



ISSN : 2802-7329

Directrices de publication :
Cécile BERTIN-ELISABETH
Vinciane TRANCART

Sous la direction de Lucile BERTHOMÉ, Michelle MOUENGA
MAKINDA et Nicolas PIEDADE

Publié en ligne le 8 mars 2023
<https://www.unilim.fr/flamme/632>

FLAMME HS N°1 | 2023
Dériver en ville



Édito : Dériver en ville : variations sensibles et dynamiques aléatoires en espaces urbains

Drifting in the City: Sensitive Variations and Aleatory Dynamics in Urban Spaces

Lucile BERTHOMÉ¹

CeReS, Université de Limoges
<https://orcid.org/0000-0001-5689-5171>

Michelle MOUENGA MAKINDA²

EHIC, Université de Limoges

Nicolas PIEDADE³

EHIC, Université de Limoges
<https://orcid.org/0000-0002-2101-5696>

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/634>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

La ville est le chronotope par essence de la modernité (Bakhtine, 1978 ; Keunen, 2007). C'est au seuil du XIX^e siècle que l'âge industriel, nourri des théories du libéralisme économique, amorce un changement de paradigme décisif dans la manière de concevoir l'environnement urbain. L'accélération du progrès technique investit progressivement les espaces, à mesure que la pensée positiviste se diffuse et finit par devenir, au long du siècle, l'aune à laquelle l'urbanisme mesure son rendement social et politique, mais surtout économique. La ville apparaît alors comme un agent de centralisation des efforts de consolidation et d'exportation des modèles d'organisation capitaliste. Les bouleversements urbanistiques accompagnent les mutations d'une société aristocratique en société de classes, faisant triompher la raison bourgeoise. Le Paris haussmannien pourrait faire figure de paradigme de ces phénomènes. Des contre-modèles à cette conception libérale et capitaliste de la ville apparaissent, avec les exemples, en France, des utopies sociales de la Commune ou du phalanstère fouriéristes. Toutefois, c'est surtout dans le regard porté par la figure du flâneur, de Baudelaire à Benjamin, que se forment de manière durable les termes d'une critique de la modernité articulée à l'immanence d'un vécu urbain. Antoine Compagnon précise en ce sens que « [l]a définition baudelairienne de la modernité par la double nature du beau exige de l'artiste une conscience

¹ Lucile Berthomé est doctorante en information et communication au sein du laboratoire CeReS. Son travail de recherche, sous la direction de Didier Tsala-Effa, interroge les possibilités d'urbanités dans la ville contemporaine. Par une approche sémiotique, elle analyse des phénomènes – le citybranding, des initiatives participatives ou des communs par exemple – qui tentent de restituer du sens à l'espace urbain.

² Michelle Mouenga est doctorante en sixième année en littérature comparée à l'Université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Elle y prépare, sous la direction de Till Kuhnle, une thèse qui étudie le déploiement ainsi que les conditions de création et de circulation du roman policier africain subsaharien. Elle s'intéresse à cette occasion aux œuvres de Janis Otsiemi, de Moussa Konaté, d'Abasse Ndione, d'Achille Ngoye et de Ngugui wa Thiong'o, interrogées au prisme d'une analyse narrativo-stylistique doublée d'une lecture associant la sociopoétique et la sociocritique. La finalité principale étant celle d'étudier l'existence même du genre policier en Afrique subsaharienne, depuis sa conception jusqu'à ses modalités de diffusion dans le champ africain et en dehors.

³ Nicolas Piedade est doctorant en sixième année en littérature comparée à l'Université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Il prépare actuellement une thèse abordant la question de la mise en abyme de l'écrivain dans le roman moderniste européen, sous la direction de Bertrand Westphal. Il est l'auteur de plusieurs articles consacrés aux spatialités urbaines issues des fictions d'Alfred Jarry. Il s'est aussi intéressé au cinéma brésilien, plus spécifiquement à la période du *Cinema Novo*.

critique » (1990, p. 36). Le flâneur définit un nouveau rapport à la ville, à la fois spectateur, témoin et critique des mutations et de l'accélération de son rythme au profit de l'industrialisation. Comme le rappelle Anna Borisenkova, « le flâneur, qui lit la ville, fait plus que la procédure de l'observation. Il défamiliarise le familier et familiarise le non-familier dans la ville » (2017, p. 85). La foule apparaît alors en tant que nouveau paradigme d'appréhension du collectif (de Poe en littérature à Simmel en sociologie), tout autant que le consommateur devient l'archétype d'un modèle social qui considère les individus comme une matière première à exploiter (que l'on pense au grand magasin chez Zola ou encore à la philosophie de Gramsci).

