe d'une palme, l'échancrure d'un branchage ? De quelle façon, mot à mot, rester dans le ton d'un buisson ? Le peintre sait bien, lui, qu'une feuille n'est jamais seulement verte, qui use de jaune et de blanc pour rendre l'éclat de la lumière qui s'y prélasse. Car les mots nous manquent pour dire le plus banal des paysages. Vite à court de phrases, nous sommes incapables de faire le portrait d'une orée. Un pré, déjà, nous met à la peine, que grêlent l'aigremoine, le cirse de l'ancolie. »[1616]

Se ressaisir de ce langage c'est reprendre possession du temps de l'observation et de l'esprit d'analyse.

Les images de Ruscha proposent une relecture du transcendantalisme au prisme de la modernité urbaine. Ruscha n'a pas d'intention mystique explicite, mais produit une forme contemporaine d'épiphanie visuelle : en isolant des parkings vides, des stations-service ou des panneaux, il invite à voir l'« *aura* » de l'ordinaire. C'est une sorte de transcendantalisme laïcisé, c'est la quête d'un sens supérieur à travers la plus banale des matérialités. Là où Emerson et Thoreau voyait le divin dans une feuille ou une rivière, Ruscha nous fait contempler le « sublime » paradoxal d'un parking ou d'un strip urbain. Dans son travail, Ruscha cherche dans ses descriptions du banal ce que Romain Bertrand caractérise de la manière suivante : « […] une description qui ne retranche rien de ce qu'elle décrit, qui fait la part égale au gigantesque et à l'infinitésimal, à la galaxie et au lichen, on la trouve formulée depuis des siècles chez tous ceux […] qui rêvent d'une carte générale de la Création. »[1617] [1618]. Cette carte générale c'est la cartographie d'un monde 1/1 (comme nous l'avons déjà croisée autour du la figure de Luis Borges *De la rigueur de la science* (1946)), et qui propose une image du monde à son identique. C'est le projet ambitieux de Ruscha, proposer le monde tel qu'il

[1616] BERTRAND, Romain. *Le détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*. Seuil, Paris, 2019, p.12.

[1617] *Ibid.*, p.39.

[1618] La notion de « Création » présente dans cette citation distingue la « Création » originelle, divine ou cosmique (comme la création du monde, l'acte créateur de Dieu, ou le commencement de l'univers) de la simple création artistique ou artisanale.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

est. Son travail semble hanté par « de la description des choses ! »[1619]. Ruscha se livre à une critique écologique implicite. Il témoigne du remplacement du paysage naturel par l'artificialité urbaine. Ruscha pourrait être lu comme un *nature writer* urbain. Ses séries révèlent une violence discrète de l'aménagement moderne : un parking n'est pas juste un espace vide, c'est la trace concrète de la disparition d'autres formes de vie (sols, végétation, écosystèmes). C'est ce que Larisa Dryansky appelle « la revanche du pittoresque »[1620] comme étant la fin d'une nature originelle réduite à son statut de « beau ». Le pittoresque peut réduire la nature en la transformant avant tout en objet de contemplation esthétique, sélectionnant ce qui est susceptible de plaire à l'œil et négligeant la complexité et la diversité intrinsèques du monde naturel.

La série d'Ed Ruscha *A Few Palm Trees* (1971) consacrée aux palmiers de Los Angeles résume bien cet état fini de la nature qui préoccupe le naturaliste urbain. Il trouve une fascination pour une « sorte de décadence du monde contemporain »[1621] qui habite la ville : « […] un avatar de l'attirance du pittoresque pour le délabrement et la façon dont le temps marque les choses de son empreinte. »[1622]. Dans sa série *A Few Palm Trees*, il réduit le paysage à des palmiers isolés sur des fonds monochromes. Un herbier décharné :

> «Végétal emblématique de Los Angeles, le palmier incarne l'exotisme en même temps que la supposée douceur de vivre de la ville. […] En optant pour une présentation quasi scientifique des palmiers, Ruscha, cependant, leur ôte toute aura. Ce ne sont plus que des spécimens, ou plutôt des caricatures de spécimens, car il n'y a rien de véritablement instructif dans cette collection. Simultanément, le détourage fait de ces arbres des sortes de figures bizarres, voire grotesques. »[1623]

[1619] *Ibid.,* p.46.

[1620] DRYANSKY, Larisa. *op. cit.*, p.125.

[1621] *CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009. JRP ringier, Zurich, 2009, p.188.*

[1622] *Ibid.,* p.126.

[1623] *Ibid.,* p. 150.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le palmier n'est en rien natif de la Californie, il fut importé et planté à grande échelle à partir de la fin du XIXe siècle, dans le but de conférer à la jeune ville de Los Angeles une image exotique et séduisante. En mettant en avant cet arbre devenu emblème, Ruscha souligne l'artificialité à grande échelle du paysage urbain, construit de toutes pièces pour répondre à un imaginaire plutôt qu'à une réalité écologique. Ce nouveau pittoresque c'est la fin de l'abondance.



A Few Palm Trees, Ed Ruscha,1971.

Cette abondance qui a toujours partie du mythe du paysage américain comme en témoigne les peintures de Thomas Cole[1624]. Il est fondateur de la Hudson River School, premier grand mouvement paysagiste américain qui reflète la condition des colons face aux Indiens. Cole a été très rapidement considéré comme un « Outsider »[1625] sur ce rapport entre conquérant et peuple opprimé : « Le récit de Cole sur l'humanité est celui de la vision romantique du monde, qui inverse le récit bourgeois : le présent est une chute catastrophique d'un état antérieur de plénitude. Quant à l'avenir, il est inconnu, mais le développement continu des tendances

[1624] Thomas Cole (1801-1848) né en Angleterre et émigré aux États-Unis en 1818. Sa peinture se distingue par ses paysages inspirés par un romantisme et un symbolique de la nature. Le paysage y devient transcendant, ils sont des méditations sur le temps et la destinée humaine. Les paysages de Cole offrent des vues sur des territoires américains perçus comme un espace vierge, sublime et porteur d'un message sur l'avenir de son pays.

[1625] SAYRE, Robert. LÖWY, Michael. *Romantisme, anticapitaliste et nature*. Payot & Rivages, coll. petite bibliothèque, Paris, 2022, p.72.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

actuelles laisse présager un désastre apocalyptique. » [1626] ? C'est ce qu'il représente dans sa série *The Course of empire* (1833-1836) qui se veut être une allégorie de la société américaine et décrit : «ce qui a été dans tous les temps passés»[1627]. Dans cette série le peintre retrace la naissance et l'accomplissement d'un empire. Le troisième panneau (*The Consummation of Empire* (l'apogée de l'empire)) représente le temps de l'abondance (représenté par une corne d'abondance au premier plan à droite), l'apogée de l'ère urbaine de la cité, le luxe, l'orgueil des foules, « tout semble excessif »[1628]. . Et puis, c'est la chute ! C'est le quatrième tableau, *Destruction*. Dans cet « impressionnant paysage de guerre et de meurtre »[1629], la ville s'effondre. Le dernier tableau se nomme *Désolation*, la ville en ruine sous la lumière de la lune, la ville est devenue un chant de ruine … « Aucune âme humaine est revenue ». Et par le tour de passe-passe qu'est le sublime[1630] de l'esthétique du romantisme, ce champs de ruine devient un paysage quasi-magique qui saura raisonner chez ceux qui regarderont la toile.

C'est dans ce sublime que Laure Murat contemple, il y a comme une attente morbide (ou un regard lucide) :

> « Je me suis souvent demandé si mon attachement à L.A. était lié, de façon un peu perverse, à l'éventualité très plausible de son anéantissement, dans le carambolage que ne manquera pas de provoquer un jour la tectonique des plaques. Je ne le crois pas, du moins pas directement. Je ne ressens pas d'excitation particulière à danser sur un volcan et je redoute comme au premier jour le moindre séisme. »[1631]

La catastrophe fait partie du paysage de Los Angeles. Le futur de la ville semble être imprimé dans l'ADN de la ville. Dans le film *2012* (2009) de Roland Emmerich, le cataclysme qui annonce

---

[1626] *Ibid.*, p.73-74.

[1627] WALLACH, Alan. *Landscape and the Course of American Empire. In* TRUETTNER, William. WALLACH, Alan. [dir.] *Thomas Cole : Landscape into History*. Yale University Press, New Haven, London, 1994, p.95.

[1628] SAYRE, Robert. LÖWY, Michael. *Romantisme, anticapitaliste et nature*. Payot & Rivages, coll. petite bibliothèque, Paris, 2022, p.92.

[1629] *Ibid.,* p.94.

[1630] Chez Kant dans *Critique de la faculté de juger* (1790), le sublime réside dans la prise de conscience de l 'humainet dans sa faculté de se mettre en résonance et de s'élever au-delà des limites sensibles. Face à l'espace et au temps, le spectateur éprouve sa petitesse physique et il doit apprendre à concevoir l'infini.

[1631] MURAT, Laure. *op. cit*., p.84.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

la fin du monde commence à Los Angeles. C'est aussi la vision désertique du Strip qui sert de couverture à l'album *The last record Abum* (1975) de Little Feat[1632]. Los Angeles n'est pas (encore) une ville en ruine mais elle semble destinée à une obsolescence programmée. Los Angeles, comme le concept de ville générique et de la ville monde de manière générale, n'est ni plus ni moins qu'un objet qui « bug », c'est ce que Rem koolhaas dit au sujet du des villes japonnaisses dans « le goût du chaos » :

> «L'apologie du désordre, le goût du chaos sont devenus, notamment au Japon, une sorte de bannière architecturale, un mouvement, un style même dirais-je pour être plus critique. Ce n'est pas nous qui introduisons délibérément le chaos ; c'est le système contemporain qui est un assemblage contradictoire de volontés architecturales, de sensibilités populistes, de politiques financières, de rêves triomphalistes, etc. Notre contribution au chaos, en tant qu'architectes, pourrait être de prendre simplement notre place dans l'armée de ceux qui sont voués à lui résister.»[1633]

Cette banalité du désastre urbain s'étend d'une ville à l'autres, comme si inconstamment (et en étant un peu lucide) nous savons ce qui va arriver ! La ruine est déjà là dans le corps de la ville qui se construit. Le désastre est annoncé depuis que le progrès existe.

[1632] La pochette du disque, réalisée par Neon Park (la tête d'affiche du groupe), représente Los Angeles détruite. La représenter en ruines revient à en dénoncer la superficialité de la ville. Cette représentation vient du contexte post-Vietnam, de la crise énergétique, et de l'affaire du Watergate qui plonge l'Amérique dans un doute d'elle-même. La ruine figure une désillusion collective, la fin d'une utopie.

[1633] KOOLHAAS, Rem. *New-York Délire*. Parenthèses, Marseille, 2002, p. 246.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Couverture à l'album *The last record*, Little Feat, 1975.

Dans ces méditations au sujet de Baudelaire, Walter Benjamin fait rapidement le lien entre le concept de progrès et l'idée de catastrophe : « Que les choses continuent à « aller ainsi », voilà la catastrophe. Ce n'est pas ce qui va advenir, mais l'état des choses données à chaque instant »[1634]. Benjamin l'avait déjà perçu, notre catastrophe n'est pas « ce qui va advenir » : elle est bien ce qui nous est donné à chaque instant. Comme le propose Fanny Ledelin dans *Critique en crise. Comment prétendre changer le monde aujourd'hui ?* : « donne à l'avertissement de Walter Benjamin une dimension visionnaire. C'est aussi l'idée paradoxale selon laquelle la catastrophe […] serait devenue un événement historique durable. »[1635]. L'autrice s'accorde avec l'idée de Donna Haraway sur le fait que ce temps trouble que nous traversons s'étend dans un temps long et que seul le « vivre avec » est possible. Cela ne signifie pas se laisser prendre par la fatalité mais être en capacité d'apporter un regard critique sur celui-ci.

Ce regard critique sur le chaos c'est ce que propose l'artiste britannique dans sa série de photo *Body Technique* (2007). La série se déroule dans les vastes chantiers urbains de Dubaï et de Sharjah, les paysages sont ambiguës, on ne sait pas si on y construit ou si on démolit, on est dans un entre deux. Dans la manière dont elle ajuste son corps au paysage , le spectateur ne

[1634] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Payot, Paris, 2002, p.242.

[1635] LEDELIN, Fanny. *Critique en crise. Comment prétendre changer le monde aujourd'hui ?* Puf, Paris, 2025, p.103.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

sait pas si elle essaie de s'adapter au paysage (Se conformer) ou d'y résister (Désobéir). Dans son uniforme, elle parait être arrivée trop tôt (ou trop tard) à une réunion. Elle marche dans ce désastre urbain mais elle s'adapte, elle joue avec, elle l'interroge, elle devient surréaliste … Et c'est peut-être cette attitude qui caractérise ce comportement du corps face au chaos urbain qui semble être le mieux adapté à cette ruine urbaine … Le droit au surréalisme … Ce moment où le corps se désaxe de sa logique pour essayer de nouvelles postures (comme la dérive). Young adopte des postures absurdes ou décalées, tout comme le dériveur qui s'impose des contraintes et des protocoles. En introduisant l'irrationnel et l'inutile dans un univers entièrement régi par l'efficacité, la productivité et le spectacle urbain, elle invoque un droit au non-sens, proche du geste surréaliste. Par ses postures, Young y insuffle une présence corporelle fragile, presque poétique, qui défamiliarise le réel (on est proche de la présence de Monsieur Hulot dans Tativille du film *Playtime* (1967)). Ce pas de côté est une manière d'ouvrir un espace de poésie mais aussi un regard critique dans un décor saturé par le discours du capitalisme global. Comme les surréalistes cherchaient à enrichir le quotidien, Young ajoute une valeur critique par sa propre présence dans ces paysages en crise. Ce que l'on pourrait nommer un droit au surréalisme pourrait devenir un contre-pouvoir, elle revendique une possibilité d'habiter autrement, par le jeu, l'absurde et la poésie corporelle.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Body Techniques, Carry Yong, 2007.

Ce rapport à la ville catastrophe par le regard critique est le propre du psychogéographe. Laure Murat, Will Self, Ed Ruscha et Lise Sarfati adoptent un pas de côté dans la ville. Ils partagent une attitude qui s'apparente à une revendication d'un droit au surréalisme, non pas au sens strict des idées d'André Breton, mais comme manière de libérer le regard et le récit des contraintes de la rationalité ou de la simple documentation. Leurs démarches tiennent à une déconstruction des évidences urbaines, ils utilisent le décalage entre la ville générique et la matérialité prosaïque de leur médium de prédilection. Le trivial devient énigmatique, presque métaphysique. Chacun refuse la normalisation du chaos urbain, ils ne se contentent pas de décrire, ils déplacent le réel pour en révéler l'absurde. C'est ce qui leur permet d'apprendre l'espace par un prisme critique. Cette critique devient une mise à l'épreuve de l'expérience du réel ; c'est d'ailleurs la définition de la critique que propose Fanny Lederlin :

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> « La critique est une mise à l'épreuve. C'est un exercice de la pensée libérée des tutelles traditionnelles (famille, religion ou toute autre forme d'autorité non questionnée). Un exercice qui consiste à aborder les objets – la science, l'homme, l'art, la société, etc. – ou les phénomènes – le réel, le monde, les événements – avec distance, circonspection et rigueur, de manière à en décrire les modalités, à en déterminer la valeur (l'exactitude par exemple, mais aussi l'authenticité, la moralité, la beauté, la justice, etc.) et à en identifier les limites et les failles. »[1636]

Le psychogéographe est un être critique par nature dans le but de pouvoir intervenir sur les lieux qu'il traverse. Par ses marches, il apporte un écart à la norme et par cette variation, il propose « juste » d'être là dans le paysage. Comme l'analyse Fanny Lederlin : « […] la critique moderne apparaît dès l'origine vouée à avoir prise sur l'ordre et le cours du monde […]. »[1637]. La démarche de Murat, Self, Ruscha et de Sarfati est non pas de résoudre la crise par leurs critiques, mais « à s'y ouvrir » [1638]. Leur volonté d'étrangeté, de poésie et de performativité de la ville n'est pas seulement esthétique, c'est une arme revendicatrice contre l'acceptation passive du chaos urbain. Ce n'est pas une fuite mais une traversée du trouble.

D'ailleurs rappelons-nous, qu'entre la critique et la crise il y a un pont à tracer. Le mot crise vient du grec *krisis*, qui signifie séparation, décision, jugement. En médecine hippocratique, c'est le moment décisif où la maladie bascule vers la guérison ou la mort. Tandis que le mot critique vient de *krinein*, qui signifie discerner, juger, distinguer. Crise et critique partagent la même racine : toutes deux désignent un moment de décision. L'une ne peut exister sans l'autre. Nous vivons donc à présent dans un paysage en crise. D'après les manifestations étudiées, il est plus qu'urgent de se situer dans ce trouble. L'esthétique de la psychogéographie est la quintessence de cette rencontre entre la crise et la critique. Il semble urgent d'étudier la morphologie des manifestations contemporaines de la dérive pour tracer les contours d'un territoire où atterrir.

[1636] *Ibid.,* p.9.

[1637] *Ibid.*, p.12.

[1638] *Ibid*., p.405.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Conclusion.

Le corps métronome.

Traverser Los Angeles relève d'une expérience surréaliste, ou plutôt : traverser Los Angles ressemble à une traversée des images d'Ed Ruscha. Par le recours à des protocoles systématiques, il arpente la ville non pour en exalter les monuments mais pour en révéler les discontinuités, les répétitions et les zones d'invisibilité. Ces images déjouent la mythologie hollywoodienne et mettent en évidence l'artificialité d'un urbanisme façonné par la voiture, le zoning et la logique marchande. Le Los Angeles d'Ed Ruscha devient fragmentaire et sériel. Ruscha fait de la photographie un instrument d'analyse qui rend perceptible la logique post-moderne de la ville, à la fois déterritorialisée et saturée de signes. C'est la mise en récit d'une mythologie du banal :

> « - Ken Miller : Vous avez toujours pensé qu'à travers ces photographies vous célébriez une architecture à laquelle personne ne prête attention, et je me demande si un magasin Target ou Lowe, par exemple, vous inspire la même réaction. Vous croyez que les gens penseront à ces magasins avec nostalgie, d'ici 30 ou 40 ans ?
> - Ed Ruscha : Ho oui, tout ça sera complètement démodé. C'est toujours la même chose. Plus je vieillis, plus je le constate. Et pourtant, quand j'ai commencé à faire ces photographies, j'avais l'intuition d'être face à un monde changeant. Un monde à la fois porteur de laideur et de beauté, comme une arme à double tranchant. »[1639]

C'est la construction d'une nostalgie commune ; partager, ressentir le temps qui passe. Ed Ruscha conscientise l'idée que notre milieu finira un jour ou l'autre par devenir un artéfact archéologique. Les vues ne se contentent pas de documenter : elles proposent une cartographie critique où l'expérience de la traversée urbaine devient un moyen de penser les

[1639] MILLER, Ken. *Comment Ed Ruscha s'y prend avec les mots*. Tokion, New-York, juin-juillet 2006. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*. JRP Ringier, Zurich, 2009, p.225.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

contradictions d'une métropole emblématique de la modernité étatsunienne. Ses séries fonctionnent comme des inventaires neutres et quasi topographiques, semblant se contenter d'énumérer les éléments banals du tissu urbain de Los Angeles. Pourtant, cette accumulation sérielle construit rétrospectivement un imaginaire de la disparition : en figeant dans le présent des parkings, stations-service ou façades interchangeables, Ed Ruscha transforme la banalité en vestige potentiel, comme si le regard photographique anticipait la ruine future de la ville. Cette opération confère à ses images une dimension de nostalgie inversée, tournée non vers un passé idéalisé mais vers un avenir où ces fragments ordinaires deviendront les reliques d'une civilisation urbaine révolue.

En même temps, ce geste rejoint la critique contemporaine de la ville générique[1640] : Los Angeles y apparaît comme une métropole sans centre ni mémoire, structurée par la répétition et l'indifférenciation. Les images de Ruscha révèlent cette logique en montrant que l'urbanisme de Los Angeles n'est pas conçu pour la monumentalité mais pour la reproductibilité infinie des formes standardisées. Ainsi, ses photographies opèrent comme un vecteur de nostalgie critique : elles donnent à voir la générique urbanité de Los Angeles tout en la projetant dans un horizon de ruines, comme si la seule monumentalité possible de la ville post-moderne résidait dans l'archéologie de ses signes ordinaires.

Les approches plus fonctionnelles de la cartographie, comme celles de Kevin Lynch (Cognitive Map), visent à établir une forme mentale structurée et partagée de la ville. Ruscha fait le chemin inverse : plutôt que de construire une carte mentale rationnelle, il déploie des images séquentielles, un récit visuel dérivant, qui met en évidence la discontinuité, le banal, le bruit visuel, ce « non-message » (« noise ») que Ruscha considère comme essentiel[1641]. Le photographe a une attirance pour ce que l'on pourrait nommer le « non-rationnel » : des éléments de la communication qui ne sont ni logiques ni quantifiables, ainsi que pour ce que Ruscha nomme « the phenomenon of noise »[1642] (le phénomène du bruit), dont il affirme qu'il

[1640] KOOLHAAS, Rem et MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, New-York, 1995.

[1641] PERCHUK, Andrew. *Information Man*. Getty. [en ligne] consulté 04/08/2025, URL : https://www.getty.edu/publications/ruscha/artist/6/

[1642] Le concept de « noise » fut d'abord formulé par Weaver et Claude Shannon, le concept est déjà utilisé dans la publicité et les « arts commerciaux » (la publicité et le marketing) du milieu du XXème siècle.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

remonte au début de sa carrière : « *I guess the idea of noise, of visual noise, somehow meant something to me, and still means something to me.* »[1643] En communication, le concept de « noise », désigne tout ce qui ne fait pas partie du message. Le « noise » entrave la communication (à l'époque de Ruscha, c'était la statique que l'on entendait sur une ligne téléphonique ; aujourd'hui, ce sont les publicités qui encombrent les résultats d'une recherche, un pop-up indésirable). Ce bruit est le résultat d'un excès d'informations, de trop nombreux messages concurrents cherchant à capter l'attention.

Le « noise »[1644] entrave la prospection. C'est un bourdonnement qui résonne dans la tête comme une chanson entêtante qui perturbe le mouvement. À travers des formes visuelles répétitives et neutres, Ruscha propose une dérive visuelle à travers ce « noise » produit par les signes urbains. Il cherche à proposer une perception de l'environnement dans son immédiateté, invitant le spectateur à mobiliser ses propres affects, à s'engager dans une lecture psychique de la géographie. Son œuvre redéfinit la cartographie sensible en proposant une démarche loin d'une image familière et affective de la ville, mais c'est une représentation alignée dans l'esprit (perçu depuis l'intérieur de l'organe protecteur décrit par Georg Simmel) de la psychogéographie situationniste.

Face à l'impossibilité d'une description totalisante de Los Angeles, la ville ne pouvait être abordée que de manière sérielle, mettant en évidence la variation au sein de l'uniformité et l'uniformité au sein de la variation et voir avec le bruit, plutôt que voir à travers le bruit. Le « noise » que Ruscha revendique prépare le terrain pour sa série *A Few Palm Trees*. Dans cette suite, le motif isolé du palmier émerge du vacarme visuel de la ville comme un signe paradoxal : à la fois banal et emblématique, repère et bruit de fond. Ainsi, le passage du « noise » à ces arbres solitaires met en lumière la manière dont Ruscha extrait du chaos urbain des figures minimales, transformant un détail anodin en élément structurant de l'expérience psychogéographique. La ville n'est plus représentée comme une totalité ordonnée, mais comme une succession d'impressions partielles où le regard dérive d'une image à l'autre. *A*

[1643] BLISTENE, Bernard. *Conversation with Ed Ruscha. In Edward Ruscha: Paintings*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1990, p.128.

[1644] Il est opportun de faire remarquer que le titre du livre de Dan DeLillo *White Noise* (1985) fait référence au son blanc que peut produire l'omniprésence du bruit de fond médiatique.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Few Palm Trees, une étude typologique de la flore la plus emblématique du sud de la Californie, est loin d'être une simple litanie de ressemblances. En feuilletant le livre, le spectateur découvre une panoplie de palmiers, chacun photographié, recadré et collé dans un champ pictural étonnamment vide. Leur isolement par rapport à toute information contextuelle (à l'exception des légendes) l'oblige à se concentrer sur la singularité de chaque arbre : certains sont courts et trapus, un autre incroyablement élancé ; certains poussent en petits groupes, tandis que d'autres apparaissent comme des silhouettes solitaires.

Le « noise » devient alors une matière esthétique : il ne s'agit pas de l'éliminer, mais de le donner à voir, tel quel, en refusant toute composition héroïque. C'est une façon de dire que la ville réelle est faite de ce désordre, de cette répétition et de ce surplus d'images. Peut-être que pour comprendre cette sensation il faudrait encore une fois se rendre sur Google Street View et entrer l'adresse suivante : Google Venice, 340 Main Street, Venice, CA 90291, États-Unis [1645] (à la date du mois d'août 2014). Sur la gauche du point de vue, un parking et des buildings recouverts d'enseignes, au centre Main Street, immense artère et de l'autre côté de la route le Binoculars Building – Originally Chiat/Day Building (1991) de Frank Gehry. L'œuvre de Gerry est abandonnée au milieu d'une zone. Le bâtiment ne présente ni une façade unifiée ni hiérarchisée. Il fonctionne plutôt comme une agrégation de signes visuels discordants, qui semblent juxtaposés sans continuité. Le Originally Chiat/Day Building et les paysages photographiés par Ruscha partagent une même compréhension de Los Angeles comme un environnement saturé de signes visuels, où le banal, l'iconique et le chaotique coexistent. Là où Ruscha capte ce bruit à travers ses séries photographiques, Gehry incarne dans une architecture qui fait du « noise » urbain une identité visuelle assumée.

[1645] Lien vers l'emplacement : <iframe src="https://www.google.com/maps/embed?pb=!4v1756733849488!6m8!1m7!1sMp6l5Up9Kj9GwocLhM2dTg!2m2!1d33.99515275859305!2d-118.4772128866592!3f26.353614813079076!4f-3.926129337976505!5f0.7820865974627469" width="600" height="450" style="border:0;" allowfullscreen="" loading="lazy" referrerpolicy="no-referrer-when-downgrade"></iframe>

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Là, en plein milieu de la vue proposée par Google Street View, un palmier décrépit face au Chiat/Day Building, comme pour rappeler l'origine géographique du lieu et comme pour signaler : « Ci-gît au pied de ce palmier Los Angeles ». Les palmiers sont pourtant des points de repère visuels dans la ville, ils ponctuent l'espace, orientent le regard, structurent la dérive urbaine. En les isolant, Ruscha révèle leur fonction de balises dans le paysage urbain, des marqueurs de lieu et d'expérience, à la manière dont la psychogéographie considère l'espace comme chargé d'affects et d'émotions. Si les palmiers traversant les clichés de Ruscha semblent au premier abord de simples éléments décoratifs du paysage californien, leur répétition méthodique et leur isolement dans le cadre photographique invitent à une lecture plus attentive. Au premier plan, les photos de Ruscha ne semblent contenir aucun message sur Los Angeles qui puisse être orienté ou contrôlé. Ruscha a dit : « I'm a real pessimist, especially about business and maybe the computer aspect of life. »[1646] En produisant sans cesse des formes variées de « bruit » visuel, Ruscha agit comme un grain de sable dans l'engrenage d'un système de surcharge visuelle. Dans le style documentaire « deadpan » pour lequel il a été à la fois célébré et critiqué, il n'y a aucune impression de progression ou de dégradation. Au contraire, coexistent une uniformité obstinée et un flux continu, le tout présenté sans commentaires sur la préservation ou le progrès.

[1646] KARLSTROM, Paul. *Oral history interview with Edward Ruscha*. Archives of American Art du Smithsonian Institution, octobre 1980. [en ligne] consulté le 04/08/2025, URL : https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212272

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le palmier devient à Los Angeles un étendard païen. Lors des incendies de janvier 2025 se fut les palmiers en feu qui furent les images symboliques du désastre. Les feux récurrents à Los Angeles ne sont pas seulement des phénomènes naturels ou climatiques : ils participent à la construction d'un imaginaire urbain où la ville est perçue comme instable, menacée, vulnérable. C'est la ville-catastrophe, la « Ville panique » imaginée par Paul Virilio, « Villes paniques qui signalent, mieux que toutes les théories urbaines sur le chaos, le fait que la plus grande catastrophe du XXe siècle a été la ville, la métropole contemporaine des désastres du Progrès. »[1647]. Cette ville, c'est : « Le « musée de l'accident », c'est elle, cette mégalopole qui se prend pour le nombril, l'omphalos d'une humanité finalisée […] »[1648] Los Angeles peut être l'aboutissement de la « ville panique » par son spectacle permanent de la marchandise, du spectacle, de la vitesse et par son hypermédiatisation. Mais la ville semble être arrivée à son terme, rendue vulnérable par ses propres réseaux. L.A. condense à la fois la promesse de la fluidité et la certitude de la catastrophe, devenant à la fois un espace vécu de la panique (incendies, congestion) et un imaginaire mondialisé de la panique (Hollywood). Elle est ainsi non seulement une illustration mais aussi une mise en scène du paradigme virilien.

L'incendie inscrit dans l'espace urbain une temporalité de la destruction, dans les fumées la ville devient trouble. Chez Ruscha, ces palmiers prennent une dimension ironique comme des totems de l'artificialité de la ville, « nature importée », décor standardisé, mais aussi figures vouées à brûler lors des incendies. Les incendies de 2025 ont fait basculer la temporalité latente de L.A., les villas les plus luxueuses se sont retrouvées détruites, l'annonce des nominations aux Oscars est reportée, le Palisades High School est partiellement détruit (lieu emblématique du film *Freaky Friday*). C'est le temps d'une mise en tension entre nature, artifice et catastrophe, où le paysage urbain agit sur l'imaginaire. Dans Vivre avec le trouble, Dona J. Haraway se confie sur le sentiment de cette nouvelle temporalité, le temps des incendies :

> « À l'heure où j'écris ces mots, nous sommes en 2015. La Californie est frappée par une sécheresse pluriannuelle historique et la saison des

[1647] VIRILIO, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*. Galilée, Paris, 2004, p. 94.

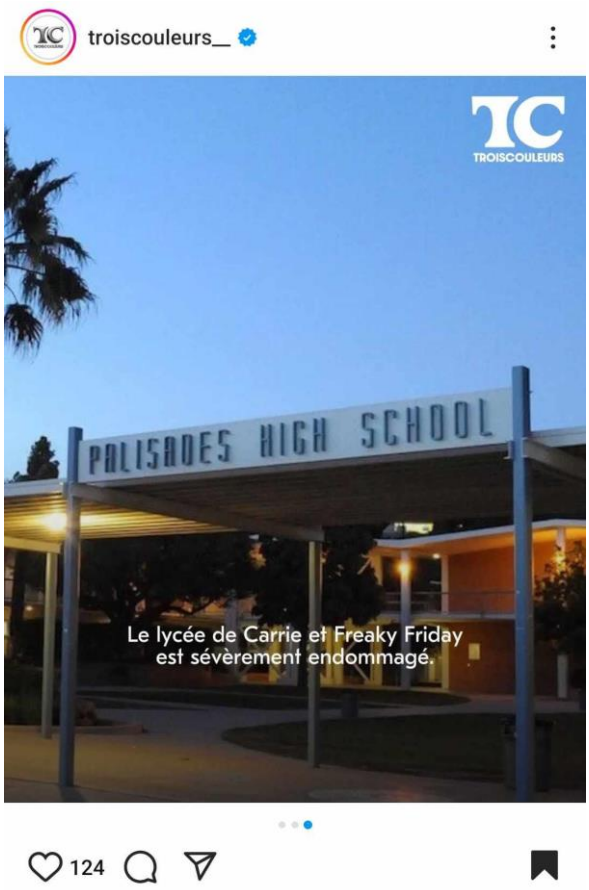
[1648] *Ibid.*, p. 94.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

> incendies est foudroyante. J'éprouve le besoin de regarder cette photographie d'un feu allumé volontairement, aux environs de la promenade des Glaciers à Saskatchewan River Crossing en juin 2009, […] [il] constitue un chapitre majeur des changements climatiques dans l'Anthropocène. »[1649]

Le « trouble » décrit par Dona Haraway, se retrouve dans l'effondrement de Los Angeles dans la mesure où il incarne à la fois la conscience de la crise écologique, sociale et technologique de la métropole et une forme de réponse à cette crise. C'est le paysage d'un nouveau temps géologique ; celui de l'Anthropocène. Cette nouvelle temporalité demande une manière de cartographier le monde.





[1649] HARAWAY. Dona J. *Vivre avec le trouble*. Des mondes à faire, Vaulx-en-Velin, 2020, p.85.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

L'approche de Dona Haraway consiste à vivre avec la catastrophe et à développer des formes de résilience à partir du chaos et des ruines du tissu urbain. Vivre avec le trouble c'est reconnaître les liens endommagés entre humains, non-humains, infrastructures et paysages. C'est aussi chercher de nouveaux récits, et de nouvelles pratiques pour construire un avenir malgré l'incertitude et la perte. Ce sentiment de lutte malgré l'effondrement se retrouve d'une certaine manière chez les situationnistes. Dans les deux cas, il s'agit d'assumer l'incertitude et d'y trouver un terrain de lutte mais aussi de réflexion esthétique. C'est ce que l'on peut trouver notamment dans cette article de la revue Potlach face à un monde qui change :

> « ON DÉTRUIT LA RUE SAUVAGE
> Un des plus beaux sites spontanément psychogéographiques de Paris est actuellement en voie de disparition :
> La rue Sauvage, dans le XIIIe arrondissement, qui présentait la plus bouleversante perspective nocturne de la capitale, placée entre les voies ferrées de la gare d'Austerlitz et un quartier de terrains vagues au bord de la Seine (rue Fulton, rue Bellièvre) est – depuis l'hiver dernier — encadrée de quelques-unes de ces constructions débilitantes que l'on aligne dans nos banlieues pour loger les gens tristes.
> Nous déplorons la disparition d'une artère peu connue, et cependant plus vivante que les Champs-Elysées et leurs lumières.
> Nous ne sommes pas attachés au charme des ruines. Mais les casernes civiles qui s'élèvent leur place ont une laideur gratuite qui appelle les dynamiteurs. »[1650]

La ville change pour laisser place à la modernité et à la « laideur gratuite ». Il faut s'adapter, faire avec le changement mais poursuivre la lutte. Dans le sentiment de résilience, il n'y a pas l'idée de l'abandon mais au contraire d'accepter et de poursuivre son expérience. La capacité à « composer avec le trouble » devient donc le symptôme positif d'une ville en mutation, qui

[1650] INTERNATIONALE LETTRISTE. *On détruit la rue Sauvage*. Potlach, n°7, 3 août 1954. *In* DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957)*. Gallimard, coll. Folio, 1996, Paris, p.54-55.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ne peut inventer des réponses qu'au sein même de ses contradictions, de ses hybridations et de la diversité de ses existences fragilisées.

Le psychogéographe cherche dans sa dérive des nouveaux emblèmes délocalisés pour composer cette nouvelle cartographie, une cartographie contre-hégémonique (counter-mapping) qui remet en cause les cartes institutionnelles dominantes, donnant visibilité aux savoirs locaux ou autochtones, et réinscrivant les communautés dans la gouvernance écologique. La psychogéographie dépasse la cartographie, celle qu'on déplie et où notre œil reconnaît directement les codes graphiques et dont notre doigt suit ses lignes. Cette cartographie a des limites : « [celui qui lit la carte] se heurte aux limites parcellaires, aux blocs construits, se restreint à ce qui est parcourable, empruntant les routes, n'osant s'aventurer dans le blanc qui dessine une tout autre mosaïque. »[1651]. Le psychogéographe habite le blanc des cartes et dessine une terre inconnue (ou ignorée) de cette cartographie. À l'époque où ce sont des machines pour générer la carte[1652], le psychogéographe va toucher la peau de celle-ci : « La Terre est une peau. Nous en avons dessiné les points, les traces, les trous, les cicatrices, les exondons, les fissures, les engelures ou les coups de soleil. […] Les vivants laissent des traces, des signes, construisent le territoire en le parcourant et en l'habitant. »[1653] Le psychogéographe cherche à inclure dans sa cartographie des unités d'espaces, des monuments de la banalité, à la manière d'Ed Ruscha, Laure Murat, Will Self et Lise Sarfati : l'ordinaire est amplifié jusqu'à devenir emblématique mais toujours inscrit dans le flux visuel chaotique de Los Angeles.

Les quatre artistes juxtaposent différents modes de connaissance. Cela dans le but de créer un atlas évolutif qui invite à comparer et apprécier les différentes manières dont notre monde est connu et inconnu mais aussi de mettre en regard les différentes expériences d'un même territoire. Ils explorent à leurs manières les magies de la cartographie. Par leurs marches et leurs déplacements dans l'espace, ils cherchent un espace à l'écart pour mieux apprendre le monde dans lequel ils évoluent, c'est un espace de l'errance. Cette espace du nomadisme est,

[1651] AÏT-TOUATI, Frédérique. ARENES, Alexandra. GREGOIRE, Axelle. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles.* Éditions B42, Paris, 2019, p.181.

[1652] *Ibid*., p.183.

[1653] *Ibid*.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

selon les mots de Deleuze et Guattari : « […] seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. »[1654] L'espace sédentaire se caractérise par une densité et une solidité qui les rendent plein, tandis que l'espace nomade étant plus léger et fluide, apparaît comme un espace de vide. L'espace nomade est un vide « infini », la même démesure qui constitue la forme de L.A. : « On ne progresse pas à Los Angeles. On longe le paysage. On parallèle le monde. À l'infini. »[1655]. Il n'y a pas de meilleure description de l'acte de dériver par ce : « On parallèle le monde », une place dans un « entre-deux ». Laure Murat semble fascinée par cette chimère à l'identité incertaine : « Los Angeles a-t-elle une identité ? […] Ce que je sais, c'est que Los Angeles ne ressemble à rien. Sa caractéristique, sa plus belle qualité, est de n'en avoir aucune. C'est ce qui la rend exceptionnelle. »[1656]. Et puis, il y a cet « infini » pour décrire le paysage de la ville, au contact de ces espaces, le dériveur éprouve une épiphanie, il est arrivé dans cet ailleurs recherché dans sa démarche :

> « Qu'il s'agisse de flore ou de géologie, Los Angeles vibre d'une force tellurique hors du commun, comme si la vie y était poussée à son maximum. […] Des obscurs grondements souterrains aux balancements silencieux des palmes frôlant le ciel, la vie circule ici en boucle. Los Angeles puise des entrailles de la terre son énergie, qui est aussi sa défaite annoncée. »[1657]

C'est le sentiment métaphysique des paysages ensoleillés habités par des silhouettes des photographies de Lise Sarfati. Héritière de Giorgio De Chirico, les photos de Sarfati suggèrent des lieux semblant figés, en attente d'un événement mystérieux. L'absence d'activités humaines renforce cette impression de suspension métaphysique entre rêve et réalité. Elle cherche à dépasser le réel pour capter l'invisible non par l'essence mais par ce qui en est la trace insaisissable qui réside dans l'humain.

[1654] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Edition de Minuit, coll. Critique, Paris, p.472.

[1655] MURAT, Laure. *op. cit.*, p.154

[1656] *Ibid.*, p.153.

[1657] *Ibid.*, p.84.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

À la manière de De Chirico, Lise Sarfati s'inspire de Nietzsche, notamment de l'idée du «Pathos der Distanz », une distanciation épistémologique qui rend les choses proches étrangement lointaines, générant une atmosphère hiératique et solennelle. C'est aussi ce que l'on retrouve dans le silence assourdi des images d'Ed Ruscha : « […] les images de Ruscha peuvent-elles évoquer des lendemains de catastrophe. Cet effet est accentué par l'aspect inhabituellement brumeux des photographies, peut-être dû au voile de pollution fréquent à Los Angeles, mais qui dans ce cas confère au paysage l'aspect d'un univers post-atomique. »[1658] ; les images du photographe ont l'allure vide, elles sont remplies d'une autre signification :

> « La carte nomade est un vide dans lequel les parcours connectent des puits, des oasis, des lieux saints, de bons terrains où paître et des espaces qui changent rapidement. C'est une carte qui semble refléter un espace liquide dans lequel les fragments pleins de l'espace où rester flottent dans le vide vers où aller, dans lequel des parcours restent marqués jusqu'à ce qu'ils soient effacés par le vent. »[1659]

La ville se dissous, c'est le bon moment pour savoir dériver : « La Terre est liquide : instable, fluctuante et protéiforme, comme le vivant qui la constitue.»[1660] En grec ancien, « dériver » se dit « *planktós* » qui donne « plancton »[1661] ce groupe de végétaux et d'animaux qui se caractérisent par leurs incapacités à lutter contre le courant ; ils sont donc contraints à se laisser dériver par les courants. Au cours de leurs évolutions, ces animaux durent s'adapter, être résilients, tout comme le dériveur qui se laisse volontairement prendre dans le mouvement pour mieux le capter.

Le dériveur est un être liquide. C'est peut-être un phénomène d'acclimatation à ce que Zygmunt Bauman décrit dans *La Vie liquide* (2006), c'est le passage d'une société « solide »

[1658] DRYANSKY, Larisa. *op. cit.*, p.97.

[1659] CARERI, Francesco. Walkscapes. *La marche comme pratique esthétique*. Babel, coll. Essai, Paris, 2013.

[1660] AÏT-TOUATI, Frédérique. ARENES, Alexandra. GREGOIRE, Axelle. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles.* Éditions B42, Paris, 2019, p.184.

[1661] SARDET, Christian. *Plancton : aux origines du vivant*. Ulmer, Paris, 2013.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

(structures stables, institutions durables, carrières linéaires, liens sociaux robustes) à une société « liquide », caractérisée par la mobilité, la précarité et la fluidité. Le dériveur se prend dans ce temps pour se laisser dériver dans cette dynamique :

> « La vie liquide est une succession de nouveaux départs […] Entre le départ et l'arrivée (qui a peu de chance de jamais se produire) se trouve un désert, un vide, un abîme béant dans lequel rares sont ceux qui trouveraient le courage de plonger de leur propre gré, sans qu'on les y pousse. »[1662]

Celui qui dérive doit faire face à ce vide, et l'habiter, le performer pour questionner son habitabilité. Tout y est en perpétuel mouvement : « […] la vie liquide est précaire […]. Les soucis les plus vifs et persistants qui hantent cette vie sont des peurs : […] ne pas tenir le rythme des événements en mouvement constant, […]. »[1663] Le psychogéographe devient le métronome de ce temps, il est pour une décroissance, un temps adapté au corps de celui qui marche. À la question de Bauman « sommes-nous capables de contrôler nos corps plus entièrement plus que jamais ? »[1664], le dériveur pourrait répondre que son corps constitue un « vaisseau » : « Le corps, vaisseau plus solide, s'était ressaisi assez vite : les superpouvoirs dont j'avais été doté à L.A. – qui me permettaient de bondir au sommet des immeubles, d'arrêter des bus avec la paume de la main et de détourner la trajectoire des balles – s'estompèrent dès que j'arrivai à la maison. »[1665] Le temps de la dérive fini, le corps du dériveur redevient celui d'un simple mortel. Will Self range son costume de super héros au placard. D'après Michel Foucault, quand un corps occupe un lieu, ce corps devient le miroir de celui-ci : « […] qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps. »[1666]. Le corps décrit par Foucault a « une épaisseur, un poids »[1667] et le dériveur a conscience de la présence.

[1662] BAUMAN, Zygmunt. *La vie liquide*. Pluriel, Paris, 2013, p. 8-14.

[1663] *Ibid.*, p.8.

[1664] *Ibid.*, p. 144.

[1665] SELF, Will. *op. cit.*, p.365.

[1666] FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*. Nouvelles Editions Lignes, 2009, p.19.