Au fil du XIX^e siècle, suivant la marche croissante de la modernité et l'apparition de ses effets sur les environnements urbains, les arts et les sciences humaines naissantes vont remettre en cause, mais aussi proposer des contre-modèles à la fonctionnalisation de l'espace public, à son investissement par les pouvoirs, ainsi qu'à la disparition de l'individu dans la foule. Nous pensons ici particulièrement aux premiers travaux de sociologie urbaine qui abordent la question du monde moderne, sursollicitant et rendant anonyme l'individu dans la ville (Durkeim, 1899 ; Simmel 2013 [1902] ; Park, Burgess et McKenzie, 1925 ; Chombart de Lauwe, 1952 ; 1956) et aux recherches de Ledrut et Lefebvre, qui interrogent l'impact de l'urbanisme et des politiques sur l'espace de la ville (Ledrut, 1968 ; Lefebvre, 1968 ; 1974). Lefebvre notamment, plaide en 1968 pour un Droit à la ville.

Les avant-gardes historiques ont, elles aussi, cherché à centrer leurs innovations esthétiques autour d'une possibilité de réappropriation subjective et sensible de la ville. On peut alors penser aux expérimentations menées par Dada qui, dans une démarche de renouvellement de la figure du flâneur, organise ce qui peut être interprété comme la première dérive, menée à l'église Saint-Julien-Le-Pauvre et placée sous le signe du hasard, du scandale et de l'improvisation. Il était question d'investir, par la force féconde de la gratuité et de l'absurde, « le type même de ces monuments sans caractère bien défini comme il en existe encore dans la capitale » (Sanouillet, 2005, p. 214). Le concept est repris quelques années plus tard par les surréalistes dans le cadre d'excursions dépassant cette fois le simple intérêt ludique, et cherchant véritablement à transformer le rapport au quotidien par le recours à l'énergie du rêve, de l'inconscient et du désir.

Ces pratiques, Guy Debord les récupère et les met à profit dans la constitution d'une notion de dérive, cette fois considérée en dehors de ses limites de pratique culturelle, liées à la figure du flâneur, et réinvestie dans le cadre d'une expérience collective et démocratique de la ville. Il fallait affirmer que « l'avant-garde devait être un jeu ; que la "dérive" dans les quartiers urbains participait de cette aventure » (Joyeux-Prunel, 2021, p. 128). Exploitant les acquis de l'urbanisme et de l'architecture, toutefois débarrassés de leurs assises positivistes et rationalistes, l'Internationale Lettriste, puis Situationniste, s'engagent sur la voie d'une reconfiguration de l'espace urbain selon des principes qui ne se limiteraient pas à la seule dimension utilitaire, vectrice d'aliénation. Il s'agit certes toujours d'intégrer l'art à la vie quotidienne, mais dans une perspective qui prendrait en compte la nécessité pour le sujet de créer de l'espace (le projet *New Babylon*, développé par Constant Nieuwenhuys). La dérive deviendrait alors dans ce cadre un outil capable de conférer au sujet la capacité de ne plus seulement être un spectateur, mais un acteur à part entière de l'espace urbain. La pensée de Debord, et plus largement celle des situationnistes, véhicule en somme une conception de la ville apte à favoriser l'expression et l'exploration des affects de ses citoyens, et non plus un lieu d'aliénation, où se déploieraient un ensemble de rapports de forces de nature idéologique.

En d'autres termes, lorsqu'en 1956 Guy Debord imagine la dérive urbaine, il interroge le sens de l'espace en réactualisant la figure du flâneur dans l'optique de redéfinir le rapport à la ville : il faut la vivre, l'éprouver. En réaction aux villes modernes qui seraient déterminées par les urbanistes, il propose de remettre au cœur de l'espace les effets émotionnels et subjectifs que

celui-ci peut susciter. Avec la dérive, la ville est conçue comme un lieu support de la sensibilité des citoyens. Le sujet y devient un actant de l'espace, un « agent urbain »⁴ dirait Ledrut (1973 [1968], p. 21).