[1667] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Le dériveur fait l'expérience dans sa confrontation sensible à l'espace, cette présence charnelle n'échappe pas pour autant à l'oppression de l'espace qui cherche à contenir les corps et à les discipliner. L'expérience incarnée de la ville se heurte ainsi à ce que Bauman nomme « l'architecture de la peur », qui transforme insidieusement l'espace urbain en un maillage de zones surveillées en continu, réduisant la liberté de mouvement et altérant la perception même du corps dans la cité : « L'architecture de la peur et de l'intimidation envahit les espaces publics urbains, qu'elle transforme infatigablement mais sournoisement en zones étroitement surveillées vingt-quatre heures sur vingt-quatre. »[1668] Ces dynamiques sont incarnées dans la structure de L.A. par une architecture qui non seulement impose une surveillance constante, mais conditionne aussi notre manière d'habiter et d'exister dans la ville, en rendant chaque corps potentiellement suspect et forcément contrôlable.

C'est une esthétique militaire qui s'oppose à l'expérience incarnée du corps urbain, soulignant la tension entre la dérive sensible et une cartographie du contrôle : « Los Angeles devient une ville que l'on représente d'abord vue du ciel. »[1669] instaurant un point de vue omniscient. Mais le psychogéographe cherche à atterrir parmi les vivants et entrer en résonance avec les vivants pour établir une cartographie humaine. Il cherche à établir un point de vue interne pour faire partie du territoire qu'il raconte. Les points de vue sur la ville se multiplient par une variation d'expériences personnelles. Le panorama devient mouvant, immersif mais loin d'être total. Comme dans une eau trouble, celui qui dérive doit sélectionner, couper, remonter ce qu'il a vu pour ne pas se laisser noyer dans les signes de la ville :

> « Il convient de rappeler que tout processus de création cartographique implique un travail d'abstraction pour sélectionner les objets qu'on souhaite voir représenter, pour les généraliser en fonction de l'échelle du document à produire et les agencer graphiquement pour rendre compréhensible la carte. Ces processus nécessitent de faire des choix, […], la cartographie est aussi l'art de l'omission. »[1670]

[1668] BAUMAN, Zygmunt. *op. cit.*, p. 118.

[1669] DRYANSKY, Larisa. *op. cit.,* p.240.

[1670] GENEVOIS, Sylvain. NOUCHER, Matthieu. *Le blanc des cartes. Quand le vide s'éclaire*. Autrement, Paris, 2024, p.10.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

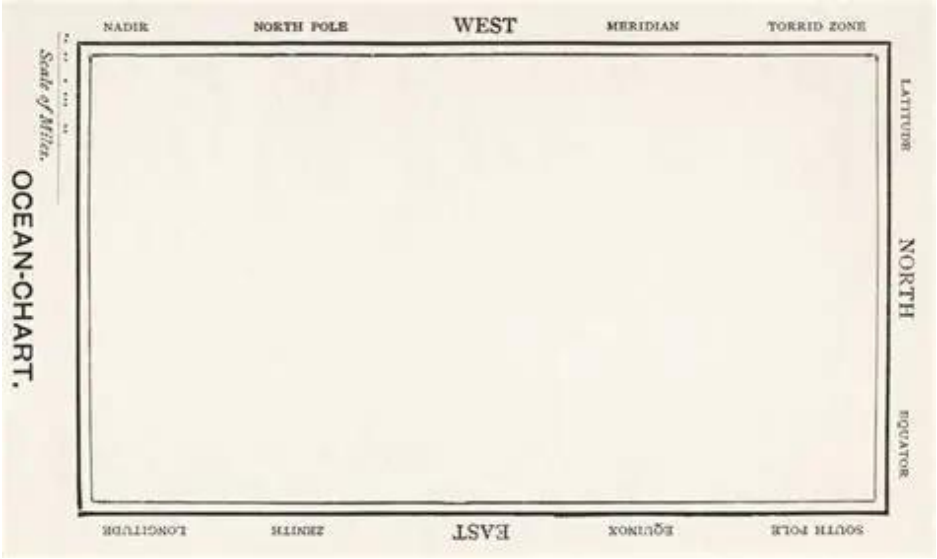
Il y a dans la carte des trous, des fragments assemblés, le blanc des cartes est source d'imagination et se transforme en terrain d'exploration pour vivre de nouvelles situations. Quand les premières *Terra incognita* étaient habitées par des créatures mythologiques, nos nouvelles *Terra incognita*, elles, sont peuplées par des dériveurs, des invisibles et des marginaux relégués dans ces espaces autres. Le psychogéographe est l'anthropologue qui part à la recherche de ces peuples oubliés, cachés, qui ont appris à vivre dans l'infra ordinaire.

Le psychogéographe est aussi un naturaliste qui doit appréhender une nouvelle logique spatiale. Il se retrouve face à un espace vierge à la manière de la carte dressée par Lewis Caroll dans *The Hunting of the Snark : An Agony* (1876) une carte blanche, vide de toutes traces et de toutes inscriptions : « A perfect and absolute blank ». Un espace entièrement vide qui : « […] néanmoins s'apparente à une véritable carte géographique du fait qu'elle est accompagnée d'une légende, d'une orientation et surtout des indications de latitude et longitude. »[1671]. Cette carte illustre l'absurdité de se fier à des signes purement conventionnels pour naviguer, la carte est là mais elle ne sert à rien. Ce qui rejoint l'idée mentionnée plus haut : toute carte est une science de l'omission. Chez Carroll, l'absurdité d'une carte blanche révèle l'impossibilité de représenter le monde sans réduire ni trahir ; l'outil devient alors inutile car, en voulant éviter toute omission, il ne dit plus rien ; les signes sont noyés dans une masse d'informations. À l'inverse, Google Maps et Google Street View proposent des cartes foisonnantes, qui donnent l'illusion d'une complétude mais elles aussi sont incomplètes (zones floutées, rues absentes, territoires volontairement non couverts)[1672]. La couverture de Google Street View rappelle que les cartes ne sont jamais neutres et qu'elles choisissent ce qu'elles montrent et ce qu'elles effacent. L'absence met en lumière les limites de toute représentation. La carte n'est pas le territoire mais seulement une sélection du réel. Les zones blanches de la carte traduisent des inégalités d'accès à l'information, influencent la perception du territoire et peuvent servir des logiques politiques rappelant ainsi que cartographier est toujours un exercice de pouvoir sur ce qui est montré ou caché. Le psychogéographe trace des lignes mouvantes dans le blanc des cartes.

[1671] *Ibid.*, p.16.

[1672] *Ibid.*, p.28.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



Map of Nothing, Lewis Carroll, 1876.

Le psychogéographe qui traverse ces zones blanches devient un Stalker[1673]. Le dériveur accepte de devenir ce corps anonyme et traverse la ville dans la posture du Stalker et accéde à un entre monde. Dans film du même nom d'Andreï Tarkovski[1674] [1675], le point de départ est « l'histoire étrange de l'apparition de la Zone. »[1676], un territoire interdit suite à une météorite qui serait tombée ou bien une fusée qui se serait posée ; les installations ont toutes été détruites, et une mystérieuse énergie a commencé à s'en dégager. Cette Zone est l'espace d'expérimentation recherchée par le dériveur. Dans une démarche mystique, celui qui dérive cherche un dépassement, quasi-similaire à ce qui se passe dans la Zone : « […] on comprend qu'il s'agit de la croyance naïve de la société au miracle, de la foi dans le miracle exprimé dans le langage des mythologies scientifico-techniques, du besoin du miracle à une époque dénuée

[1673] Le terme « stalker » vient de l'anglais *to stalk*, qui signifie « traquer », « suivre furtivement », avec une connotation de chasse. À partir du XIXe siècle, stalker désigne en anglais une personne qui suit ou épie de manière obsessionnelle.

[1674] Le film commence là où se termine la nouvelle de science-fiction des frères Strougatski, intitulée *Pique-nique au bord du chemin* (1972).

[1675] le mot « stalker » est identique dans le film et dans la nouvelle. Il signifie l'activité des hommes qui transgressent les interdits.

[1676] KOVACS, Balint Andras. SZILAGYI, Akos. *Les mondes d'Andreï Tarkovski*. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p.129.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

de religion et d'éthique. »[1677]**.** La zone comme la marge urbaine est : « un lieu [où] le miracle moral peut s'accomplir »[1678].

« La Zone est le tabou imposé par les autorités. La Zone est tout ce que l'on veut soustraire et interdire à la société. »[1679]. Alors le Stalker est celui qui transgresse les frontières, il invite à franchir les limites, à transcender[1680]. C'est ce qui donnera le nom au collectif d'activistes italiens Stalker/Osservatorio Nomade[1681] (fondé à Rome au milieu des années 1990) qui mène une pratique d'art-activisme urbain fondée sur la marche comme outil d'enquête, de cartographie critique et de co-construction de l'espace public avec des habitants des marges (migrants, communautés roms, riverains d'espaces interstitiels). Ils appellent ces zones en transformation des « Actual Territories ». Ils y déploient des transurbances qui consistent en des dérives pédestres de longue durée (comme la transurbance *le Giro di Roma* (1995)) qui produisit des récits, où durant cinq jours, au cours desquels une quinzaine de participants cartographient un territoire urbain « sauvage », non normé, indéfini (une zone), Francesco Careri voit dans cet espace un « cancer »[1682] urbain, des espaces rejetés de l'enceinte des villes (une non-ville) où les habitants deviennent par logique des non-citoyens. Le groupe pose ce territoire comme un espace d'« altérité »[1683] où se révèlent d'autres possibles, loin des logiques classiques de planification.

Le *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* de Guy Debord retrace d'une certaine manière ces espaces autres où pour le dériveur il se passe encore quelque chose d'autre que ce qui ne tient pas à l'uniformité urbaine. En s'inspirent des idées

[1677] *Ibid*., p.129.

[1678] *Ibid*., p.129.

[1679] *Ibid*., p.130.

[1680] *Ibid*., p.139.

[1681] Leur réseau Osservatorio Nomade fédère artistes, architectes, activistes et chercheurs pour inventer des stratégies participatives (repas publics, carte de non-identité, jeux urbains) capables de reconfigurer des lieux précaires en espaces communs autogérés, tout en questionnant les savoirs experts et l'autorité des cartes officielles.

[1682] CARERI, Francesco. Walkscapes. La marche comme pratiqu esthétique. Bable, coll. Essais, Paris, 2013, p.176.

[1683] DAVILA, Thierry. *Marcher, créer - Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Éditions du Regard, Paris, 2002, p.118.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et des esthétiques en rupture avec les normes académiques, il tente de donner forme à ces espaces en y produisant des récits. Comme nous l'avons vu dès le début de cette étude, le psychogéographe ne doit pas se laisser prendre par le spectacle. C'est pourtant ce qui semble arriver à Laure Murat dès son arrivée à Los Angles où elle trouve un Eden :

> « Un territoire primitif, pas exactement vierge, brut plutôt, sans ombre ni saison, quelque chose comme un paysage lunaire en plein jour, dont l'étrangeté est au loin, quelque part sur cette terre imaginaire et sauvage, des grottes, des volcans, des ravins, des gouffres immenses, des panoramas hallucinés. »[1684]

C'est étrange, dans l'écriture de Laure Murat il y a comme un phénomène naturel qui englobe la ville entre utopies et hétérotopies, où le temps semble s'arrêter. Mais il semblerait que Murat décrive L.A. comme une vanité vouée à périr.

Dans *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) Edward W. Soja décrit Los Angeles comme une hétérotopie. Et comme Laure Murat, il bascule entre réels et irréels, qui reflètent ou contestent les structures sociales dominantes. Soja comme Murat utilise l'écrin de l'hétérotopie pour proposer Los Angeles comme un microcosme des contradictions et des tensions de la société contemporaine, un lieu où se manifestent les dynamiques de pouvoir, de culture et d'identité. Los Angeles serait un lieu où tous les autres lieux sont présents, un espace de simultanéités et de paradoxes. Il souligne la difficulté de saisir cette ville postmoderne à travers un langage traditionnel, car elle incarne une multiplicité d'identités et de réalités juxtaposées. Cette approche rejoint celle de Foucault, qui voyait les hétérotopies comme des espaces qui perturbent l'ordre établi et offrent une vision alternative du monde. Mais là dans un coin de l'image il y aura toujours ce rappel de la fin. Ce ne sont pas les Bergers d'Arcadie de Poussin qui diront le contraire, « Et in Arcadia ego » (« Je suis aussi en Arcadie »), la fin de toutes choses. Laure Murat quitte Los Angeles à la suite de l'arrivée au pouvoir de Donald Trump en 2024. Il n'y a plus de dérive possible, il ne reste plus qu'un Château en Espagne comme celui peint par Carel Willink (1939),

[1684] MURAT, Laure. *op. cit.*, p. 157.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

« Dans un vaste paysage déserté de toute présence humaine, […] »[1685]. Une peinture évocatrice de cette quête veine promise par Los Angeles.



Le Château en Espagne, Carel Willink, 1939.

Le château de Willink est en ruine. La ruine qui aide l'individu « à comprendre la durée qui s'écoule en lui »[1686]. C'est sans doute pour cela que selon Marc Augé, le monde de la globalisation est un monde qui ne produit pas de ruines[1687] car elle n'a pas le temps. Pour l'auteur, il y a à Los Angeles quelque chose qui repousse la fin : « […] une vibration qui me tient en éveil à L.A. et qui toujours repousse la mort ? »[1688] Cette expérience constante plonge dans le paysage une dérive en soi. Elle devient une sorte de havre, un jardin d'hiver qui enveloppe celle qui dérive, un lieu où elle collectionne ce qui reste des dernières merveilles de la ville. L'espace de dérive qu'elle exploite est celui de la rigole dans lequel vient ruisseler ce qui reste de la lumière de la ville, un temps qui touche à sa fin et qui rappelle *Capitale de la douceur* (2021) de Sophie Fontanel où le temps des vacances touche à sa fin.

[1685] HESSE. Michael. *Carel Willink, Château en Espagne. In* LARCHE, Sophie. [dir.] *Architecture impossible*. Snoeck, Gand, 2022, p. 246.

[1686] AUGE, Marc. *Le temps en ruines*. Galilée, Paris, 2003, p.43.

[1687] *Ibid.,* p.90-91.

[1688] MURAT, Laure. *op. cit.*, p. 141.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Si comme Murat l'affirme Los Angeles n'est pas une ville, elle serait un mythe moderne qui trouve déjà sa limite. Que ce soit dans les mots de Laure Murat, de Will Self et dans les images d'Ed Ruscha et de Lise Sarfati il y a une latence, presque une complaisance dans cet espace qui semble étouffer les corps et s'être détaché du temps. Tous montrent que Los Angeles, laboratoire du néolibéralisme, génère une expérience urbaine marquée par l'isolement, la standardisation et la marchandisation du quotidien. Dans leurs démarches communes, la ville devient une paréidolie, chacun y projette, à travers son médium, des images mentales et symboliques qui dépassent la simple réalité urbaine. Murat y lit une ville chargée d'histoire et de pouvoir, Self y voit une cartographie de l'inconscient en mouvement, Ruscha transforme ces paysages banals en icônes collectives, tandis que Sarfati révèle, dans les visages et les espaces, une psyché urbaine fragmentée. Comme dans une paréidolie où l'on reconnaît des formes dans le hasard, ils décryptent dans l'anonymat des rues, des façades ou des signes marchands, les contours d'une subjectivité et d'une critique de la modernité. Los Angeles devient ainsi un écran où se projettent à la fois l'intime et le politique. Ensemble, par une démarche critique psychogéographique, ils montrent que Los Angeles n'est pas seulement un décor, mais un territoire mental qui nécessite une intervention sensible, révélateur de rapports de pouvoir, de désirs et d'aliénations. Par la performativité du lieu qu'est la dérive, le créateur cherche à faire émerger une forme familière dans le désordre, la ville se lit comme une métaphore incarnée, un double charnel.

L'expérience du psychogéographe révèle la ville comme un véritable labyrinthe, tant sur le plan physique que sensoriel et mental. Par la pratique de la dérive, le flâneur urbain s'affranchit des itinéraires préétablis et découvre des passages inattendus, des bifurcations et des impasses, mettant ainsi en évidence la complexité spatiale de l'espace urbain. En cartographiant non seulement les lieux mais aussi les expériences personnelles, les situations, les traces laissées dans les marges. Le psychogéographe révèle les strates invisibles de la ville, ses circulations complexes et ses zones cachées, la ville devient un pop-up qui se déplie durant la dérive, il devient exégète de la ville, il interprète les signes de ce labyrinthe. Pénétrer dans la ville du psychogéographe, c'est accepter une épreuve, un engagement et une confrontation avec un espace à décrypter comme un codex. La déambulation psychogéographique devient un moyen d'explorer ce labyrinthe intérieur et extérieur. Chaque détour, chaque hésitation dans les rues peut être perçu comme une exploration des méandres de l'âme humaine, un

Licence CC BY-NC-ND 4.0

voyage à travers les complexités de l'identité et de la mémoire. Ainsi, la ville, en tant que labyrinthe, offre un terrain d'expérimentation pour comprendre les interactions entre l'espace, le corps et l'esprit. Laure Murat, Will Self, Ed Ruscha et Lise Sarfati deviennent chacun de leurs côtés Thésée suivant le fil d'Ariane, et pris dans ce réseau de lignes qui guident sa lecture et l'orientent à travers une œuvre dont la complexité finit par absorber son créateur. Chacun à leurs manières, ils mettent en récit la ville-labyrinthe. Ils révèlent à travers leurs pratiques la composition d'espace qui, tout en offrant des possibles infinis, engloutit l'individu derrière la logique de sa propre programmation. C'est donc par la décomposition et par la mise en récit de la multitude.

Cette masse de flux convergents crée des connexions entre les informations que la ville fait coexister. Laure Murat trouve cette entremêlement des récits de vies à Los Angeles dans le film *The Nightcrawler* :

> « Vu hier soir *The Nightcrawler* (2014), histoire d'un homme à la recherche désespérée d'un emploi à Los Angeles, qui infiltre le monde des mercenaires du fait divers, en se précipitant avec une caméra sur la scène des accidents et des crimes […]. *Nightcrawler* rend un hommage ambigu à la ville, creuset de l'ambition et du crime, et fascinant décor diurne ou nocturne. Rares sont les plans où l'on ne reconnaît pas un panorama, un boulevard, un site, […]. »[1689]

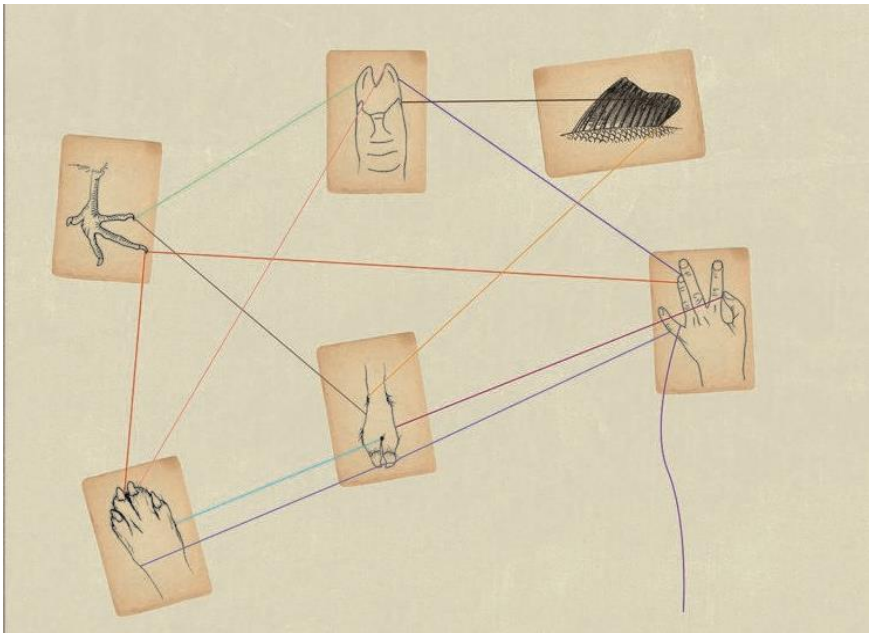
Au même titre que le livre de Murat, le film de Dan Gilroy met en images les fluctuations des informations qui se superposent les unes aux autres. Au-delà des plans nocturnes sur L.A., des palmiers, de l'architecture de verre et du contraste entre le vide du désert et le plein de l'urbain, une scène qui matérialise les Courants d'informations. Au minutage[1690] 9.26 le premier plan montre un plan large depuis les hauteurs, L.A. s'étend en contre-bas, des antennes de transmission sont positionnées sur les collines, des interférences et des fréquences de radio (qui accompagnent toute la scène) se superposent en recouvrant tout

[1689] *Ibid.*, p.54-55.

[1690] GILROY, Dan. *Nightcrawler*. Bold Films, 2014, 9min26-9min53.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

autre son. Les plans se succèdent, un plan large sur la ville. Un enchaînement de rues dans lesquelles serpentent des câbles électriques. Une antenne d'un appartement recouvert de fils électriques qui se superposent au réseau routier qui achemine ce bruit jusqu'à l'écran télé dans l'appartement du narrateur qui retransmet des documentaires animaliers. Une installation sophistiquée pour un aboutissement. Ce dédale c'est celui que Donna Haraway voit dans le jeu de ficelle[1691] : « Les jeux de ficelles sont comme les histoires. Ils consistent à proposer et à réaliser des motifs, […]. »[1692] Les individus relient par ces ficelles et se transmettent leurs histoires ; c'est une mise en relation des savoirs. La ficelle circule de main en main, se transforme, et ne tient que parce qu'elle est maintenue collectivement : « Nous tissons des liens, nous connaissons, nous pensons, nous formons des mondes et nous racontons des histoires grâce à (et avec) d'autres histoires, d'autres mondes, d'autres connaissances, d'autres pensées, d'autres aspirations. »[1693]. Comme les figures de ficelles, les mondes que nous créons sont fragiles, ils se font et défont d'un seul mouvement de doigt.



Multispecies Cat's Cradle, Nasser Mufti, 2011.

[1691] Les jeux de ficelles sont des jeux d'enfants où l'on forme des figures en entrecroisant une ficelle entre ses doigts, seul ou à plusieurs.

[1692] HARAWAY. Dona J. *op. cit.*, p.21.

[1693] *Ibid.*, p.188.

Licence CC BY-NC-ND 4.0









The Nightcrawler, Dan Gilroy, 2014.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

De la même manière que les câbles qui relient les habitants entre eux les abreuvant d'un flot d'images continu et des jeux de ficelles décrits par Donna Haraway comme des pratiques relationnelles qui permettent de tisser du sens à partir d'interactions multiples, il y a dans la dérive psychogéographique une mise en réseau des lieux, des affects et des corps. Elle ne produit pas un tracé linéaire mais une constellation de connexions, un tissage fragile et mouvant qui, comme les figures éphémères des ficelles, révèle la ville dans sa complexité labyrinthique et ouvre un espace de résistance créative au spectacle urbain. À travers l'étude que nous venons de mener et dans laquelle nous avons cherché à prolonger la pratique de la dérive psychogéographique au-delà de sa définition historique, nous sommes arrivés à l'idée que cette pratique reconnaît un potentiel écologique susceptible de renouveler notre compréhension sensible de la ville et d'ouvrir un foyer de résistance à la société du spectacle. La dérive, telle que conceptualisée par Guy Debord n'est pas une errance libre et chaotique mais qui contient bel et bien une méthodologie qui, certes, n'a pas été livrée de manière succincte et claire, mais qui a su au fil du temps trouver son autonomie. C'est une démarche méthodique permettant d'identifier les unités d'ambiances, les situations, les expériences psychogéographiques de la ville, autrement invisibles dans la normativité du paysage planifié, calculé et maximisé par un urbanisme capitaliste. La dérive a su s'épanouir bien après le crépuscule du mouvement situationniste trouvant un terrain fertile dans les avant-gardes underground (en particulier britannique et étatsunien dans le sillage du happening collectif et des performances In Situ).

Reconnaître l'instant où s'opère la dérive et où surgit la « rencontre avec un autre possible » exige une sensibilité de la part de celui qui marche. Il ne peut trouver cet état que par une mise en résonance avec son milieu. La dérive est plus qu'une démarche volontaire, c'est un engagement qui demandera à celui qui l'exerce une connaissance des tenants et des aboutissants autant de l'histoire que de l'évolution de la pratique pour l'exercer. De plus, la pratique de la dérive doit aussi s'étendre dans le domaine de la recherche psychogéographique à la fois historique et sociologique pour connaître les antécédents du terrain étudié. Celui qui dérive capte et enregistre les ruptures d'ambiance, les décalages perceptifs et ces émergences affectives. Cela dans le but d'en rendre compte, la connaissance de la généalogie artistique qui traverse la mise en images et en récits de la traversée émotionnelle lui prêtera de savoir mettre en forme une traversée autant cinéplastique que

Licence CC BY-NC-ND 4.0

personnelle. La conception d'une œuvre hybride viendra mettre en scène une méthodologie reproductible par celui qui lit ou qui regarde dans le but que celui-ci soit apte à déclencher à son tour ces micro-évènements urbains. Ces moments sont accessibles dans le quotidien — dans les marges mêmes du banal : un virage de rue où l'éclairage change, un escalier oublié, une façade laissée à l'abandon. Il relève autant d'une faculté du dériveur à déceler le potentiel poétique d'un élément que sa charge politique et critique à documenter un élément significatif dans cette autre géographie.

Cette traversée dans les strates sensibles de l'espace construit activement un regard critique nourri d'une attention écologique, elle révèle comment les lieux modulent nos affects, sollicitent notre mémoire. La psychogéographie cherche à restaurer un sens du lien, de la responsabilité et du pouvoir d'agir qui sont essentiels à une géographie humaine. La psychogéographie a su dépasser le seul terrain de l'expérimentation artistique et littéraire pour devenir aujourd'hui une méthode critique en géographie humaine, elle permet de mieux comprendre l'influence réciproque entre les individus et leur environnement. Elle permet aux individus et aux groupes de réfléchir et de plaider pour des pratiques urbaines capables de faire ressurgir les marges pour créer un cosmopolitisme dans les villes et d'abandonner l'unification des modes de vies. Il est urgent de créer une rupture nette avec le geste quotidien et banal pour entrer dans une démarche active et critique de la fantasmagorie quotidienne de la marchandise et du spectacle ; c'est ce qui vaut à Debord de détourner la première phrase du *Capital* : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises. »[1694] pour la transformer en : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. »[1695].

Les formes de résistances que met en jeu la pratique de la dérive reposent essentiellement sur deux dynamiques complémentaires. D'une part, elle opère une subversion du regard en déplaçant le point de vue habituel porté sur la ville, elle apprend à percevoir autrement les espaces, à en révéler les interstices et à mettre en crise la lecture normative imposée par

[1694] MARX, Karl. *Le capital*. Gallimard. Coll. Folio essais, Paris, 2008, p.6.

[1695] DEBORD, Guy. *La société du spectacle.* Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1992, p.15.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

l'urbanisme fonctionnel et par les logiques marchandes. D'autre part, la dérive constitue l'affirmation d'un rapport libre et ludique à l'environnement urbain le transformant en espace de vie collectif comme le théorise Jane Jacobs. La psychogéographie fait de la ville non plus une place forte des flux de marchandises et de la vie bureaucratique de la cité, mais elle devient un terrain de lutte par la création et la contestation, où l'expérience esthétique se double d'une portée politique. Dériver revient à détourner l'espace de son usage prévu. Là où la modernité artistique s'était souvent attachée à produire des « objets-œuvres » isolés, la dérive se situe dans une autre logique, celle d'une intervention directe dans la vie ordinaire, qui transforme la ville elle-même en matière première de l'expérimentation. Ce geste s'inscrit dans la perspective situationniste du détournement, dans le but de réorienter les formes et les structures existantes pour en révéler d'autres possibles, libérant l'espace urbain de sa fonction disciplinaire pour le restituer à l'imagination, au désir et à la praxis collective.

Les artistes comme Ed Ruscha, Will Self, Laure Murat ou Lise Sarfati s'inscrivent dans ce geste de documentation poétique et politique de la rue. Ils font de la forme de la ville une forme plastique faisant de sa forme un outil critique. Les quatre artistes affirment ensemble que cette ville labyrinthe n'a de sens que si elle s'offre à ses habitants comme un terrain d'apprentissage, d'expérimentation et d'épanouissement, à la fois corporel, intellectuel et critique. Elle ne doit pas être réduite à une vitrine de progrès normatif, pensée pour imposer un idéal abstrait, mais doit au contraire demeurer un milieu vivant et concret, où s'inventent quotidiennement des pratiques qui échappent au carcan : la marge doit devenir l'épicentre. Dans la vie ordinaire, des situations authentiques de dérive sont possibles non seulement dans les déserts architecturaux ou les ruines contemporaines (les non-lieux). L'espace expérimental est à trouver dans les espaces interstitiels, les passages désaffectés, les quartiers à l'écart des flux urbains. Des dériveurs comme Iain Sinclair, Stewart Home ou encore Will Self trouvent dans la dérive un moyen de s'émanciper du quotidien pour s'inscrire de manière individuelle dans une revendication de la ville comme œuvre et espace collectif qui s'est développé à travers une histoire sensible et collective des « vies minuscules »[1696] [1697]. La mise en récit de

[1696] LE BLANC, Guillaume. *L'insurrection des vies minuscules*. Bayard, coll. Les révoltes philosophiques, Paris, 2020.

[1697] Guillaume Le Blanc utilise l'expression « vies minuscules » pour désigner une catégorie d'existences reléguées à la marge par les sociétés contemporaines. Rendues invisibles ou dévalorisées. C'est un concept critique, qui vise à montrer comment certains modes de vie se trouvent fragilisés et privés de

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ces groupes sociaux les fait prendre place dans l'histoire urbaine et leurs rend leurs places souvent centrales dans la construction (autant matérielle que sociale) de la ville. Des démarches similaires et significatives comme le *Loiterers Resistance Movement*[1698], à Manchester, illustrent cette possibilité : il convoque, chaque mois, une dérive collective, participative et ludique, à travers laquelle on dématérialise des structures imposées ou organise des concerts improvisés dans un parking souterrain, révélant ainsi la plasticité vécue de l'espace urbain. Les actes incarnent des résistances concrètes au fétichisme du spectacle consommable. Ils invitent à reprendre place dans les « zones ».

Cette étude que nous venons de mener ne vise pas simplement à réexplorer la pratique de la dérive comme abstraction ludique, mais plutôt à lui donner une dimension tangible, une incarnation dans le quotidien urbain, structurée comme une stratégie écologique de perception et d'émancipation. Par cette inscription concrète, la dérive cesse d'être un jeu d'avant-garde (au sens de L'Homo-ludens et de sa dimension politique) pour devenir un acte vital, un moment vécu où la ville dévoile son potentiel d'apprentissage et de transformation de l'individu vers un autre possible révélateur, à portée immédiate. C'est le pas de côté proposé par Jacques Doillon et Gégé, *L'An 01* (1973) :

> « On nous dit : le bonheur, c'est le progrès, alors faites un pas en avant et c'est le progrès mais ce n'est jamais le bonheur. Alors si on faisait un pas de côté ? Si on essayait autre chose ?
> Si on faisait un pas de côté, on verrait ce que l'on ne voit jamais.
> - Qu'est-ce que tu fais ?
> - Je regarde à l'intérieur de ma tête.
> Si on faisait un pas de côté, les queues n'attendraient plus devant les guichets.
> Si on faisait un pas de côté, les fusils ne tireraient plus en face des soldats.
> […]

reconnaissance. Les « vies minuscules » ne sont pas « petites », elles sont rendues comme telles par un dispositif social et symbolique qui dénigre leurs valeurs, de la même manière que les « invisibles » défendus par l'artiste JR. C'est une violence symbolique.

[1698] The LRM (Loiterers Resistance Movement) [en ligne] consulté le 17/08/2025, URL : http://thelrm.org/

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Si on faisait un pas de côté, on ne sonnerait plus chez soi, on sonnerait chez le voisin.

- Bonsoir, je suis votre voisin. Je n'ai jamais osé vous parler alors je pensais que ça pourrait peut-être commencer ce soir.

-Entrez ! »[1699]

De ce pas de côté naît la situation. Comme un cri de ralliement, le pas de côté appelle à repenser les gestes quotidiens. D'ailleurs, le titre-même du film est une invitation à « re-faire » ou « recommencer », repartir dans une autre dimension de l'histoire. La séquence se finit par un homme qui urine contre un arbre et fait ce pas de côté, et quand on lui demande : « Qu'est-ce que tu fais ? », il répond : « La révolution ! ». Son pas de côté à lui l'entraîne dans ce que l'on pourrait appeler un droit au surréalisme[1700].





[1699] DOILLON, Jacques. GEGE. *L'An 01*. UZ Production, 1973. [Extrait en ligne] consulté le 28/08/2025, URL : https://www.youtube.com/watch?v=R4AKaqbxMNE

[1700] CHASSON, Yvan. *Tokyorizon : et autres délires urbains*. École nationale supérieure d'art de Limoges, Limoges, 2022, p.55.

Licence CC BY-NC-ND 4.0



L'An 01, Jacques Doillon et Gégé, 1973. [première image] « Je regarde à l'intérieur de ma tête » [seconde image] « Bonsoir, je suis votre voisin. ». [troiséme image] « « Qu'est-ce que tu fais ? - La révolution ! ».

Ce droit au surréalisme revendique une libération radicale de l'imaginaire et du désir, contre les carcans de la raison utilitaire, de la morale bourgeoise et des contraintes sociales. Un droit au surréalisme serait donc le droit de chacun à explorer son intériorité et à superposer son imaginaire au monde réel. C'est le droit d'inventer des usages inédits du langage, de l'image, et surtout le droit d'être dans l'espace urbain un corps incarné. C'est ce que représente parfaitement le plasticien Philippe Ramette avec *Éloge du pas de côté* (2018), une statue tentant de fuir sa condition sociale. Ce droit propose d'accueillir l'imprévisible, l'accident, l'intuition, comme moteurs de création et de connaissance. Il rompt avec la stricte rationalité instrumentale. Et il crée un nouveau cadre créatif. Cette nouvelle perspective s'étend au cadre de vie personnel mais aussi dans la méthodologie d'investigation. La démarche du psychogéographe se trouve dans cette intersectionnalité. Celui qui dérive cherche aussi par son acte une transformation personnel qui le conduirait vers un état supérieur de sa condition. La dérive, naît du désir, c'est ce que fait remarquer Martin de la Soudière[1701] selon qui, l'enquête ne pourrait avoir lieu sans désir. C'est ce qu'il nomme l'« écrivabilité » dans le processus de création, « ce sentiment décisif de la faisabilité d'une recherche, fondé par la conviction que peut, et va, s'écrire un texte »[1702]. L'enquête et l'écriture créative

[1701] DE LA SOUDIERE, Martin. *Ecrire L'hiver*. Communication. 1994, p. 103-118.

[1702] *Ibid.*, p.113.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

s'entremêlent [1703]. Il y a dans le droit au surréalisme une revendication d'une liberté de l'imaginaire et du sensible qui alimente l'esthétique de la psychogéographie. De plus, elle apporte une nouvelle manière de documenter.



Eloge du pas de côté, Philippe Ramette, 2018.

Par cette nouvelle approche méthodologique la psychogéographie instaure un nouveau statut social au dériveur, que nous avons déjà pu appeler *Slasheur*, cette personne qui accumule les fonctions. Le dériveur en fait partie, il accumule les disciplines qui structurent les fondements de la discipline, pour les mélanger entre elles, les faire converger dans le but de proposer un espace de création qui intervient comme un outil pour traduire en mots et en images l'expérience vécue du territoire et enrichir sa compréhension. Cet espace de création constitue à la fois une ressource intellectuelle, un modèle de discours et une source d'inspiration. La réappropriation du geste par la dérive dépasse le cadre intime ou individuel, elle agit aussi sur le plan social. En redonnant une visibilité et une valeur à des gestes quotidiens, souvent banalisés par les logiques de production et de consommation, elle ouvre un espace critique face aux normes dominantes. Ces gestes, une fois réinscrits dans un processus créatif et réflexif, deviennent porteurs d'alternatives. Ils rappellent que chacun peut inventer ses propres manières d'habiter, de travailler, de se relier aux autres. La

[1703] VIVANT. Elsa. *Pour une écriture de création en études urbaines. In* DI BARTOLO, Florent. BONIN, Olivier. [dir.] *Dispositifs de recherche-création. Dialogue entre recherche universitaire et création artistique*. Edition Delatour France, Paris, 2024, p.25.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

réappropriation du geste devient donc un acte politique, car elle réaffirme l'autonomie des individus et des communautés face aux structures qui les avaient dépossédés de leur pouvoir d'agir.

L'idée du droit au surréalisme est née lors du visionnage du film *Lost In translation* (2003) de Sofia Coppola. Et en particulier, le plan qui servira d'affiche pour le film, le personnage principal bob Harris assis sur le lit de sa chambre d'hôtel ; incarnant la banalité, le statut de l'anonymat, ce qui rappelle les mots de Bruce Bégou au sujet de la condition de l'anonyme :

> « Dans l'expérience d'une nuit au motel, affalé sur un lit identique à tous les autres, il y a un élément tout à fait particulier qui donne au séjour une étrange teneur : la possibilité d'être anonyme. Ou plutôt de le paraître, de laisser croire aux autres que vous l'êtes. Rien n'est plus simple en effet, lors de l'enregistrement à la réception, que de donner un faux nom, une fausse adresse. Les regards absents du personnel semblent même vous y convier. Toute la vie dans un motel invite à la clandestinité. »[1704].

L'expérience de l'individu dans la ville moderne et à travers ces lieux standardistes oppresse son identité comme celle de Bob Harris. Mais par la situation situationniste, la dérive ou encore le droit au surréalisme il y a une échappatoire possible. Bob Harris saisit cette situation par la rencontre de Charlotte qui lui fait vivre une parenthèse dans sa vie en devenant quelqu'un d'autre sur le plan personnel, en dérivant dans Tokyo et en lui proposant un instant pour réfléchir sur ce qu'il souhaite réellement dans sa vie. Dans ce modèle de ville capitaliste, pensée comme un espace dominé par la productivité, le contrôle et la consommation, le temps et l'espace sont organisés pour maximiser l'efficacité et réduire au silence les pratiques non utilitaires.

Dans ce contexte, le droit au surréalisme apparaît comme une revendication politique et lyrique : celui de réintroduire le rêve, l'imaginaire et l'irrationnel dans le quotidien urbain, en détournant les usages normatifs de la ville et en réenchantant ses espaces. La paresse, loin

[1704] BEGOUT, Bruce. *Lieu commun*. Allia, Paris, 2017,p.148.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

d'être un simple défaut, devient alors une condition essentielle de ce droit, en suspendant l'urgence, le rythme capitaliste et les impératifs de rendement, elle ouvre un temps d'expérimentation, de flânerie et d'émerveillement où le corps et l'esprit peuvent se réapproprier la ville. Ainsi, le droit au surréalisme, exercé par la paresse, constitue une forme de résistance discrète mais radicale face à la logique normative de la ville capitaliste, permettant de transformer le quotidien en expérience poétique et critique. Cette fatigue, c'est l'effacement face à l'intensité dans un monde où « sans cesse des intensités nous sont promises»[1705]. Dans ce monde global, l'humain se doit d'être intensément capable : « […] d'endurer un monde de différences, de variations, de flux, de décharges d'énergie et de jeux de forces, […]. »[1706], et surtout capable de faire face au « flot intense du changement»[1707].

Au terme de cette enquête, l'héritage psychogéographique apparaît moins comme un corpus figé que comme un répertoire de tactiques attentionnelles (dérive à méthodologie variable, renonciation des fondements de la psychogéographie, cartographie critique, requalification du banal), que des écrivains et artistes réactivent différemment selon leurs médiums et leurs projets personnels. Pour reprendre les mots de Lavoisier au sujet des états de la matière, « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Cette formule résonne parfaitement avec l'évolution que connaît le concept de psychogéographie après la dissolution de l'I.S.. Les idées des premières psychogéographies subsistent mais elles se croisent et se mêlent au reste de la réflexion sur un espace en perpétuel mutation.

Si Will Self prolonge la lignée de la psychogéographie britannique ouverte par Ralph Rumney, (et qui sera poursuivie par la *London Psychogeographical Association*) en faisant de la déambulation une méthode d'analyse dans ses chroniques et essais, il est aussi influencé par une liberté des formes et des récits des milieux underground puck britanniques. Loin de la démarche de Laure Murat qui, en universitaire, instaure une certaine rigueur stylistique notamment par l'utilisation de notes de bas de page et à une référencialité qui vient donner une hypertextualité à son récit. Cependant, malgré cela, elle se laisse prendre par Los Angeles

[1705] GARCIA, Tristan. *La vie intense. Une obsession moderne*. Autrement, coll. Les Grands mots, 2016, p.7.

[1706] *Ibid.*, p.93.

[1707] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 4.0

qui imprègne le récit et le transforme petit-à-petit en une lecture intime et réflexive de la métropole. *Ceci n'est pas une ville* met en scène un geste d'habiter (se déplacer, s'accrocher à des repères épars, aimer un paysage urbain sans monument) pour en faire un savoir situé, à la fois analytique et littéraire.

La reterritorialisation du geste par la photographie se trouve chez Lise Sarfati. Par ses séries photographiques, elle fait du geste quotidien (se promener, attendre, traverser) des archives du geste urbain (un registre qui sauve de l'oubli ces micro-actions que la dynamique urbaine tend à rendre invisibles), questionnant la relation entre individu et paysage, et rendant sensible ce que l'économie spatiale tend à effacer : l'humain qui habite la carte. De la même manière Ed Ruscha, cartographie des traces de situation passées, des preuves archéologiques en devenir. Il illustre une autre modalité héritée de la psychogéographie : la typologie et l'objectalité du paysage ordinaire. Ses livres-objets cartographient la banalité routinière de Los Angeles et donnent à ses lieux une valeur documentaire et esthétique (et en leur donnant une valeur esthétique Ed Ruscha leur donne par la même occasion une dimension symbolique quasi-totémique). Ruscha déplace l'attention vers l'infra-ordinaire et, ce faisant, politise le regard : il montre comment la vie quotidienne est structurée par des infrastructures qui façonnent les comportements et les mobilités.

En croisant ses pratiques entre elles, elle montre que la reprise du geste psychogéographique apporte un regard critique à l'étude d'un espace commun comme Los Angeles. Dans un premier temps, il y a la poétisation de la démarche qui, en transformant le geste ordinaire en matériau esthétique et narratif, ouvre des possibilités pour une nouvelle esthétique s'appuyant sur un détournement constant des techniques proposées par la modernité et les pratiques artistiques dominantes. Dans un second temps, il y a un aspect de révélation, en rendant visible une « cartographie vécue » captant le mouvement constant d'un territoire mais aussi dévoilant les « zones » de ces espaces. Et dans un troisième temps, il y a politisation de la démarche qui, par la réappropriation du geste, retrouve sa dimension sociale. Ces pratiques explorent les asymétries spatiales, formes d'exclusions et mécanismes de contrôle (voiture, zoning, optimisation des espaces comme entité marchande). Ce qu'il « reste » de la psychogéographie dans les pratiques de Self, Murat, Sarfati et Ruscha, c'est une boîte à outils performative : des gestes réactivés qui, lorsqu'ils sont mobilisés avec conscience du contexte

Licence CC BY-NC-ND 4.0

et par des médiations différentes (texte, photographie, livre d'artiste, série d'images), donne accès à un diagnostic de la crise du paysage urbain. Leurs apports communs montrent que la réappropriation du geste n'est pas seulement un acte esthétique individuel. C'est un moyen pour documenter par l'investissement de son corps la fragilité d'une géographie précaire.