Pourtant, aujourd'hui, le statut des villes est plus que jamais soumis à des politiques publiques visant à les rendre attractives (Houllier-Guibert, 2019) et commercialement exploitables et donc à devenir lisibles. Paradoxalement, une telle simplification discursive se déroule concomitamment à l'explosion des frontières symboliques et physiques de l'espace urbain. Malgré les tentatives de Lefebvre (1968) en sociologie, de Perec en littérature (1974) et de Sansot dans un versant essayiste (1971), plaidant chacun à leur tour pour un « droit à la ville » ou un droit à la sensibilité urbaine, la ville, simplifiée, lissée, serait, selon Choay (1994), « morte ».

La ville, déchirée entre une explosion rythmique, spatiale, et une implosion symbolique, ne pourrait-elle pas retrouver sens dans la dérive urbaine ? Si, comme le note Westphal, la sensorialité « concourt à la structuration et à la définition de l'espace » (2007, p. 215), la dérive urbaine ne serait-elle pas, plus que jamais d'actualité, dans un monde où les sens sont sursollicités (Simmel, 2013 [1902]) ? Est-elle toujours possible dans une ville diluée, infiltrée de « non-lieux » (Augé, 1992) ? Ne permettrait-elle pas justement de repenser ces espaces interstitiels et leur définition ?

En mobilisant la dérive, il devient possible de questionner la perte de substance progressive des espaces urbains, en interrogeant notamment la place de l'individu, et plus particulièrement celle du corps et de sa capacité esthétique. Il semble aussi intéressant de réfléchir à la capacité énonciative de ce même corps ainsi mobilisé dans la ville. Comme l'écrit De Certeau : « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés [...]. La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation » (1980, p. 148).

Que peut le corps, celui de l'écrivain ou de l'habitant, lorsqu'il se trouve plongé dans la ville ? Peut-on encore dériver de la manière imaginée par Debord et ses compagnons situationnistes ? Cela a-t-il encore du sens ? Ce numéro interdisciplinaire de la revue *FLAMME*, conçu à la croisée de multiples perspectives culturelles, invite à poursuivre le travail phénoménologique initié par Debord. Il s'agit aussi d'une occasion de questionner l'héritage légué par ses prédécesseurs flâneurs ou autres, en interrogeant la dimension sensible de la ville, dans ses variations comme dans ses dynamiques, faites de leur part de contingence et d'aléatoire.

La diversité des approches et des contextes culturels mobilisés dans ce numéro invite aussi à se questionner sur les possibilités matérielles et pragmatiques de la dérive. Elle permet de se demander si la dérive, activité finalement restreinte si on la considère en tant que démarche intellectuelle, ne serait pas finalement réservée à une certaine catégorie d'individus, évoluant dans un certain type d'environnements. Les questions de sécurité, mais aussi de praticabilité des espaces parcourus, en tant que produits des conditions socio-historiques favorables à l'épanouissement individuel de nos états de droit contemporains, ne constituent pas une condition universellement partagée. En somme, peut-on dériver partout ? Et de la même manière ? Les articles de ce numéro semblent répondre à cette question par la négative.

Aussi cruel qu'en soit le constat, il paraît en effet évident que l'on ne dérivera pas de la même manière que l'on soit un universitaire qui a sagement lu son Debord, ou un travailleur soumis à

4 « Les habitants de la ville, qui ne sont par leur statut ni des agents municipaux ni des entrepreneurs, peuvent-ils cependant être considérés d'une certaine manière comme des agents urbains ? Leurs activités peuvent-elles avoir indirectement une signification et une fonction collectives (et pas seulement sociales, ce caractère ne faisant pas de doute) ? » (1973 [1968], p. 21).

l'épuisement du corps ou au rythme infernal des « trois-huit », ou bien encore un ouvrier issu d'un espace dans lequel le droit du travail demeure une perspective fragile, voire chimérique. Il y a fort à parier que ces derniers seront plus avides d'un urgent et bien légitime repos ou encore d'une simple balade, que d'une marche hasardeuse, sportive et par conséquent épuisante. Si la dérive est par essence possible pour tous, elle reste une pratique socio-spatiale (Jodelet, 2015) potentiellement excluante pour un certain nombre d'individus, comme ce pourrait être le cas par exemple du travailleur et de l'ouvrier évoqués précédemment. Leurs pratiques de l'espace urbain ne coïncident pas nécessairement avec les attentes et les règles de la dérive, sans compter que, comme l'a déjà souligné Iris Marion Young, « la réalisation des plans des designers crée un espace abstrait d'efficacité et de rationalité cartésienne qui en vient souvent à dominer et à déplacer l'espace vécu du mouvement et de l'interaction humaine »⁵ (1990, p. 243). L'aspiration au partage et à la pratique de l'urbain de ces personnes dominées par les idéologies de l'efficacité sociale, politique ou urbanistique sont-elles pour autant illégitimes ?

On ne dérivera pas non plus de la même manière que l'on évolue dans la sécurité d'un centre-ville résultant d'une politique spatiale rigoureuse (et financièrement dotée) ou dans l'hostilité d'un espace gouverné par la nécessité et la vulnérabilité sociale. À vrai dire, on n'y dérivera pas du tout. La dérive est un luxe, n'ayons crainte de le dire. Elle nécessite un certain confort social, assuré par une sécurité matérielle et des possibilités d'ouvertures politiques et intellectuelles.

On ne dérivera pas non plus de la même manière que l'on évolue dans la sécurité d'un groupe ou seul, que l'on soit un homme ou une femme, c'est-à-dire une cible potentielle des violences de genre. Rappelons d'ailleurs fermement que ces problèmes ne sont ni l'apanage des pays dits « en développement », ni des périphéries présentées comme des zones de « non-droit » délaissées par des gouvernements démissionnaires. Des données bien concrètes le prouvent : d'après une étude menée par l'Agence européenne des droits fondamentaux (European Union Agency for Fundamental Rights, 2021, p. 1), 83 % des Européennes entre 16 à 29 ans évitent certains espaces publics par crainte pour leur sécurité. Dans ce contexte, être une femme suppose malheureusement bien souvent d'adopter des stratégies d'évitement, de contournement, d'anticiper ses déplacements la nuit, voire de les restreindre, comme en témoigne la pléthore d'applications qui proposent de rendre les déplacements urbains plus sûrs (« Mon Chaperon », « Garde ton Corps »). Même l'application généraliste « CityMapper » a récemment développé une option « *rues principales* » qui calcule l'itinéraire le plus sécurisé (les « rues plus fréquentées et mieux éclairées ») et propose un suivi à distance et en temps réel par ses proches.

On peut se demander dès lors si la dérive urbaine, conceptualisée par des hommes, peut être pratiquée par une femme ou un groupe de femmes. Théoriquement, oui. Mais, concrètement, cette dérive dépendra des zones urbaines, du moment, et pourra être ponctuée par diverses formes d'interpellations, voire de mises en danger. Cette dérive sera, *de facto*, contrainte, modulée.

On le voit se dessiner peu à peu : la dérive, telle que conceptualisée par les situationnistes, se confronte à des limites, plus ou moins franchissables.

Toutefois la pratique de la ville qu'elle suppose – gratuite et dénuée d'impératifs pragmatiques – a le mérite de nous confronter aux limites de nos propres conceptions de l'urbain. Elle nous incite à devenir vigilants face aux dangers attachés à une certaine forme d'universalisme béat,

5 « *The realization of the designers' plans creates an abstract space of efficiency and Cartesian rationality that often comes to dominate and displace the lived space of human movement and interaction* ». La traduction a été réalisée par nos soins.

conçue depuis les centres hégémoniques. Dériver en ville, en tant que pratique plurielle, devrait inviter à reconsidérer la diversité des réalités sociales présentes dans la ville, qui sont de moins en moins visibles – bien que toujours d’une immuable actualité – dans un monde qui s’est globalisé, standardisé, et donc homogénéisé (Ascher, 1995 ; Mons 2013). Leur disparité, distribuée à travers le monde, est le produit du tissage complexe d’un ensemble de rapports de pouvoir entre les nations (le centre et la périphérie, les dominations coloniales), entre les espaces (l’urbain et le rural, le centre et la marge), entre les individus (la classe, la race, le genre).