Il existe un mot en japonais pour décrire cette géographie sensible : 空気を読む (*Kûki wo Yomu* - « lire l'air »). Un moyen pour ressentir les choses invisibles et ressentir l'atmosphère d'un lieu (proche de l'expression britannique « Reed the Room »). Lire « l'air » revient à décoder une atmosphère sociale invisible, ce qui n'est pas exprimé directement mais que chacun est supposé comprendre et respecter. Il y a de cela dans la psychogéographie. Il a beaucoup été question d'une ligne invisible suivie par le dériveur et qui sera la seule trame qui le guidera dans le désordre urbain. Cette ligne a même trouvé son aboutissement dans la Résonance d'Hartmut Rosa, d'un coup le dériveur se voit le métronome de ce rythme urbain. Cette lecture de l'invisible, c'est aussi comme la psychogéographie, un besoin de créer un espace dans lequel l'humain trouve sa place tout en se conformant à son environnement et non en s'imposant. Le psychogéographe y joue le rôle de conciliateur, à lui de se mettre au diapason avec l'air qui traverse les lieux. À lui aussi de braver les conventions, les normes, « Quoi que les gens d'ici pensent […] »[1708], à lui d'aller voir ailleurs : « Il y a peut-être une chance / Que l'herbe soit plus verte ailleurs »[1709]. Le psychogéographe nous enseigne à devenir un spectateur « attentiste » à ce film projeté par la société du spectacle. C'est à ce moment-là que nous devons nous lever et nous mettre à marcher pour devenir des « rêveurs lucides » ; quitter l'intensité pour trouver un courant approprié et se laisser dériver :

« Allons voir
Ce que la vie nous réserve
Ce que la vie nous réserve
N'ayons peur de rien
Prends-moi la main. »[1710]

[1708] FEU ! CHATTERTON. *Allons voir*. Incendie production, 2025.

[1709] *Ibid*.

[1710] *Ibid*.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Crédits Photographiques.

- *Venise / Venise rangée*, Armelle Caron, 2015. © Armelle Caron 2020.

- *Being There - The Anonymous Project*, Omar Victor Diop, 2023. © Omar Victor Diop.

- *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, Guy Debord, édité par le Bauhaus imaginiste, imprimé au Danemark par Permild & Rosengreen en mai 1957. © Bibliothèque National de France, Paris, département de la reproduction.

- *Paysages provisoires*, Ai Weiwei, 2002 - 2008. © Ai Weiwei, Lisson Gallery, Los Angeles.

- Vu de l'exposition d'Ai Weiwei au musée du Jeu de Paume (Paris) en 2012. © Musée du Jeu de Paume, Paris.

- *Colorado Springs, Colorado*, Robert Adams, 1968. © Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco / Matthew Marks Gallery, New-York.

- *Ligne de traces de pas*, Richard Long, 1967. © Tate Londres 2012 / Richard Long, DACS 2012.

- *Artificial Intelligence: A.I.* , réalisé par Steven Spielberg, 2001. © Steven Spielberg / Janusz Kamiński / Amblin Entertainment / Warner Bros. / Dreamworks Pictures / Stanley Kubrick Productions.

- *La route Arc-en-ciel* (version N64). Issue du jeu vidéo Mario Kart 8 (sur Wii U), Nintendo, 2014. © Hideki Konno / Kosuke Yabuki / Yusuke Shiraiwa / Nintendo / Nintendo EAD / Bandai Namco Games.

- *phg17_08*, Lise Sarfati, 2013. © Lise Sarfati / Rose Gallery, Santa Monica.

-*phg5_2013*, Lise Sarfati, 2013. © Lise Sarfati / Rose Gallery, Santa Monica.

- *Psychogeographic maps of Venice*, Ralph Rumney, 1958. © 2019 Museo del Camminare, Venise.

- *L'objet à devenir le héros de sa propre vie*, Philippe Ramette, 2008. © Philippe Ramette / Galerie MiniMasterpiece, Paris.

- *Construisez vous-même une petite situation sans avenir*, Internationale Lettriste, mai 1955. © Bibliothèque National de France, Paris, département de la reproduction.

- *Oh Man ph8_07*, Lise Sarfati, 2012. © Lise Sarfati / Rose Gallery, Santa Monica.

- *Every Building on the Sunset Strip* , Ed Russcha, 1966. © Gagosian Gallery, Los Angeles.

- *Hôtel des transmissions. Jusqu'à un certain point, Athènes*, Renaud Auguste-Dormeuil, 2007. © Renaud Auguste-Dormeuil / Galerie In Situ, Romainville.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- *In the Air*, T. J. Wilcox, 2013. (Vue de l'installation au Whitney Museum of American Art (New York) en 2014. © T. J. Wilcox / Whitney Museum of American Art, New-York.

- *Legible City*, Jeffrey Shaw, 1989. © Jeffrey Shaw.

- *Vue de la lune lors de la mission Surveyor de la NASA*, 1966 – 1968. © NASA Office of Communications / NASA Archives.

- *Cubism and Abstract Art*, Alfred H. Barr, 1935-1936. © Alfred H. Barr / The Museum of Modern Art Archives, New-York.

- *Graffiti and Street Art*, Daniel Feral, 2011. © Daniel Feral.

- *Running Bond*, Morgane Tschiember, 2007. (ici lors de l'exposition « Territoires hétérotopiques » au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, octobre 2024). © Centre Wallonie-Bruxelles de Paris.

- *Hollywood*, Ed Ruscha, 1968. © Ed Ruscha Studio.

- *The Back of Hollywood*, Ed Ruscha, 1977. © Ed Ruscha Studio.

- *Grand Prix de l'automobile Club de France*, Jacques-Henri Lartigue, 1912. © Fonds Jacques Henri Lartigue, Charenton-le-Pont.

- *Coureur dans la ville*, El Lissitzky, 1926. ©2012 Digital Image / The Museum of Modern Art, New-York / Scala, Florence.

- *Coureur dans la ville*, El Lissitzky, 1926. © 2012 Digital Image / The Museum of Modern Art, New-York / Scala, Florence.

- *An Eclipse of Moths*, Gregory Crewdson, 2020. © Gregory Crewdson studio / Gagosian Gallery, Los Angeles.

- *Alone Street*, Gregory Crewdson, 2018-2019. © Gregory Crewdson studio / Gagosian Gallery, Los Angeles.

- *Place d'Italie – Mélancolie*, Giorgio De Chirico, 1950. © Centre Pompidou, Paris.

- *Poésie d'été*, Giorgio De Chirico, 1952. © Tate Gallery, Londres.

- *Oh Man*, Lise Sarfati, 2017. © Lise Sarfati / Rose Gallery, Santa Monica.

- Publication sur le profil Instagram du journal Libération du 28 janvier 2025. © Instagram, @Libération / FrankRamspott / Getty Images.

- *Série Souffler*, Gérard Fromanger, 1968. © Courtesy galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris, Lisbonne.

- *California Map*, John Baldessari, 1969. © John Baldessari.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- *The View from the Road*, Kevin Lynch, 1965. © Fonds Kevin Lynch, Bibliothèques de l'Institut de technologie du Massachusetts.

- Dalle gravée de Saint Bélec, Saint-Bélec, Leuhan (Finistère), 2200 - 2000 avant notre ère, L. 223 cm ; l. 155 cm ; Ep. 25 cm ; Poids 1000 kg. © MAN / Valorie Go.

- Affiche de Javi Azarez pour le film *The French dispatch*, Wes Andersen, 2021. © Wes Andersen / Javi Azarez / Searchlight Pictures / American Empirical Pictures / Indian Paintbrush / Scott Rudin Productions.

- Couverture réaliser par Javi Azarez pour le suplément du *Los Angeles Times, The Envelope*, août 2025. © Javi Azarez / Los Angeles Times.

- *Soleil of Persian Square*, Hannah Darabi, 2021, page 31 et 56. © Hannah Darabi / 2021 GwinZegal.

- La une du Los Angeles Times du 1-8 juillet 1955. © Los Angeles Times.

- Photo de Walter Disney devant les plans de Disneyland en 1955. © Walt Disney Archives, Burbank.

- *Les Halles : le général de Gaulle a étudié douze projets confidentiels. Les voici.* Paris Match, 1967. © Archive Paris Match.

- *Paris dans 20 ans*. Paris Match n°951, juillet 1967. © Archive Paris Match.

- *L.A 2013*. Los Angeles Times Magazine, 3 avril 1988. © Times Magazine, New-York.

- *Minimal Republic 04 , 05, 07, 08,* Ruben Martinde Lucas, 2016. © Ruben Martinde Lucas / Gallery RED, Palma.

- *La nuit*, Léon Spilliaert, 1908. © Musée d'Orsay, Paris.

- *Le Viaduc D'Auteuil*, Brassaï, 1932. © Brassaï / Musée Picasso, Paris.

- *Passage de l'Institut vers le quai de Conti*, Brassaï, 1931. © Brassaï / Musée Picasso, Paris.

- *Passage du Palais-Royal,* Brassaï, 1932. © Brassaï / Musée Picasso, Paris.

- *Diagramme de la vision étendue,* Herbert Bayer, 1935, publié dans PM magazine, vol.6, n°2, décembre 1939 - janvier 1940, p.24-25. © Herbert Bayer / PM magazine.

- *Three Modern Builldings*, Tony Cragg, 1984. © Tony Cragg / The Berardo Collection, Lisbonne.

- *On Hollywood*, Lise Sarfati, 2009-2010. © Lise Sarfati / Rose Gallery, Santa Monica.

- *Le piéton de Hollywood*, Will Self, 2012, photographie de la page 221, page 247 et page 229. © Will Self / Bloombury.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- *Drowning Girl*, Roy Lichtenstein, 1963*. ©/* The Museum of Modern Art, New-York.

- *Asia #33, North Hollywood, CA. 2003,* de la série *The New life*, Lise Sarfati, 2011. © Lise Sarfati / Rose Gallery, Santa Monica.

- *Plan de situation #7 Consolat-Mirabeau*, Till Roeskens, 2012. © Till Roeskens.

- *Jean Rolin, l'enchantement Bezons (et même y dormir),* François Bon, 2020. © YouTube, François Bon.

- *Angel-tree, Kensal Rise,* cahier d'illustration de Lights Out for the Territory, Iain Sinclair, 1997. © Iain Sinclair / Penguin Book.

- Hyuro, Jane Jacobs à Valence dans le quartier del Carmen, 2005. © Hyuro website.

- *Pretend It's a City.* Épisode 1 *Si c'était une ville*, Netflix, 19min17, Martin Scorses (2021). © Martin Scorses / Netflix.

- *Untitled film stills n°45*, [à droite] *Untitled film stills n°21*, Cindy Sherman , 1979 et 1978. © Cindy Sherman / Hauser & Wirth, Los Angeles.

- *Terrible portraits*, Rayan Reno, 2025. © Instagram, @beninmadrid.

- *Google Maps Hack*, Simon Weckert, 2020**.** © Simon Weckert.

- Tracer de Lenny Maughan dans les rues de San Francisco. © Instagram, @lennymaughan.

- *The American Monument*, Lee Friedlander, 1976. © Lee Friedlander / Fraenkel Gallery, San Francisco.

- *L'espace : un monstre d'architecture temporelle, Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles.* Frédérique Aït-Touati, ARENES, Alexandra Arenes, Axelle Grégoire*,* 2019, p.132. © Éditions B42.

- *Sun & Sea*, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė et Lina Lapelytė, 2019. © Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė et Lina Lapelytė / Biennale di Venezia , Venise.

- *Western Mechanics*, Alex Prager, 2024. © Alex Prager Studio.

- *People in the Sun*, Edward Hopper, 1960. © Whitney Museum of American Art, New-York.

- *Life's a Beach*, Martin Parr, 1997. © Martin Parr Studio.

- *A Few Palm Trees*, Ed Ruscha,1971. © Ed Ruscha Studio.

- Couverture à l'album *The last record*, Little Feat, 1975. © The Sound Factory, Los Angeles.

- *Body Techniques*, Carry Yong, 2007. © Carry Yong / Paula Cooper Gallery, Londres.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

- *Map of Nothing*, Lewis Carroll, 1876. © Macmillan Publishers.

- *Le Château en Espagne*, Carel Willink, 1939. © Museum Arnhem, Arnhem.

- *Multispecies Cat's Cradle*, Nasser Mufti, 2011. © Nasser Mufti.

- *The Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014. © Dan Gilroy / Robert Elswit / Bold Films.

- *L'An 01*, Jacques Doillon et Gégé, 1973. © Jacques Doillon / Gégé / Renan Pollès / UZ Production.

- *Morning Walk*, Erwin Wurm, 2001. © Erwin Wurm / Lehmann Maupin Gallery.

- *Eloge du pas de côté*, Philippe Ramette, 2018. © Philippe Ramette / Galerie MiniMasterpiece.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Bibliographie.

Bibliographie primaire.

Corpus d'étude.

Laure Murat.

MURAT, Laure. *Ceci n'est pas une ville*. Flammarion, Paris, 2016.

Ed Ruscha.

RUSCHA, Ed. *Some Los Angeles Apartments*. Self-published, Los Angeles, 1965.

RUSCHA, Ed. *Every Building on the Sunset Strip*. Self-published, Los Angeles, 1966.

RUSCHA, Ed. *Thirtyfour Parking Lots*. Self-published, Los Angeles, 1967.

RUSCHA, Ed. *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*. Self-published, Los Angeles, 1968.

RUSCHA, Ed. *A Few Palm Trees*. Self-published, Los Angeles, 1971.

Lise Sarfati.

SARFATI, Lise. *The New Life*. Twin Palms, Santa Fe, 2005.

SARFATI, Lise. *Fashion Magazine: Lise Sarfati: Austin, Texas*. Magnum, New-York, 2008.

SARFATI, Lise. *She*. Twin Palms, Santa Fe, 2012.

SARFATI, Lise. *Oh Man*. Steidl, Göttingen, 2017.

Will Self.

SELF, Will. *Dissolving the matrix. Psychogeography 1*. Site officiel et personnel de Will Self, 23 février 2006. [en ligne] URL : https://will-self.com/page/136/

SELF, Will. *Psychogeography.* Bloomsbury, London, 2007.

SELF, Will. *Le piéton de Hollywood*. Points, Paris, 2021.

Œuvres complémentaires.

Laure Murat.

MURAT, Laure. *La Maison du docteur Blanche : histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*. Éditions J.-C. Lattès, Paris, 2001.

MURAT, Laure. *Passage de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres.* Fayard, coll. Histoire de la pensée, Paris, 2003.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

MURAT, Laure. *L'Homme qui se prenait pour Napoléon : pour une histoire politique de la folie.* Gallimard, coll. Hors-Série Connaissance, Paris, 2011.

MURAT, Laure. *Proust, roman familial.* Robert Laffont, Paris, 2023.

Ed Ruscha.

RUSCHA, Ed. *Twentysix Gasoline Stations*. Self-published, Los Angeles, 1963.

RUSCHA, Ed. *Various Small Fires*. Self-published, Los Angeles, 1964.

RUSCHA, Ed. *Real Estate Opportunities*. Self-published, Los Angeles, 1970.

RUSCHA, Ed. *Babycakes with Weights*. Self-published, Los Angeles, 1970.

RUSCHA, Ed. *Records*. Self-published, Los Angeles, 1971.

RUSCHA, Ed. *Dutch Details*. Self-published, Los Angeles, 1971.

RUSCHA, Ed. *Colored People*. Self-published, Los Angeles, 1972.

RUSCHA, Ed. *Hard Light*. Self-published, Los Angeles, 1978.

- Site personnel d'Ed Ruscha.

Lien : https://edruscha.com/

Lise Sarfati.

- Site personnel de Lise Sarfati.

Lien : https://lisesarfati.com

Will Self.

SELF, Will. *Junk Mail*. Bloomsbury, Londres, 1995.

SELF, Will. *Dr. Mukti*. Éditions de l'Olivier, Paris, 2006.

SELF, Will. *Biography (Books genre), Books, Culture*. The Guardian, 15 juin 2008.

SELF, Will. *Le livre de Dave*. Éditions de l'Olivier, Paris, 2010.

SELF, Will. *Why Read: Selected Writings 2001–2021*. Grove Press / Atlantic Monthly Press, New-York, 2022.

- Site personnel de Will Self.

Lien : https://will-self.com/

- Archives Psychogéographique de Will Self.

Lien : https://will-self.com/category/books/psychogeography/

Etudes critiques sur le corpus.

Laure Murat.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

CATINCHI, Philippe-Jean. *Laure Murat, exploratrice*. Le Monde, 13 octobre 2011. [en ligne] URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/13/laure-murat-exploratrice_1586833_3260.html

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu. La culture G vue de Los Angeles avec Laure Murat. France culture, Sans oser lui demander, Vendredi 6 mai 2022. [en ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/sans-oser-lui-demander-laure-murat-9267825

JOUBERT, Sophie. *Laure Murat, une perspective franco-américaine*. France-Amérique, 27 avril 2022. [en ligne] consulté le 03/10/2024, URL : https://france-amerique.com/fr/laure-murat-une-perspective-franco-americaine/

Maison de la Poésie - Scène littéraire. *Laure Murat – Proust, roman familial*. YouTube, 4 octobre 2023, 15 minutes. [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=86Lg0VEioH8

Ed Ruscha.

ANONYME. *On Ed Ruscha's Streets of Los Angeles Archive*. Produit par le centre de recherche du Getty muséum, YouTube. [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=MHo63-eAF6w

BLISTENE, Bernard. *Conversation with Ed Ruscha. In Edward Ruscha: Paintings*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1990.

BOIS, Yve-Alain. *Edward Ruscha: Romance with Liquids*. Rizzoli Publications, Inc., New-York, 1993.

BROUWS, Jeff. BURTON, Wendy. ZSCHIEGNER, Hermann. [dir.] *Various Small Books : Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*. MIT Press, Cambridge, 2013.

BUQUET, Benoît. *Ed. Ruscha*. Nouvelles de l'estampe, n°227, 2010.

CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens*. 1965-2009. JRP Ringier, Zurich, 2009.

DAVIS, Douglas M. *A partir de scènes ordinaires, M. Ruscha évoque l'art.* National observer, New-York, 28 juillet 1969, p.1. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009. JRP Ringier, Zurich, 2009.

HECKERT, Virginia. *Ed Ruscha and Some Los Angeles Apartments*. Getty Publications, Los Angeles, 2013.

HICKEY, David. *Ed Ruscha: La Mirada Distanciada (The Long View).* Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostildern, 2006.

HULTEN, Pontus. *Ecrire sur le tableau. In Edward Ruscha*. Edition Centre Georges Pompidou, coll. Contemporains présenté par le Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989.

KARLSTROM, Paul. *Ed Ruscha dans son atelier de West Avenue, Hollywood.* California Oral History Project, Archive of American Art, Smithsonian Institution, 29 octobre 1980, 25 mars 1981, 16 juillet 1981, 2 octobre 1981. *In* CRIQUI, Jean-Pierre. [dir] *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*. JRP Ringier, Zurich, 2009.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

MONTES, Geoffrey. *Ed Ruscha's Eccentric Former House and Studio Hits the Market for $4.65 Million*. ELLE décor, 21 août 2025. [en ligne] URL : https://www.elledecor.com/celebrity-style/luxury-real-estate/a65823316/ed-ruscha-house-studio-real-estate-la/

PERCHUK, Andrew. *Information Man*. Getty. [en ligne] URL : https://www.getty.edu/publications/ruscha/artist/6/

RICHARDS, Mary. *Ed Ruscha. Modern Artists series.* Tate Publishing, Londres, 2008.

ROWEL, Margaret. *Edward Ruscha photographe*. Whithney Museum of American Art, Jeu de Paume, Göttingen et Paris, 2006.

TOMKINS, Calvin. Ed Ruscha's L.A.. The New Yorker, 24 juin 2013. [en ligne] URL : https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/ed-ruschas-l-a

WOLF, Sylvia. [dir.] *Ed Ruscha and photography.* Whitney Museum of American Art, New-York, 2004.

Lise Sarfati.

ADRAGNA, François. *Interview of Lise Sarfati by François Adragna.* American Suburb X (ASX), 2012. [en ligne] URL : https://americansuburbx.com/2012/02/interview-lise-sarfati-lise-sarfati-on-hollywood-2011.html

ANONYME. Lise Sarfati. Maison Européene de la Photographie, 22 janvier 2002.

ANONYME. *1990S Russian Youth by Lise Sarfati*. Somewhere Magazine. 13 avril 2017. [en ligne] URL : http://www.somewhere-magazine.com/1990s-russian-youth-by-lise-sarfati/

ANONYME. *Lise Sarfati: On Hollywood*. Yossi Milo gallery, septembre 2012. [en ligne] URL : https://yossimilo.com/exhibitions/99-lise-sarfati-on-hollywood/press_release_text/

BAJAC, Quentin. *The Anti-Family Album*. *In* SARFATI, Lise. *She*. Twin Palms Publishers, Santa Fe, 2012.

CELII, Alana. *« On Hollywood » and « She »: New Work by Lise Sarfati.* Time, 27 février 2012. [en ligne] URL : https://time.com/3786506/lise-sarfati-new-work/

COWAN, Katy. *On Hollywood: Documenting women's dreams against the harsh reality of life*. Creative boom, 2 septembre 2015. [en ligne] URL : https://www.creativeboom.com/inspiration/on-hollywood-documenting-womens-dreams-against-the-harsh-reality-of-life/

KNOBLAUCH, Loring. Lise Sarfati, On Hollywood. Collector Daily, 12 septembre 2012. [en ligne] URL : https://collectordaily.com/lise-sarfati-on-hollywood-milo/

MEFFRE, Anne-Claire. *Lise Sarfati, dix-sept images présentées pour la première fois en France*. Madame Figaro, 08 novembre 2017. [en ligne] URL : https://madame.lefigaro.fr/celebrites/lise-sarfati-dix-sept-images-tableaux-presentees-pour-la-premiere-fois-en-france-081117-135133

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, vol. 16, no°3, automne 1975, p. 6–18.

GAVARD-PERRET. Jean-Paul. *Lise Sarfati, She & Oh Man*. Le littéraire, 7 mars 2016. [en ligne] URL : https://www.lelitteraire.com/lise-sarfati-she-oh-man/

Licence CC BY-NC-ND 4.0

WIEDENFELD, Robert. *Lise Sarfati – The New Life Interview (2011).* ASX, Mars 2011. [en ligne] URL : https://americansuburbx.com/2011/03/interview-lise-sarfati-new-life.html?utm_

Will Self.

ANONYME. *Will Self, Walking to Hollywood*. Writing with Images, [publication non datée]. [en ligne] URL : https://writingwithimages.com/will-self-walking-to-hollywood/

ANONYME. *The Independent on Sunday*. Site officiel de Will Self. [en ligne] URL : https://will-self.com/page/69/

FREEMAN, John. *Will Self.* Interview, 3 novembre 2014. [en ligne] URL : https://www.interviewmagazine.com/culture/will-self

GUILBERT, Cécile. [dir.] *Écrits stupéfiants : drogues & littérature d'Homère à Will Self*. Robert Laffont, Paris, 2019.

HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*. *Understanding Contemporary British Literature series*. University of South Carolina Press, Columbia, 2007.

MATTIN, David. *Walking to Hollywood, By Will Self.* The Independent, 12 septembre 2010. [en ligne] URL : https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/walking-to-hollywood-by-will-self-2073906.html

PETSOTA, Myrto. *Geopoetic Satire in Will Self's Walking to Hollywood: Re-writing the Borders of Modernity.* Études britanniques contemporaines, n°68, 2025. [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/ebc/16012

REMY, Anthony. *Écrire-désécrire : les paradoxes de la fin dans la métafiction contemporaine de langue anglaise (Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self).* Thèse,Littératures, Université de Bretagne occidentale - Brest, 2023.

TESTARD, Jacques. *Larger Than Life: An Interview With Will Self*. The Paris Review, 9 août 2012. [en ligne] URL : https://www.theparisreview.org/blog/2012/08/09/larger-than-life-an-interview-with-will-self/

WIEBENFEL, Robert. *Lise Sarfati – 'The New Life Interview'*. American Suburb, 14 mars 2011. [en ligne] URL : https://americansuburbx.com/2011/03/interview-lise-sarfati-new-life.html

WROE, Nicholas. *Addicted to transmogrification*. The Guardian. 9 February 2007. [en ligne] URL : https://www.theguardian.com/books/2001/jun/02/fiction.willself

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Fictions.

Littérature.

AIRA, César. *Prins*. Christian Bourgois éditeur, Paris, 2018.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes. Poème de la paix et de la guerre (1913-1916).* Mercure de France, Paris, 1918.

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*. Folio, Gallimard, 1972.

BALZAC, Honoré. *Un début dans la vie*. Dumont, Paris, 1844.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal.* Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1861.

CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Gallimard, Folio, Paris, 1952.

CLERC, Thomas. *Paris, musée du XIXe siècle. Le dixième arrondissement*. Gallimard, Paris, 2007.

CLERC, Thomas. *Intérieur*. Gallimard, Paris, 2013.

DE QUINCEY, Thomas. *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Sillage, Paris, 2014.

DESPENTES, Virginie. *Vernon Subutex*. Tome 1. Bernard Grasset, Paris, 2015.

ELLIS, Bret Easton. *White.* Robert Laffont, Paris, 2019.

ELLIS, Bret Easton. *Les Eclats*. Robert Laffont, Paris, 2023.

ERNAUX, Annie. *Mémoire de fille*. Gallimard, Paris, 2016.

FERRER. Nino. *Le Sud*. CBS, Paris, Londres, 1975.

FEU ! CHATTERTON. *Allons voir.* Incendie production, 2025.

FREY, James. *L.A. Story*. Flammarion, coll. J'ai lu, 2009.

GAISBOURG. Serge. *Sous le soleil exactement*. Philips, Paris, 1967.

GRACQ, Julien. *La forme d'une ville.* Edition José Corti, Paris, 1985.

HASSAINE, Lilia. *Panorama*. Gallimard, Paris, 2023.

HODASAVA. Olivier. *Une ville de papier.* Inculte, Paris, 2019.

HUSTON, Nancy. *L'Espèce fabulatrice*. Acte Sud, Arles, 2008.

LAMBERT, Kevin. *Que notre joie demeure*. Le Nouvel Attila, 2023.

LEGER, Nina. *Mise en pèces.* Gallimard, Paris, 2017.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Un promeneur solitaire dans la foule*. Seuil/roman, Paris, 2020.

PATROLIN, Pierre. *La traversée de la France à la nage*. P.O.L, Paris, 2012.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces.* Galilée, Paris, 1974.

PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Hachette, coll. « Littératures », Paris, 1978.

PEREC, Georges. *Penser / Classer*. Hachette, Seuil, Paris, 1985.

PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Seuil, coll. La Librairie du XXIe siècle, Paris, 1989.

PEREC, Georges. *Lieux.* Seuil, Paris, 2022.

QUENEAU, Raymond. *Le voyage en Grèce*. Gallimard, Paris, 1973.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard, Paris, 1961.

ROLIN, Jean. *Le ravissement de Britney Spears*. P.O.L., Paris, 2011.

ROLIN, Jean. *Savannah*. P.O.L, Paris, 2015.

ROUBAUD, Jaques. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*. Gallimard, Paris, 1999.

ROUBAUD, Jacques. *Tokyo infra-ordinaire*. Le tripode, Paris, 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Éditions Livre de Poche, coll. Les Classiques de poche, Paris, 2001.

RUSHDIE, Salman. *Quichotte*. Actes Sud, Arles, 2020,

SALVAYRE, Lydie. *Rêver debout*. Seuil, Paris, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Gallimard, Paris, 1938.

SPIELBERG, Steven. *E.T., l'extra-terrestre*. Universal Pictures, 1982.

THOMPSON, Hunter S., *Las Vegas Parano*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 2010.

THOREAU, Henry David. *Walden ou La vie dans les bois*. Aubier-Montaigne, coll. bilingue, Paris, 1967.

TSUJI, Hitonari. *Tokyo décibels*. Naïve, Paris, 2005.

VON LUCADOU, Julia. *Sauter des Gratte-Ciel.* Actes Sud, Arles, 2021.

WOOLF, Virginia. « *Mr Bennett and Mrs Brown* », In *The Virginia Woolf Reader*. Edition Mitchell Leaska, New-York. , 1984.

Cinéma.

CARNE, Marcel. *Les enfants du paradis*. Production Pathé Cinéma, 1945.

CHAZELLE, Damien. *La La Land*. Summit Entertainment, Marc Platt Productions, Impostor Pictures, Black Label Media, 2016.

COEN, Ethan. COEN, Joel. The *Big Lebowski.* PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films, 1998.

DEMY, Jacques. *Model Shop*. Columbia Pictures, 1969.

DOILLON, Jacques. GEGE. *L'An 01*. UZ Production, 1973.

GILROY, Dan. *Nightcrawler*. Bold Films, 2014.

HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo*. Productions Alfred J. Hitchcock, Paramount Pictures, 1958.

LYNCH, David. *Mulholland Drive*. Studiocanal, Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc, 2001.

RIVETTE, Jacques. *Céline et Julie vont en bateau. Phantom Ladies Over Paris.* Les Films du losange, 1974.

SCORSESE, Martin. *Pretend It's a City*. Épisode 1 *Si c'était une ville*, Netflix, 2021.

WILDER, Billy. *The Seven Year Itch*. 20th Century Fox, 1955.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Textes de et sur le mouvement Situationniste.

ACKROYD, Peter. *London. The biography*. Chatto & Windus, Londres, 2000.

ACKROYD, Peter. « *London Luminaries and Cockney Visionaries* ». *In* The Collection, 2001.

BEGOUT, Bruce. *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine*. Inculte/Barnum, Paris, 2017.

BLACK, David. *Alexander Trocchi: Psychedelic Situationist. In* The Barbarism of Pure Culture, 9 janvier 2018. [en ligne] URL : https://thebarbarismofpureculture.co.uk/wp/alexander-trocchi-psychedelic-situationist/

BRUN, Éric. *Les situationnistes, une avant-garde totale*. CNRS éditions. Paris, 2014.

BUFFET, Laurent. *Abraham Moles, une récupération de la psychogéographie. In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. [dir.] *Nouvelles psychogéographies*. Editions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017.

CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. [dir.] *Nouvelle psychogéographies*. Editions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017.

COCHARD. Bertrand. *La situation, ou l'anti-spectacle. In* COCHARD, Bertrand. [dir.] *Guy Debord et la philosophie*. Hermann, Paris, 2021, p.121-149.

COCHARD, Bertrand. *Guy Debord et la philosophie*. Hermann, Paris, 2021. [En ligne] URL : shs.cairn.info/guy-debord-et-la-philosophie—9791037008961-page-121?lang=fr .

CONSTANT. *Une autre ville pour une autre vie. In* La revue de l'Internationale Situationniste, n°3, 1959.

COADOU, François. *Les situationnistes et l'exposition : Entre laboratoire et manifeste : à la recherche de nouvelles formes d'action. In* Théâtre/Public, 2019/1, N° 231, 2019. p.133-139. CAIRN, [en ligne] URL : shs.cairn.info/revue-theatre-public-2019-1-page-133?lang=fr.

COVERLEY, Merlin. *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*. Les moutons électriques, Lyon, 2011.

DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008).* Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, Paris, 2008.

DEBORD, Guy. *Exercice psychogéographique.* Potlach, n°1, 22 juin 1954. *In* DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957).* Gallimard, coll. Folio, 1996, Paris.

DEBORD, Guy. *Introduction à une critique de la géographie urbaine.* Les lèvres nues, n° 6, septembre 1955,

DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Publié dans Les Lèvres nues n° 9, décembre 1956.

DEBORD, Guy. WOLMAN, Gil J. . *Mode d'emploi du détournement*. Les lèvres nues, n°8, mai 1956.

DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Cosio di Arroscia, juillet 1957.

DEBROD, Guy. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni, 1959. [en ligne] URL :

Licence CC BY-NC-ND 4.0

https://www.youtube.com/results?search_query=Sur+le+passage+de+quelques+personnes+%C3%A0+travers+une+assez+courte+unit%C3%A9+de+temps+1959

DEBORD, Guy. *Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*. Internationale situationniste, n°10, mars 1966.

DEBORD, Guy. *Panégyrique, tome I*. Éditions Gallimard, Paris, 1993.

DEBORD, Guy. *Correspondance, vol.2*. *Septembre 1960–Décembre 1964.* Fayard, Paris, 2001.

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 2006.

DEBORD, Guy. *Ecologie, psychogéographie et transformation du milieu humain. In Œuvre*, Gallimard, Paris, 2006.

DE JONG, Jaqueline. *Critic on the political pratice of détournement*. The Situationist Times, n°1, 1962.

DOLLE, Jean-Paul, *Préface*, *in* ANDREOTTI, Libero. *Le grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville.* Editions de la Villette, coll. Textes fondamentaux modernes, Paris, 2007.

DONNE, Boris. *(Pour mémoires). Un essai d'élucidation des « Mémoires » de Guy Debord*. Allia, Parsi, 2004.

CHTCHEGLOV, Ivan. *Formulaire pour un urbanisme nouveau.* Internationale situationniste,n°1, juin 1958.

FARINE, Manou. *Guy Debord, poésie etc*. Emission Poésie et ainsi de suite, France Culture, 20 novembre 2022, 10 min 25. [en ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/guy-debord-un-regard-lyrique-sur-l-existence-9613321

FERREIRA ZACARIAS, Gabriel. *Expérience et représentation du sujet: une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord*. Thèse en Littératures. Université de Perpignan; Università degli studi di Bergamo, 2014. [en ligne] URL: https://theses.hal.science/tel-01142990v1/document

FERREIRA ZACARIAS, Gabriel. *La féconde foret. In* LE BRAS, Laurence. [dir.] *La librairie de Guy Debord, Poésie etc.*. édition l'échappée. Paris, 2019.

FERRIER, Nicolas. *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*. Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2012.

FONTAINE, fanny. *La poétique de la dérive dans la littérature contemporaine : Laurent Mauvignier, Lin Bai, Imre Kertész*. Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Sorbonne Paris Cité, 2015, Français.

GANTEAU, Jean-Michel. *Peter Ackroyd et la musique du passé.* Michel Houdiard éditeur, Paris, 2008.

GUIBERT, Claude. *Les lettristes. in* MARCHAND-ZANARTU, Nicole.[dir.] *Les grands turbulents. Portraits de groupes 1880-1980.* Médiapop éditions, Paris, 2018.

GUY, Emmanuel. *Bande détournée : les Comics situationnistes* . Centre national des arts plastiques (Cnap), 2012. [en ligne] URL : https://www.cnap.fr/bande-detournee-les-comics-situationnistes

Licence CC BY-NC-ND 4.0

GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. *La bibliothèque de Guy Debord, l'écho d'une vie. In* BELIN, Olivier. MAYAUX, Catherine. VERDURE-MARY, Anne. [dir.] *Bibliothèques d'écrivains*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2018. [en ligne] URL : https://doi.org/10.4000/books.res.1886

GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. [dir.] *Guy Debord. Un art de la guerre*. Bibliothèque nationale de France, Gallimard, Paris, 2013.

GUY, Emmanuel. *Le jeu de la guerre de Guy Debord. L'émancipation comme projet.* Edition B42, Paris, 2020.

HUSSEY, Andrew. *Guy Debord. La société du spectacle et son héritage Punk*. Edition Globe, Paris, 2014.

INTERNATIONALE LETTRISTE. *Prochaine planète*. Potlatch, n°4, 13 juillet 1954.

INTERNATIONALE LETTRISTE. *On détruit la rue Sauvage.* Potlach, n°7, 3 août 1954. *In* DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957).* Gallimard, coll. Folio, 1996, Paris.

INTERNATIONALE LETTRISTE. *Réponse à une enquête du groupe surréaliste Belge*. In POTLATCH, Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste, n° 5, 20 juillet 1954.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Définition*. Bulletin de l'Internationale Situationniste, n°1, juin 1958.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Le tournant obscur. In* Notes éditoriales, Revue de l'Internationale Situationniste, n°2, décembre 1958.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *All the king's men*. Revue Internationale situationniste, n° 8, janvier 1963.

JANOVER. Louis. *Surréalisme et situationnistes au rendez-vous des avant-gardes*. Sens&Tonka, Paris, 2013.

JAPPE. Anselm. *Un complot permanant contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*. L'échappée, coll. Versus, Paris, 2023.

JEFFRIES, Stuart. *On the road: Interview with Iain Sinclair*. The Gardian, samedi 24 avril 2004.

KOTANYI, Attila. VANEIGEM, Raoul. *Contre l'urbanisme. Commentaires contre l'urbanisme suivi du Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire.* Revue de l'Internationale situationniste, n°6, août 1961.

LEMAITRE, Maurice. *Qu'est-ce que le lettrisme ?* Fischbacher, Paris, 1954.

MARCOLINI, Patrick. *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*. L'échappée, Paris, 2013.

ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*. Minuit, Paris, 1962. Cité In DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008).* Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, Paris, 2008.

RUMNEY, Ralph. *Le Consul. Conversations avec Gérard Berréby*. Allia, Paris, 2018.

SABOT, Philippe. *Situation(s) : entre Sartre et Debord. In* COUADOU, François. SABOT, Philippe. [dir.] *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord.* Art Book Magazine, Paris, 2017.

SABATIER, Roland. *Le lettrisme*. Z'Editions, Paris, 1989.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

SANTINI. Sylvano. Patrick Straram. *D'une révolution à l'autre : correspondance avec Guy Debord, 1954-1958, avec Cahier pour un paysage à inventer.* Editions Parti Pris, Montréal, 2023.

SINCLAIR, Iain. *Lights Out for the Territory.* Penguin Book, Londres, 1997.

SINCLAIR, Iain. *London Orbital*. Actes Sud, Arles, 2016.

STRARAM, Patrick. [dir.] Cahier pour un paysage à inventer. Publié par l'auteur lui-même (self-published), numéro unique, Montréal, mai 1960. [Réédition récente édité par Sylvano Santini aux Presses de l'Université de Montréal, 2023.]

STARAM. Patrick. *Les bouteilles se couchent.* Allia, Paris, 2006.

THEODOROPOULOU, Vanessa. *La poésie par tous et pour tous*. Revue Marges, n° 21, 2015. [en ligne] URL: http://journals.openedition.org/marges/1039; DOI: https://doi.org/10.4000/marges.1039

THEODOROPOULOU, Vanessa. *Le monde en situation. La révolte sensible de l'Internationale Situationniste*. Les presses du réel, Paris, 2023.

- The London Psychogeographical Association.

Lien : https://www.psychogeography.org/lpa/index.html

TROCCHI, Alexander. *Technique du Coup du Monde*. Internationale Situationniste, n°8, janvier 1963.

TROCCHI, Alexander. *The Invisible Insurrection of a Million Minds*. Polygon, Edinburgh, 1964.VANEIGAM, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard, Paris,1967.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Etudes urbaines.

ANONYME. *The Panorama of the City of New York. On Long-Term View.* Queens Museum. New-York. [en ligne] URL : https://queensmuseum.org/exhibition/panorama-of-the-city-of-new-york/

ANONYME. *The Panorama Handbook: Thoughts and Visions On and Around the Queens Museum's*. Queens Museum Press, Queens, 2017.

ANONYME. *Charente : la ville d'Angoulême interdit de rester assis, allongé, debout "sans bouger", dans le centre-ville sous peine d'une amende de 35 euros*. France Info, 17 juillet 2023. [en ligne] URL : https://www.francetvinfo.fr/france/nouvelle-aquitaine/charente/charente-la-ville-d-angouleme-interdit-de-rester-assis-allonge-debout-stastique-dans-le-centre-ville-sous-peine-d-une-amende-de-35-euros_5955320.html

ANONYME. *Tour du monde des attractions touristiques qui ont décidé d'être moins accueillantes*. RTS, vendredi 28 juillet 2023. [en ligne] URL : https://www.rts.ch/info/monde/14199650-tour-du-monde-des-attractions-touristiques-qui-ont-decide-detre-moins-accueillantes.html

ARDENNE, Paul. POLLA, Barbara. [dir.] *Architecture émotionnelle. Matière à penser.* Edition Le bord de l'eau, Paris, 2011.

AZAMBUJA ELALI, Gleice. *Relations entre comportement humain et environnement : Une réflexion sur la psychologie environnementale. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE. Cristiane Rose. *Ambiance urbaine en partage. Pour une écologie sociale de la ville*. Métis Presses, coll. Vues d'ensemble Essais, Paris, 2013.

BAJAC, Quentin. OTTINGER, Didier. [Dir.] *Dreamlands*. Editions Centre Pompidou, Paris, 2010.

BALLON, Hilary. JACKSON, Kenneth T. [dir.] *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New-York.* W. W. Norton & Co., New-York, 2007.

BARRA, Jean-Baptiste. ENGASSER, Timothée. *Anti-Graffitisme. Aseptiser les villes, contrôler les corps.* Le passager clandestin, Lorient, 2023.

BEAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Grasset, coll. Le livre de poche, Paris, 1986.

BEAUCHAMPS, Jacques. *La croisade de Jane Jacobs pour une ville à échelle humaine.* Radio Canada, Aujourd'hui l'histoire, Jeudi 12 novembre 2020. [en ligne] URL : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/209140/jane-jacobs-urbanisme-ville-humaine-harold-berube

BEGOUT, Bruce. *Suburbia.* Inculte, coll. Essai, Paris, 2013.

BEGOUT, Bruce. *Lieu commun*. Allia, Paris, 2017.

BEGOUT, Bruce. *Los Angeles. Capitale du XXe siècle*. Inculte / Barnum, Paris, 2019.

BOURMEAU, Sylvain. *Brutalisme de l'anthropocène*. France culture, La suite dans les idées, diffusé le samedi 14 mars 2020. [en ligne]URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/brutalisme-de-l-anthropocene-9794210

DEMEURE, Yohan. *Los Angeles : quand l'accès à l'ombre est un marqueur d'inégalité sociale. In* sciencepost, 15 décembre 2019. [en ligne] URL : https://sciencepost.fr/los-angeles-quand-lacces-a-lombre-est-un-marqueur-dinegalite-sociale/

Licence CC BY-NC-ND 4.0

DAVIS, Mike. *City of Quartz, Los Angeles capitale du futur.* La découverte, Paris, 1990.

DAVIS, Mike. *Au-delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imagination du désastre*. Allia, Paris, 2006.

DE BURE, Gilles. *Architecture contemporaine*. Flammarion, Paris, 2015.

DULTRA BRITTO, Fabiana. BERENSTEIN, Jacques. *Corpographies urbaines : pour un urbanisme plus corporé. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE. Cristiane Rose. Ambiance urbaine en partage. Pour une écologie sociale de la ville. Métis Presses, coll. Vues d'ensemble Essais, Paris, 2013.

DUTHILLEUL, Jean-Marie. [dir.] *Circuler. Quand nos mouvement façonnent la ville*. Alternatives, Paris, 2012.

GELINAS-LEMAIRE, Vincent. *Le récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. Classiques Garnier, Paris, 2019.

GERVAIS, Bertrand. HORVATH, Christina. *Présentation : Écrire la ville*. *In Écrire la ville*, Cahiers Figura, numéro 14, 2005. [en ligne] URL : https://admin.oic.production.nt2.ca/wp-content/uploads/2013/06/cf-14-1-gervais-horvath-presentation.pdf

GWIAZDZINSKI, Luc. *Chronotopies. L'événementiel et l'éphémère dans la ville des 24 heures. in B AGF*, vol. 86, n°3, 2009.

GWIAZDZINSKI, Luc. *La métropole intermittente. Des temps de la fête à un urbanisme des temps*. *in Cidades, Revista cientifica*, vol. 8, n°13, 2012.

GWIAZDZINSKI, Luc. *Nouvelles explorations urbaines. Entre protocoles géographiques et néo-Situationnisme. In* CARITOUX, Nathalie. VILLARD, Florent. [dir.] *Nouvelles psychogéographies*. Editions Mimésis, coll. l'œil et l'esprit, Sesto S. Giovanni, 2017.

HUGRON, Jean-Philippe. *Le damier, urbanisme complotiste ?* A'A', n°448, Avril-Mai 2022.

INSTITUT D'AMENAGEMENT ET D'URBANISME D'ÎLE DE FRANCE. *Les villes face à l'insécurité.* Actes de la table ronde du 25 novembre 2010, Paris, mars 2011.

IZNOUR, Steven. SCOTT BROWN, Denise. VENTURI, Robert. *L'enseignement de Las Vegas*. Maradaga, Wavre, 2008.

JACOBS, Jane. *Déclin et survie des grandes villes américaines.* Parenthèses, coll. Eupalinos, Paris, 2012.

JAPPE, Anselm. *Béton. Arme de construction massive du capitalisme*. L'échappée, Paris, 2020.

JENCKS, Charles. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. John Wiley & Sons, Hoboken, 2012.

JOSEPH, Isaac. *La ville sans qualité*. Edition de l'aube, Paris, 1998.

KOOLHAAS, Rem et MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, New-York, 1995.

KOOLHAAS, Rem. *New-York Délire*. Parenthèses, Marseille, 2002.

LAMPE, Angela. [dir.] *Vues d'en haut*. Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, 2023.