C’est en gardant à l’esprit ces nuances, ces inflexions que nous envisageons la dérive tout au long de ce numéro. Nous la considérons à la fois comme un potentiel outil de saisissement et de réappropriation de la ville, mais aussi comme une théorie intellectuelle et artistique inspirante, tout de même limitée par ses aspects parfois élitistes et restreints.

La dérive urbaine initiée par les situationnistes, fil rouge de ce numéro de *FLAMME*, est-elle encore capable de penser l’urbain contemporain ? Peut-elle permettre de saisir les possibilités pour le sujet de produire ou de se réapproprier le sens, les sens, voire l’essence, de la ville ?

1. Présentation des contributions

Afin de proposer des éléments de réponse à ces interrogations, mais aussi de les ouvrir et de les prolonger, la partie thématique de ce numéro de *FLAMME* consacré à la dérive urbaine propose d’articuler la réflexion commune de ses contributeurs en trois parties. Chacune correspond à un aspect de la réflexion plurielle initiée lors du colloque « Dériver en ville » (09 et 10 novembre 2021).

La première de ces trois unités, « **Théories de la dérive et problématiques contemporaines** », rassemble quatre approches théoriques de la dérive urbaine qui s’attachent à éclairer à la fois l’histoire et l’actualité du concept.

Paul Ardenne, dans une réflexion inaugurale intitulée « Dérives inconditionnelles vs dérives sous condition (ville libre et ville carcérale) », propose une réévaluation de la pratique urbaine de l’usager des villes contemporaines à travers ce qu’il nomme le « coefficient de déplacement libre ». Celui-ci a pour vocation de mesurer symboliquement le degré de liberté octroyée au piéton, en somme le degré de dérive encore possible. Si les situationnistes rêvaient de cités entièrement construites pour favoriser l’éveil intellectuel et sensible de ses habitants, les espaces surveillés, privatisés, publicitarisés, balisés par les politiques touristiques et patrimoniales donnent, au contraire, forme à des conceptions urbaines carcérales et excluantes. Paul Ardenne montre ainsi que l’usage de la ville contemporaine est marqué par un « coefficient de déplacement libre » particulièrement réduit. Le piéton désireux d’y dériver librement sera alors forcé de recourir à des pratiques illégales.

Dans la continuité d’un tel examen critique, **Yvan Chasson** propose un détour par les textes fondateurs du situationnisme, plus particulièrement en relation avec le concept de psychogéographie. Dans « Ce que nous disent les textes situationnistes sur la psychogéographie. À la recherche des qualités poétiques de la ville », il met ainsi l’accent sur la relation sensible à la ville que les situationnistes entendaient placer au centre de leurs réflexions sur l’urbain. L’auteur de cette contribution montre la manière dont ce désir de réappropriation des théoriciens de la dérive s’articule à travers un discours à la fois critique, plastique et urbanistique sur la ville moderne.

C’est également aux discours que s’intéresse **Lucile Berthomé**, dans « Crise de la ville : le potentiel de la dérive urbaine ». Elle examine notamment les causes et les conséquences de la crise de l’urbain à partir d’une différenciation conceptuelle entre les notions de ville et d’urbain,

tout en mettant en lumière la dimension discursive de ce phénomène. Elle montre ainsi dans quelle mesure le marketing contribue à la crise de la ville contemporaine, lissant ses aspérités au profit de stratégies de communication simplifiées et stéréotypées facilitant l'exploitation marchande de leur image. Ce procédé – le *citybranding* – engendre une réduction de l'image de la ville à un ensemble de signes, de chartes graphiques et de trames narratives qui structurent l'image globale d'une ville lisible, au fond réduite à une seule manière de *faire ville*. Les impacts concrets de ces politiques publicitaires et touristiques ont des conséquences directes au niveau des réalisations urbanistiques des villes contemporaines. Lucile Berthomé nous invite dès lors à nous demander dans quelle mesure la dérive situationniste pourrait constituer une piste pour répondre à la crise de la ville en permettant une réappropriation de l'urbain.