LARCHE, Sophie. [dir.] *Architecture impossible.* Snoeck, Gand, 2022.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

LDV Studio Urbain. *Hyper-lieux : géographies de la mondialisation par Michel Lussault*. Demain la ville, 13 avril 2017. [en ligne] URL : https://www.demainlaville.com/hyper-lieux-nouvelles-geographies-de-mondialisation-rencontre-michel-lussault/

LEFEBVRE, Henri. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, Paris, 1968.

LEFEBVRE, Henri. *Quand la ville se perd dans la métamorphose planétaire*, Le Monde diplomatique, Dossier «Le temps des ruptures », mai 1989.

LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Economica, Paris, 2009.

LESNE, Robin. *La ville récréative. Ce que la récréativité fait à l'urbanité : réflexion à partir des pratiques du parkour et de l'urbex*. Géographie. Université du Littoral Côté d'Opale, 2021. France.

LUSSAULT, Michel. *Ecrire pour rendre l'espace habitable. Une conversation avec Philippe Vasset. In* Tous urbains, n°7, Presses Universitaires de France, Paris, 2014.

LUSSAULT, Michel. *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la modernité*. Seuil, Paris, 2017.

LYNCH, Kevin. *The Image of the city*. Cambridge, The Technology Press, Harvard University Press, I960. In *L'Urbanisme, utopies et réalités.* Points, Paris, 1965.

MALDONADO, Tomâs. *Design, nature and révolution : Toward a Cristal Ecology*. Harper & Row, New-York, 1971.

MBEMBE, Achille. *Brutalisme*. La découverte, coll. Poche, 2023.

METAL HURLANT. *BLADE RUNNER – La beauté macabre d'un Los Angeles Cyberpunk*. YouTube, Métal hurlant, 9 mars 2025. [en ligne]URL : https://www.youtube.com/watch?v=iHL-eYxM1js

MONSAINGEON, Guillaume. *Villissima ! Des artistes et des villes*. Parenthèses, Paris, 2015.

PAQUOT, Thierry. *Un philosophe en ville*. Infolio, coll. Archigraphy Poche, Paris, 2011.

PRECIADO, Paul B. *Aimer une ville.* Libération, 4 décembre 2015. [en ligne] URL : https://www.liberation.fr/debats/2015/12/04/aimer-une-ville_1418398/

ROBIN, Régine. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Stock, Paris, 2009.

SANSOT, Pierre. La marginalité urbaine. Rivage poche, coll. Petite bibliothèque, Paris, 2017.

SCHWARTE, Ludger. *Philosophie de l'architecture*. Zone, Paris, 2019.

SENNETT, Richard. *A Walk with Richard Sennett*. Urban Omnibus, 6 janvier 2009. [Article multimédia accompagné d'une vidéo [en ligne] URL : https://urbanomnibus.net/2009/01/a-walk-with-richard-sennett/

SENNETT, Richard. *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. Alfred A. Knopf, New-York, 1970.

SENNETT, Richard. *La ville à vue d'œil : Urbanisme et société*. Plon, Paris, 1992.

SENNETT, Richard. *Bâtir et habiter : Pour une éthique de la ville*. Éditions La Découverte / Éditions Parenthèses, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2020.

SIMAY, Philippe. *Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes.* Métropoles, n°4, 2008. [en ligne] URL: http://journals.openedition.org/metropoles/2902; DOI: https://doi.org/10.4000/metropoles.2902

Licence CC BY-NC-ND 4.0

SIMMEL, Georg Simmel. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Payot, Paris, 2013.

STASSI, Vanessa. *Chronique d'une métamorphose urbaine (le cas de la Petite Ceinture de Paris) : mise en partition des micro-résonances pour une écologie de l'hypersensible*. Architecture, aménagement de l'espace. Université Grenoble Alpes, 2022.

- Urbain Trop Urbain.

Lien : https://www.urbain-trop-urbain.fr/

VILLANI, Tiziana. *Psychogéographies urbaines. Corps, territoires et technologie*. Eterotopia, Rizome, Paris, 2014.

VIOLZAU, Jean-Louis. *Petites histoires d'architecture. De 1965 à aujourd'hui*. AMC Le moniteur, Antony, 2023.

VIRILIO, Paul. *Vitesse et politique: Essai de dromologie*. Galilée, Paris, 1977.

VIRILIO, Paul. *L'Espace critique.* Christian Bourgois, Paris, 1984.

VRILIO, Paul. *Ville panique : Ailleurs commence ici*. Galilée, Paris, 2003.

ZUKIN, Sharon. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford University Press, Oxford, New-York, 2010.

ZUKIN, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change.* Rutgers University Press, New Brunswick, 2014.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Histoire des formes et esthétique.

ADAMS, Robert. *The New West : landscapes along the Colorado Front Range.* Colorado Associated University Press, Boulder, 1974.

ANONYME. *Dans « Soleil of Persian square », Hannah Darabi chasse les traces de la diaspora iranienne installée à Los Angeles.* Le Figaro TV, 26 juillet 2023. [en ligne] URL : https://video.lefigaro.fr/madame/video/dans-soleil-of-persian-square-hannah-darabi-chasse-les-traces-de-la-diaspora-iranienne-installee-a-los-angeles/

ANONYME. *The ethics of street photography: Respecting privacy and sensitivity.* PhotographyReal, 28 février 2024. [en ligne] URL : https://photographyreal.com/the-ethics-of-street-photography-respecting-privacy-and-sensitivity/

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation.* Flammarion, coll. Champs Arts, Paris, 2009.

ARRAULT, Valérie. *L'empire du kitsch*. Klincksieck, Paris, 2010.

BALDACCI, Paolo. *De Chirico : La métaphysique, 1888-1919*. Flammarion, Paris, 1997.

BARTHES, Roland. *Le degré Zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1959.

BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*. In *Essais critiques*. Seuil, Paris, 1964.

BARTHES, Roland. *Le message photographique. In L'obie et l'obtus*. *Essais critiques III*. Point édition, Paris, 1992.

BARTHES, Roland. *Témoignage sur Robbe-Grillet. In Œuvres complètes, T.I*. Le Seuil, Paris, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne de la photographie. In Salon de 1859*, Honoré Champion, Paris, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne. In* Œuvres t.II, Folio, Gallimard, Paris, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie. In Œuvres III*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2000.

BERTHET, Dominique. *Avant-Propos*. In BERTHET, Dominique. [Dir.] *L'art dans sa relation au lieu*. L'harmattan, coll Série esthétique, culture philosophique, Paris, 2012.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Minerve, Paris, 2014.

BOURRUAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, Dijon, 1998.

BRAUN, Emily. *La non-photographie. In* HUBAULT, Catherine. [dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves*. Paris musée, Paris, 2009.

BRAYER, Marie-Ange. *Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie.* Exposé, n° 2, pertes d'inscription, 1995.

BUFFET, Laurent. [dir.] *Itinérances. L'art en déplacement.* De l'incidence éditeur, Grenoble, 2012.

BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Vrin, coll. Bibliothèque des philosophies, Paris, 2009.

CAGE, John. *Silence. Conférences et écrits*. Contrechamps, Genève, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Édition Verve, Paris, 1952.

CASSEGRAIN, Guillaume. *Roland Barthes ou l'image advenue*. Hazan, Paris, 2015.

CHALUMEAU. Jean-Luc. *La nouvelle figuration ? Une histoire de 1953 à nos jours.* Editions Cercle d'art, Paris, 2003.

CHARON, Aurélie. *Lionel Naccache, notre cinéma intérieur. In Leçons de rêves*. Leçon de rêves, France culture, 27 août 2022. [en ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lecons-de-reves/lionel-naccache-notre-cinema-interieur-3149897

COIGNET, Rémi. *Conversations vol. 2*. The Eyes Pubishing, Villejuif, 2016.

CAMPANY, David. *Walker Evans & The Written Word*. Aperture, 2014. [en ligne] URL : https://archive.aperture.org/article/2014/04/04/walker-evans-the-written-word

CORNIC, Stefan. *L'œil, le pinceau et le cinématographe*. Coproduction par ARTE France, Beall Productions, Musée d'Orsay et de l'Orangerie, 52 minutes, 2021.

CUEFF, Alain. PARENT, Béatrice. [dir.] *La peinture après l'abstraction, 1955-1975 : Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Villeglé*. Paris musées, Paris, 1999.

DARABI, Hannah. *Hannah Darabi, Soleil of Persian Square*. Cycle Cnap à la bibliothèque Kandinsky de Paris. [en ligne] URL : https://www.cnap.fr/hannah-darabi-soleil-persian-square

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siécle*. Edition du Regard, Paris, 2002.

DAVILA, Thierry. *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Éditions du Regard, Paris, 2010.

DAVILA, Thierry. *Errare humanum est (remarque sur quelques marcheurs de la fin du XXe siècle). In* FRECHURET, Maurice. DAVILA, Thierry [dir.] *Les figures de la marche*. Seuil, Paris, 2020.

DAVILA, Thierry. *Singuliers*. Actes Sud, Arles, 2022.

DAY, Elizabeth. *The street art of JR*. The Observer, 7 mars 2010. [en ligne] URL : https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/mar/07/street-art-jr-photography

DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del pensiero : critics, polemics, autobiografîa, 1911 -1943*. Einaudi, Turin, 1985.

DEMY, Guillaume. *Le tracé magique. In* BOULANGER, Christophe. FAUPIN, Savine. PIRON François. [Dir.] *Habiter poétiquement le monde*. Edition du LaM de Lille, Lille, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warbourg*. Les éditions de minuit, Paris, 2002.

DIU, Isabelle. STOLL, Bérénice. WAGNER, Olivier. *L'invention du surréalisme. Des champs magnétiques à Nadja.* BnF édition, Paris, 2020.

DRYANSKY, Larisa. *Cartographie. De l'art conceptuel au Land Art*. CTHS-INHA, Paris, 2017.

FOREST, Philippe. *Un panorama et quelques clés. In L'époque est-elle encore surréaliste* ? La NRF, n°658, été 2024.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

FOUCAULT, Anne. *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du déshonneur des pèètes au « surréalisme éternel ».* Herman, Paris, 2022.

GALE, Matthew. *Ferrare : La Città quadrata. In* HUBAULT, Catherine. [dir.] *Giorgio De Chirico la fabrique des rêves.* Paris musée, Paris, 2009.

GASSIOT-TALABOT, Gérald. *La Figuration narrative*. Edition Le Cercle d'Art, Paris, 1965.

GIBSON, David. *Street Photography. Le savoir-faire du photographe de rue*. Dunod, Paris, 2014.

GLAVES-SMITH, John. *La peinture figurative en Europe. In* FARTHING, Stephen [dir.] *Tout sur l'art. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre.* Flammarion, Paris, 2010.

GODFREY, Tony. *L'art conceptuel*. Phaidon, coll. Art&Idées, Paris, 2003.

GRENOER, Catherine. [dir.] *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique.* Editions du Centre Pompidou, Paris, 2006.

GOLDBERG, Itzhak. *Lieux communs. L'art du cliché*. CNRS éditions, Paris, 2019.

HACKING, Juliet. *Photography. The Whole Story.* Tharmes&Hudson, Londres, 2012.

JENKINS, William. *New Topographic. Photographs of a Man-altered landscape*. International Museum of Photography at George Eastman house, Rochester, 1975.

JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Hazan, Paris, 1997.

JOUSSE, Thierry. PAQUOT, Thierry. [Dir.] *La ville au cinéma*. Edition des cahier du cinéma, 2005.

JULY, Serge. ABLIN, Daniel. *#JR L'art sans frontières*. Folamour, Editions Montparnasse, Paris, 2018.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1989.

KRACAUER, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*. La découverte, Paris, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier : traité philosophique.* Payot et rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2001.

KURLANSKY, Mervyn. NAAR, Jon. MAILER, Norman. Graffiti de New-York. Edition du chêne, Paris, 1974.

LACHAUD, Jean-Marc. *Vers une théorie du collage : oeuvres et techniques : problèmes théoriques.* Thèse de doctorat, Sous la direction d'Olivier Revault d'Allonnes, Paris 1, philosophie, 1988.

LAUXEROIS, Jean. *Eloge de l'imagination graphique. In* CARAËS, Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU, Nicolas. *Images de pensée*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2011.

LEMOINE, Stéphanie. OUARDI, Samira. *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*. Altératives, Paris, 2010.

LEONI-FIGINI, Margherita. *Roland Barthes*. Centre Pompidou, décembre 2002. [en ligne] URL : https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html

LUGON, Olivier. *Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Editions Macula, Paris, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

LEVY, Sophie. [Dir.] *La ville magique*. Gallimard, 2012.

LEVY, Sophie. HILAIRE, Michel. [dir.] *United States of Abstraction : artistes américains en France, 1946-1964*. Snoeck, Musée d'arts de Nantes, Musée Fabre, Nantes, Montpellier, 2021.

MARCUS, Greil. *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*. Allia, Paris, 2008.

MARTIN, Nicolas. ROUSSEAU, Eloi. *Art et politique*. Palette, Paris, 2013.

MATHIEU, Gorges. *De la dissolution des formes. In* Arguments, n°19, 1960.

MEAUX, Danièle. [dir.] *Protocole & photographie contemporaine*. Publication de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2013.

MINSOO KIM, Joshua. *Surround, Hiroshi Yoshimura*. Pitchfork, 14 octobre 2023. [en ligne] URL : https://pitchfork.com/reviews/albums/hiroshi-yoshimura-surround/

MOMCILOVIC, Jérôme. *Hollywood rêve-t-il encore ? Imaginaires adolescents, imageries recyclées*. Les cahiers du cinéma, n°785, mars 2022.

MONNIER, Nelly. TABOUCHI, Éric. *ARN (Atlas des Régions Nouvelles).* Poursuite Editions, Paris, Vol. 1 (2022), Vol. 2 (2022), Vol. 3 (2023).

NACCACHE, Lionel. *Le cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience*. Odile Jacob, Paris, 2020.

NACHTERGAEL, Magali. *Roland Barthes – contemporain*. Max milo, Paris, 2015.

NOVA, Nicolas. *Exercices d'observation*. Premier parallèle, Paris, 2022.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *L'art du lieu, architecture et paysage, permanence et mutations*. Le Moniteur, Paris, 2000.

PELLEGRIN, Julie. *(Non) Performance. A daily practice*. T&P Publishing, coll. Iconodules, Paris, 2024.

PLUMMER, Sandra. *La photographie de mise en scène. In* HACKING, Juliet. [Dir.] *Tout sur la photographie. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*. Flammarion, Paris, 2012.

PLUOT, Sébastien. *Protocoles des traductions*. L'art même, n°77, 1er quadrimestre 2019.

RIEBREY, Audrey. TOCHON-DANGUY, Baptiste. *La modernité en art.* Classiques Garnier, Paris, 2022.

ROUILLE, André. *La photographie.* Gallimard, Paris, 2005.

RUHRBERG, Karl. *Entre révolution et concordance. In* WALTHER, Ingo F. [dir.] *L'art du XXe siècle*. Taschen, Paris, 2014.

SABAT, Yal. *Voyage à Hollywood. Enquête sur un Hollywood en transition.* Les cahiers du cinéma, n°785, Avril 2023.

SEBBAG. Georges. *Manifestes DaDa surréalistes*. Edition Jean-Michel Place, Paris, 2005.

SMITHSON, Robert. *Hidden Trails in Art*. Flam, 1969.

SORBIER, Marie. *Qu'appelle-t-on performance ?* Affaire en cours, France culture, diffusé le 8 novembre 2022. [En ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/qu-appelle-t-on-performance-8420419

TABOUCHI, Éric. *Atlas des formes*. Poursuite Editions, Paris, 2017.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

T. J. Wilcox, *In the Air*, *au Whitney Museum of American Art de New York*. L'exposition a eu lieu du 19 septembre 2013 au 09 février 2014. [En ligne] URL : https://whitney.org/exhibitions/tj-wilcox

THORNE, Sam. *Hiroshi Yoshimura's Ambience of Sound, Sound of Ambience*. E-flux, 8 septembre 2023. [en ligne] URL : https://www.e-flux.com/criticism/558398/hiroshi-yoshimura-s-ambience-of-sound-sound-of-ambience

VANCASSEL. Paul. *L'exposition « New Topographics » et Lewis Baltz*. In COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [Dir.] *Paysages en devenir*. Publication de l'université de Saint-Etienne, 2012.

WARBURG, Aby. *Introduction à l'Atlas Mnémosyne*. L'écarquillé, Paris, 2012.

WOOD, Denis. FELS, John. KRYGIER, John. *Rethinking the power of maps*. The Guilford Press, New-York, Londres,2010.

ZHONG MENGUAL, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Actes Sud, Arles, 2021.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Ouvrages Généraux.

AIT-TOUATI, Frédérique, ARENES, Alexandra. GREGOIRE, Axelle. *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. Edition B42, Paris, 2023.

ANDRE, Yves. *Enseigner les représentations spatiales*. Anthropos, Paris, 1998.

ANONYME. « *Urbanisation du monde* ». *In Espace mondial l'Atlas*, Science Po, 2018, [en ligne], consulté le 05/09/2023, URL: https://espace-mondial-atlas.sciencespo.fr/fr/rubrique-mobilites/article-2A02-urbanisation-du-monde.html

AUGE, Marc. *Non-lieu, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris, 1992.

AUGE, Marc. *Le temps en ruines*. Galilée, Paris, 2003.

AZAMBUJA ELALI, Gleice. *Relations entre comportement humain et environnement : Une réflexion sur la psychologie environnementale. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE. Cristiane Rose. *Ambiance urbaine en partage. Pour une écologie sociale de la ville*. Métis Presses, coll. Vues d'ensemble Essais, Paris, 2013.

BABOULET, Luc. *Le paysage, la loi et l'habitude*. revue *Le Visiteur* n°5, printemps 2000.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2014.

BAILLY, Emeline. *Les paysages urbains en mal d'émotions.* Carnets de géographes, n°9, 2016, [en ligne] URL : http://journals.openedition.org/cdg/594

BAILLY, Antoine. BEGUIN, Hubert. SCARIATI, Renato. *Introduction à la géographie humaine*. Armand Colin, coll. U, Paris, 2016.

BARTHELEMY, Lambert. [Dir.] *Le labyrinthe*. Revue Ortante Art et littérature fantastiques, n°7, hiver 1994.

BARON, Christine. *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures*. In KREMER, Nathalie. [dir.] *Le Partage des disciplines*. Fabula , n° 8, mai 2011. [en ligne] URL : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html

BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Gallimard, Paris,1954.

BAUMAN, Zygmunt. *La vie liquide*. Pluriel, Paris, 2013.

BAYARD, Pierre. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Les éditions de Minuit, Paris, 2012.

BEDRANE, Sabrinelle. REVAZ, Françoise. VIEGNES, Michel. [dir.] *Le récit minimal*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012.

BEGOUT, Bruce. *Le concept d'ambiance*. Seuil, Paris, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*. Editions Christian Bourgois, Paris, 1990.

BENJAMIN, Walter. *« La boutique de timbres », Sens unique*. 10/18, Paris, 1978.

BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Les Éditions du Cerf, coll. Passages, 1989.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

BERTRAND, Romain. *Le détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*. Seuil, Paris, 2019.

BERTO, Juliet. *The last summer in Paris*. Dossier de Presse du film *Céline et Julie vont en bateau. Phantom Ladies Over Paris*. Jacques Rivette, 1974. [en ligne] URL : https://lmsi.net/The-last-summer-in-Paris#nb1

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire.* Gallimard, coll. Idées, Paris, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *La parole quotidienne (1962). In L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

BLOOMFIELD, Camille. LESAGE, Claire. *Oulipo OUvroire de LIttérature Potentielle*. Edition de la BnF, Gallimard, Paris, 2014.

BONICCO-DONATO, Céline. *De l'aura à l'atmosphère. Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin*. Les Cahiers philosophiques de Strasbourg, 2019. [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/cps/3251. ff10.4000/cps.3251ff. ffhal-02397480f

BORDELEAU, Erick. *Foucault anonymat*. Le quartanier, Montréal, 2012.

BOUVET, Rachel. *Vers une approche géopoétique. Lecture de Kenneth White, Victor Segalen, J-M. G. Le Clézio*. Presses de l'université du Québec, Québec, 2015.

BRINCKERHOFF JACKSON, John. *A Sense of Place, A Sense of Time*. Yale University Press, Yale, 1994.

BRINCKERHOFF JACKSON, John. *A la découverte du paysage vernaculaire*. Actes Sud, Paris, 2003.

BON, François. *Écrire la ville. Prologue*. Atelier d'écriture « Écrire la ville », BnF, 2016, [en ligne] URL : https://classes.bnf.fr/ecrirelaville/propos/00.htm

BON, François. *Ecran de nuit #41 – Jean Rolin*. François Bon volume 1, YouTube, 19 janvier 2019. [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=ENySnFN7d9o

BON, François. *Jean Rolin, l'enchantement Bezons (et même y dormir).* François Bon volume 1, YouTube, 12 septembre 2022. [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=vMKqFH7t7JY&t=980s

BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes*. L'Harmattan, Paris, 1996.

BUCAILLE, Max. *Spirale et labyrinthe*. In The Situationist Times, n°4, octobre 1963.

BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press, Cambridge, 1995.

CAILLET, Aline. *L'art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*. Editions Mimésis, coll. Art, esthétique, philosophie, Milan, 2019.

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes*. Gallimard, Paris, 1958.

CAMUS, Audray. BOUVET, Rachel. [Dir.] *Topographies romanesques*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, Presses de l'université de Québec, Québec, 2011,

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Éditions du Seuil, Paris, 1999.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique.* Babel, Paris, 2013.

CEFAÏ, Daniel. BERGER, Mathieu. CARLIER, Louise. GAUDIN, Olivier. [dir.] *Ecologie Humaine*. Creaphis éditions, Saint-Etienne, 2024.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

CHARAUDEAU, Patrick. *Langue, discours et identité culturelle*. Études de linguistique appliquée, n°123-124, 2001. [en ligne] URL : https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm

CHASSON, Yvan. *Tokyorizon : et autres délires urbains*. École nationale supérieure d'art de Limoges, Limoges, 2022.

CHATWIN, Bruce. *Le chant des pistes*. Livres de poche, Paris, 1987.

CHOMBARD DE LAUWE, Paul-Henry. *Paris et l'agglomération parisienne. Méthode de recherche pour l'étude d'une grande ville*. PUF, Paris, 1952.

CITTON, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Seuil, Paris, 2014.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse*. Editions Galliée, Paris, 2010.

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage*. Edition Arléa, Paris, 2010.

CLEMENT, Gilles. *Le Jardin planétaire.* Albin Michel, coll. Espaces et milieux, Paris, 1999.

COEFFE, Vincent. *Le corps, un objet scientifique venu au monde*. L'Information géographique, Vol. 78, 2014. [en ligne] URL : https://shs.cairn.info/revue-l-information-geographique-2014-1-page-6?lang=fr.

COLLOT, Michel. *La pensée-Paysage*. Actes SUD / ENSP, Paris, 2011.

COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. In KREMER, Nathalie. [dir.] *Le Partage des disciplines*, Fabula , n° 8, mai 2011. [en ligne] URL : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html

COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Editions Corti, coll. Les essais, Paris, 2014.

COLLOT, Michel. *Tendances actuelles de la géographie littéraire*. *In* Histoire de la recherche contemporaine, Tome X, n°1, 2021. [en ligne] URL: http://journals.openedition.org/hrc/5514; DOI: https://doi.org/10.4000/hrc.5514

COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres.* Corti, Paris, 1989.

COMMENT, Bernard. « *Panoramas, l'histoire d'un siècle*. » *In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015.

CORBIN, Alain. MAZUREL, Hervé., *Histoire des sensibilités*. Presses universitaires de France, Paris, 2022.

COSGRAVE, Denis. *Maps, Mapping, Modernity : Art and carthography in the Twentieth Century*. Imago Mundi, vol. 57, partie I, 2005 2005.

COSTA, Fabienne. MEAUX, Danièle. [dir.] *Paysages en devenir*. Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2012.

COUDER, Antoine. *Retrouver la parole, et puis chanter*. France culture, A voix nue, série : « Rodolphe Burger : rocker philosophe, penseur guitariste », épisode 2/5, mardi 25 mars 2025. [en ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/retrouver-la-parole-et-puis-chanter-5571037

DAYRE, Eric. GAUTHIER, David. [dir.] *L'art de chercher. L'enseignement supérieur face à la recherche-création.* Hermann, 2020.

DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Je tue il.* Critique, n°200, janvier 1963.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Editions de Minuit, Paris, 1985.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*. Éditions de Minuit, coll. Critique, Paris, 1980.

DEPOTTE, Jean-Philippe. *« La Vie mode d'emploi », de Georges Perec (Alchimie d'un roman n°58).* YouTube, Alchimie d'un roman, 23 mars 2018. [En ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=XTxzFVTcke8&t=749s

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2016.

DI BARTOLO, Florent. BONIN, Olivier. [dir.] *Dispositifs de recherche-création. Dialogue entre recherche universitaire et création artistique.* Edition Delatour France, Paris, 2024.

DOTREMONT, Christian. « *Est-ce qu'il faut rajeunir le monde ou le regard ? » In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015.

DOTREMONT, Christian. « *Est-ce qu'il faut rajeunir le monde ou le regard ? » In* MADELINE, Laurence. BOUILLER, Jean-Roch. *J'aime les panoramas. S'approprier le monde*. Flammarion, Paris, 2015.

DOUAHUE, Tom. *Tout peut changer. Et si les femmes comptaient à Hollywood ?* CreativeChaos vmg production, 2018.

DUBOIS, Jacques. *Les Romanciers du réel. De Blazac à Simenon*. Points, coll. Essais, Paris, 2000.

DUGAST-PORTES, Francine. *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Nathan Université, paris, 2001.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Grasset, Paris, 1985.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse*. Editions Hoëbeck, Paris, 2019.

ESPITALLIER, Jean-Michel. *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, coll. Agora, Paris, 2014.

FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Armand Colin, Paris, 1992.

FLECHEUX, Céline. *De la skyline au sillon, le rôle de l'horizon. In* FRANGNE, Pierre-Henry. LIMIDO, Patricia. LE DU, Laurence. REGNAUID, Hervé. [dir.] *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline*. PUR, Rennes, 2020.

FRANCOEUR, Marie. *Sémiotique de la littérature et esthétique des signes. In* Études littéraires, Vol. 21, n°3, hiver 1989. [en ligne] URL : https://doi.org/10.7202/500873ar

FREMONT, Armand. *La région, espace vécu*. Flammarion, Paris, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison.* Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Lignes, 2009, Paris.

FOUCAULT, Michel. *« Des espaces autres » conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. In Dits et Écrits II. 1976–1988.* Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 1571–1581.

FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-1978).* Seuil / Gallimard, coll. Hautes Études , Paris, 2004.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979*). Seuil / Gallimard, coll. Hautes Études , Paris, 2004.

GARCIA, Tristan. *La vie intense. Une obsession moderne*. Autrement, coll. Les Grands mots, 2016.

GACON, Julie. *Grèce, quand la crise devient tendance par Makis Malafékas.* France culture, Cultures monde, série « Les écrivains racontent le monde », 01 janvier 2025, 3min50. [en ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/grece-quand-la-crise-devient-tendance-par-makis-malafekas-8153341

GENEVOIS, Sylvain. NOUCHER, Matthieu. *Le blanc des cartes. Quand le vide s'éclaire*. Autrement, Paris, 2024.

GIACCO, Grazina, DIDIER, John. CHATELAIN, Sabine. VERRY, Frédéric. [dir.] *Définir l'identité de la recherche-création. Etat des lieux et au-delà*. EME éditions, Louvain-la-Neuve, 2020.

GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice.* Harvard University Press, Cambridge, 1982.

GLADIEU, Marie-Madeleine. POTTIER, Jean-Michel. TROUVE, Alain. [Dir.] *Les référents du littéraire*. Éditions et Presses universitaires de Reims, Reims, 2013.

GOODYEAR, Sheena. *Artist who draws 'terrible portraits' vows to never improve*. CBC Radio, 8 août 2025. [en ligne] URL : https://www.cbc.ca/radio/asithappens/terrible-portrait-artist-1.7604699

GRANGER, Christophe. *Le monde comme perception. In* Vingtième siècle, Revue d'histoire, n°123, 2014.

GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Carnet nord, Paris, 2009.

HARAWAY, Dona J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Durham, 2016.

HARAWAY, Dona J. *Vivre avec le trouble*. Des mondes à faire, Vaulx-en-Velin, 2020.

HARDY, Georges. *La géographie psychologique*. Géographie humaine, Paris, 1939.

HARVEY, David. *Géographie de la domination.* Les Prairies Ordinaires, Paris, 2008.

HARVEY, David. *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistances*. Amsterdam, Paris, 2011.

HECK, Maryline. Ecriture et expérience de la vie ordinaire. Perec, Ernaux, Vasset, Quintane. La lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2023.

HYPPOLITE, Jean. *Hegel et la pensée moderne: Séminaire sur Hegel dirigé par Jean Hyppolite au Collège de France (1967–1968).* Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

IDEAL, Virginie. *Sébastien est poète de rue*. Neo, 31 juillet 2025. [en ligne] URL : https://www.youtube.com/shorts/LKnatTN0Yzc

ILLOUZ, Eva. *Les sentiments du capitalisme*. Seuil, Paris, 2006.

LACROIX, Alexandre. *Les voies de la résonance.* Philosophie magazine, n°101, été 2016.

LACROIX, Alexandre. *Déliés, plutôt que pleins*. Philosophie magazine, n°111, été 2017.

LACROIX, Alexandre. *Hartmut Rosa. « Je parle au monde et il me répond ».* Philosophie magazine, n°123, octobre 2018.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

LEDELIN, Fanny. *Critique en crise. Comment prétendre changer le monde aujourd'hui ?* Puf, Paris, 2025.

LONGWORTH, Deborah. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London, by Lauren Elkin*. Times Higher Education, 25 août 2016. [en ligne] URL : https://www.timeshighereducation.com/books/review-flaneuse-women-walk-city-paris-new-york-tokyo-venice-london-lauren-elkin-chatto-windus

LOZANO SUAREZ, Luz María. CONSUEGRA, Alarcón. *Les utopies et les hétérotopies : la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps*. Artelogie, n° 18, 2022.[en ligne] URL : http://journals.openedition.org/artelogie/11113

INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Zones sensibles, Paris, 2013.

JAKOB, Michael. Le paysage. Infolio, coll. Archigraphy Poche, Paris, 2009.

JONES, Jenny M. *The Big Lebowski. Les origines, les coulisses, le culte*. Huginn&Muninn, Paris, San Francisco, 2015.

KATSIKA, Karolina. LEVY, Clément. *Un piéton à Los Angeles : pratiques et imaginaires de l'espace urbain dans Le ravissement de Britney Spears de Jean Rolin* . Regards croisés sur la ville américaine, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018. [en ligne] URL : https://doi.org/10.4000/books.pufc.41527

KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliciens et à la sémantique générale.* Éclat, Paris, 2007.

KOVACS, Balint Andras. SZILAGYI, Akos. *Les mondes d'Andreï Tarkovski*. L'âge d'homme, Lausanne, 1987.

KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliciens et à la sémantique générale.* Éclat, Paris, 2007.

KRAMER. Jillian. *Hollywood's Diversity Problem Is Worse Than We Thought*. Glamour, 22 février 2016. [en ligne] URL : https://www.glamour.com/story/hollywoods-diversity-problem-i

LACOSTE, Yves. *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. La découverte, Paris, 1976.

LATOUR, Bruno. *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique ?* La découverte, Paris, 2017.

LATOUR, Bruno. *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres.* La découverte, Paris, 2021.

LE BLANC, Guillaume. *L'insurrection des vies minuscules*. Bayard, coll. Les révoltes philosophiques, Paris, 2020.

LE BRETON, David. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Métaillé, Paris, 2006.

LEFEBVRE, Muriel. *L'infra-ordinaire de la recherche. Écritures scientifiques personnelles, archives et mémoire de la recherche*. Sciences de la société, n°89, 2013, [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/sds/203 ; DOI : https://doi.org/10.4000/sds.203

LHOSTE, Amandine. *Tenue de sport : 27 marques très mode à (re)découvrir*. Vogue Paris, 23 juin 2024. [en ligne] URL : https://www.vogue.fr/article/meilleure-marque-belle-tenue-sport-mode

Licence CC BY-NC-ND 4.0

LYON, Thomas J. *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing*. Milkweed Editions, Minneapolis, 2001.

MADELRIEUX, Stéphane. *Philosophie des expériences radicales. Seuil*, coll. L'ordre philosophique, Paris, 2022.

MARTIN-FUGIER, Anne. *Les romantiques 1820-1848*. Pluriel, coll. La vie quotidienne, Paris, 2009.

MARX, Karl. *Le capital*. Gallimard. Coll. Folio essais, Paris, 2008.

MARX, Ursula. SCHWARZ, Gudrun. SCHWARZ, Michael. WIZISLA Erdmut. *Walter Benjamin, archives*. Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris ; Akademie der Künste, Berlin, 2011.

MASSONET, Stéphane. *Les labyrinthes de l'imaginaire. Dans l'œuvre de Roger Caillois.* L'Harmattan, Paris, 1998.

MEAUX, Danièle. MOUREY, Jean-Pierre. [Dir.] *Le paysage au rythme du paysage.* Publication de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2011.

MECKE, Jochen. *Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire. In* ASHOLT, Wolfgang. DAMBRE, Marc. [dir.] *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine.* Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010.

MENOU, Hervé. *Julien Gracq, l'errance du poète*. In BOULOUMIE, Arlette. [Dir.] *Errance et marginalité dans la littérature*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2007. [en ligne], URL : https://doi.org/10.4000/books.pur.12055.

MERLEU-PONTY, Maurice. *Signes*. Gallimard, Paris, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1995.

MILLET, Claude. *Le romantisme*. Le livre de poche, Paris, 2007.

MOLES, Abraham. *Notes pour une typologie des événements. In* Communications, n°18, 1972.

MONMONIER, Mark. *Comment faire mentir les cartes ?* Autrement, Paris, 2019.

MONSAINGEON, Guillaume. « *La marche est-elle un sport de combat ? », In* Les carnets Paysage, La marche, n°39, Actes Sud, École Nationale Supérieure de Paysage, automne 2011.

MURDOCH, Iris. *Sartre : un rationaliste romantique*. Payot, coll. Manuels Payot, Paris, 2015.

MOLINO, Jean. *Esquisse d'une sémiologie de la poésie*. *In* Petite revue de philosophie, Vol. 6, n°1, automne 1984. [en ligne] URL : https://doi.org/10.7202/1105398ar

NATHAN, Ian. *Les frères Coen. 30 ans de films culte*. Gallimard, Paris, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humain trop humain*. T. II, « *Le voyageur et son ombre* ». Gallimard, Paris, 1968.

PARENT, Sabrina. *Poétique de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*. Classiques Garnier, Paris, 2011.

PHILIPPE, Gilles. *Pourquoi le style change-t-il ?* Les impressions nouvelles, Paris, 2021.

PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Droz, Paris, 2009.

QUILLIOT, Roland. *Borges et l'étrangeté du monde*. Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

REICHLER, Claude. *La route et le paysage*. p.69-90, *In* FRANGNE, Pierre-Henry. LIMIDO, Patricia. LE DU, Laurence. REGNAUID, Hervé. [dir.] *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline*. PUR, Rennes, 2020.

REKACWICZ, Philippe. ZWER, Nepthys. *Cartographie radicale. Explorations*. La découverte, Paris, 2021.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Seuil, Paris, 1983.

RIKE, Rainer Maria. *Le paysage*. M. Waknine, Paris, 1942.

RITZER, Georges. *The Mc Donaldization of Society*. Pine Forge Press, Thousand Oaks, 1993.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Minuit, coll. Critique, Paris, 1963.

ROBIN, Régine. *L'écriture flâneuse*. *In* SIMAY, Philippe. *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Edition de l'éclat, coll. Philosophie imaginaire, Paris, Tel-Aviv, 2005.

ROMANO, Claude. *L'événement et le temps*. PUF, Paris.

ROSA, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps.* La découverte, Paris, 2010.

ROSA, Hartmut. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. La découverte, Paris, 2018.

ROSA, Hartmut. *L'empire de la vitesse*. Philosophie magazine, n°116, février 2018.

SALABERT, Pere. *Labyrinthes de l'espace vécu*. In BERTHET, Dominique. [Dir.] *L'art dans sa relation au lieu*. L'harmattan, coll. Série esthétique, culture philosophique, Paris, 2012.

SAYRE, Robert. LÖWY, Michael. *Romantisme, anticapitaliste et nature*. Payot & Rivages, coll. petite bibliothèque, Paris, 2022.

SCHILLING, Derek. *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Presses universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.

SENGES, Pierre. *Alice et les effets de réel (où il est question de pays, des merveilles, mais presque jamais d'Alice). In* CAMUS, Audray. BOUVET, Rachel. [Dir.] *Topographies romanesques*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, Presses de l'université de Québec, Québec, 2011.

SHERINGHAM. Michael. *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes.* PUF, coll. Lignes d'art, Paris, 2013.

SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Actes Sud, Paris, 2002.

SPITZER, Léo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony.* The John Hopkins University Press, Baltimore, 1963, p. 5. La traduction de COLLOT, Michel. *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*. José Corti, Paris, 2005.

SUAREZ, Luz María Lozano. CONSUEGRA, Sara Alarcón. *Les utopies et les hétérotopies : la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps.* Revue numérique Artelogie, n°18, 2022. [en ligne] URL: http://journals.openedition.org/artelogie/11113

TALON-HUGON, Carole*. L'artiste en habits de chercheur*. PUF, Paris, 2021.

THIBAUD, Jean-Paul. ROSE DUARTE, Christiane [Dir.]. *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*. MetisPresses, Paris, 2013.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

THIBAUD, Jean-Paul. *L'énigme des ambiances en partages. In* THIBAUD, Jean-Paul. DUARTE. Cristiane Rose. *Ambiance urbaine en partage. Pour une écologie sociale de la ville*. Métis Presses, coll. Vues d'ensemble Essais, Paris, 2013.

THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d'ambiances*. MétisPresses, Paris, 2015.

THIELLEMENT, Pacôme. *Féminisme et magie : La révolution Céline et Julie*. YouTube, Blast, 9 juillet 2023, [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=VAn9O4J_SEE&list=PLv1KZC6gJTFmfF7NIBX89ZLlfNq84l95G&index=11

TIQQUN. *Contribution à la guerre en cours*. La fabrique, Paris, 2001.

TISSIER, Jean-Louis. *De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq*. L'Espace Géographique, n° 10, 1981.

TOURAINE, Alain. *Chapitre 1. La modernité : pratiques et interprétations. In* TOURAINE, Alain. [Dir.] *Défense de la modernité*. Le Seuil, coll. La couleur des idées, Paris. [en ligne] URL : https://www.cairn.info/defense-de-la-modernite--9782021406412-page-33.htm

TRUBY, John. *L'anatomie du scénario. Comment devenir un scénariste hors pair*. Michel Lafon, Paris, 2016.

TRUONG, Nicolas. *Sylvain Tesson : « Vivre mieux aujourd'hui consiste à échapper aux développements du progrès ».* Le Monde, 28 juillet 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Humanistic Geography*. Annals of the Association of American Geographers, n°66, 1976.

SARDET, Christian. *Plancton : aux origines du vivant*. Ulmer, Paris, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *L'homme et les choses. Situations I.* Gallimard, Paris, 1947.

SARTRE. Jean-Paul. *Forger des mythes* (1946). *In Un théâtre de situations*. Gallimard, coll. Idées, Paris.

VASSET, Philippe. *Un livre blanc* . Fayard, Paris, 2007.

VASSET, Philippe. *Une vie en l'air*. Fayard, Paris, 2018.

VAN BRUGGEN, Coosje. *John Baldessari*. Rizzoli, New-York,1990.

VIART, Dominique. *Rencontre avec Philippe Vasset. In* JAMES, Alison. VIART, Dominique. [dir.] *Fixxion*. Littérature de terrain, n°18, 2019.

VITKEN, Eddy. *À Los Angeles, les démons de Bret Easton Ellis*. Arte, Invitation au voyage, 2024. [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=LMVl16sVIb0

VOLVEY, Anne. *Au fond de soi, (la performance de) la ville. Une lecture égo-géographique de La forme d'une ville de Julien Gracq.* Géographie et cultures, n°89-90, 2014. [en ligne] URL : https://journals.openedition.org/gc/3271#citedby

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : réel, fiction, espace.* Edition de Minuit, Paris, 2007.

WESTPHAL, Bertrand. *L'infini culturel. Théorie littéraire et fragilité du divers*. Brill, Boston, 2023.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Carnets secrets, 1914-1916*. Farrago, Paris, 2001.

ZIEGLER, Damien. *Traité du paysage moderne*. Otrante, La Fresnaie-Fayel, 2019.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

ZWEIG, Stefan. *Mélancolie de l'Europe*. Plon, Paris, 2023.

ZWER, Nepthys. *Pour un spatio-féminisme. De l'espace à la carte*. La découverte, coll. Cahiers libres, Paris, 2024.

Licence CC BY-NC-ND 4.0

Attention, ne supprimez pas le saut de section suivant (page suivante non numérotée)

Licence CC BY-NC-ND 4.0

L'héritage psychogéographique. Esthétiques et pratiques littéraires et artistiques.

Le concept de psychogéographie apparaît pour la première fois dans *Introduction à une critique de la géographie urbaine* publié dans la revue *Les Lèvres nues* en 1955. Le mot est inventé par Guy Debord dans le contexte de l'Internationale lettriste, puis est popularisé dans le mouvement situationniste. La psychogéographie a pour volonté d'étudier les effets du milieu géographique sur les émotions, les comportements et les perceptions des individus. Ce concept philosophique qui a trouvé son indépendance a su influencer divers mouvements de pensées. La psychogéographie a aussi trouvé un milieu fertile dans le milieu des arts plastiques. Cette étude retrace une généalogie du concept psychogéographie à la fois dans son aspect esthétique, dans sa mise en pratique et dans l'expérience qu'elle offre à celui qui dérive.

À partir d'un corpus à la croisée des champs littéraire et plastique, cette étude s'appuie sur des expériences qui interrogent la ville générique et ses formes standardisées, en révélant l'infra-ordinaire et l'intime comme territoires de création. De cette exploration émerge une géographie humaine fondée sur la résonance : une manière d'habiter, de penser et de soigner le paysage par le sensible, où la psychogéographie s'affirme comme une discipline critique et esthétique à part entière. En utilisant la ville de Los Angeles comme terrain d'études, le corpus étudié traverse le paysage urbain en utilisant un large panel de pratiques et de médiums. Ici la dérive situationniste trouve d'autres formes d'existence en devenant une écriture sensible de l'espace, où le récit des lieux devient une matière poétique et politique.

Mots-clés : psychogéographie, dérive, situationnisme, ville, expérience, esthétique, littérature.

The Psychogeographical Legacy: Literary and Artistic Aesthetics and Practices.

The concept of psychogeography first appeared in *Introduction to a Critique of Urban Geography*, published in the journal *Les Lèvres nues* in 1955. The term was coined by Guy Debord within the context of the Lettrist International, and later popularized through the Situationist movement. Psychogeography aims to study the effects of the geographical environment on individuals' emotions, behaviors, and perceptions. This philosophical concept, which has since gained autonomy, has influenced a wide range of intellectual movements. Psychogeography has also found fertile ground within the visual arts.
This study traces the genealogy of the concept of psychogeography through its aesthetic dimension, its practical applications, and the experiential process it offers to those who drift.

Drawing on a corpus situated at the crossroads of literature and the visual arts, this research focuses on practices that question the generic city and its standardized forms, revealing the infra-ordinary and the intimate as creative territories. From this exploration emerges a human geography based on resonance: a way of inhabiting, thinking, and caring for the landscape through the sensorial. In this perspective, psychogeography asserts itself as both a critical and aesthetic discipline in its own right. Using the city of Los Angeles as a field of study, the corpus examined traverses the urban landscape through a wide range of practices and mediums. Here, the Situationist dérive takes on new forms of existence, becoming a sensitive writing of space, where the narrative of place becomes both poetic and political material.

Keywords: psychogeography, dérive, situationism, city, experience, aesthetics, literature.