Kevin Clementi étudie quant à lui les apports offerts par la psychologie sociale dans l'étude de la relation sensible des individus à l'espace urbain. Il exploite pour cela les outils fournis par la cartographie cognitive qui permet de saisir la construction mentale des agencements spatiaux. Dans sa contribution « Représentations cognitives de l'espace et dérive : quels liens ? », il dresse tout d'abord un solide état de la question quant aux méthodes pluridisciplinaires d'analyse du rapport cognitif à l'espace géographique. Cela lui permet, par la suite, d'étudier l'importance du vécu sociocognitif de l'espace dans la représentation de certains lieux, et donc, *in fine*, dans les représentations collectives de la ville. L'exemple de Milan est ainsi convoqué pour illustrer la construction du rapport symbolique à l'espace. Cette méthode d'analyse est finalement mise en regard des pratiques situationnistes abordant le rapport sensible des sujets à la ville.

La deuxième section de ce numéro, intitulée « **Formes artistiques et littéraires de la dérive** » s'articule autour de déclinaisons éclectiques de la dérive, considérée en tant qu'objet de représentation.

En ouverture, **Nicolas Piedade** propose une contribution dédiée à une occurrence littéraire, empruntée à Alfred Jarry, envisagée en tant qu'apport possible au développement du concept de dérive. Dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911), Jarry déploie une trame romanesque expérimentale qui fait appel à une défamiliarisation radicale de la géographie urbaine de Paris. « Le *Faustroll* d'Alfred Jarry : le voyage "de Paris à Paris par mer", une dérive romanesque ? » montre que ce phénomène s'appuie sur un ensemble de procédés figurant la relation sensible de l'expérience de la ville éprouvée par les personnages. Ces derniers la traversent sous la forme d'un voyage fluvial inversé, mené sur la terre ferme du pavé parisien, ce qui permet à la métaphore de la dérive de prendre tout son sens dans la manière dont le roman organise un écart, une déviation en relation à la géographie parisienne tout autant qu'aux codes romanesques.

C'est aussi à Paris que nous mène le travail de **Fiona Delahaie** « Créations participatives en espaces urbains : entre dérive et ancrage aux vibrations esthétiques du vivant », dans lequel elle développe une approche écosémiotique de deux cas de dérives artistiques participatives. Les pépinières urbaines de Thierry Boutonnier et la *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras sont ainsi considérées comme autant de tentatives de rétablir un lien esthétique entre l'individu et le milieu urbain dans le cadre d'une coénonciation avec le vivant. Fiona Delahaie montre que la dérive artistique participative propose un glissement de paradigme de la traversée de l'urbain, dès lors orientée vers un réancrage aux multiples manières d'être au sein de la ville. Considérée au sein d'un dialogue entre l'humain et le vivant, la dérive repensée par Boutonnier et Dextras offre ainsi la possibilité au passant d'expérimenter l'espace en fonction d'un rythme unissant l'anthropos à son milieu.

C'est ensuite une analyse de l'œuvre twitténaire collective montréalaise *#dérive*, que nous propose **Emmanuelle Lescouet**. Dans « *#dérive* : lire Montréal », elle s'interroge

notamment sur la possibilité pour cette forme de littérature numérique d'actualiser la figure du museur. Celle-ci permet de saisir certaines modalités d'appréhension collectives de l'espace, mais également de faire ressortir les termes d'une réappropriation de la ville par l'écriture et la lecture participatives. La pratique scripturale de *#dérive* configure l'environnement montréalais de manière fragmentaire, en fonction des regards que portent sur lui les habitants contribuant au projet. Leur relation sensible à l'espace quotidien se trouve alors renouvelée par une approche poétique, aléatoire et ludique, encouragée par la dimension collective de l'œuvre. Emmanuelle Lescouet montre ainsi la manière dont le simple museur se change en interprète de sa ville par le biais du support numérique participatif et la construction d'un récit collectif en perpétuelle réécriture.

Nous pourrions dès lors nous demander quelles sont les caractéristiques de ce museur. Telle est la question formulée par **Sabine Gadrat** dans « Naviguer à l'aveugle dans le flot urbain », qui nous invite à réfléchir à la dérive urbaine lorsque celle-ci sort du cadre et des repères habituels d'appréhension visuelle de l'espace. À travers un corpus narratif produit par des auteurs aveugles, elle propose une réflexion attentive aux moyens disponibles afin de s'appropriier la ville lorsque l'on est non-voyant. Sabine Gadrat propose ainsi une approche critique des parcours mis à disposition du marcheur par l'urbanisme à partir de la focale du sujet aveugle et de ses modalités sensibles d'appréhension du monde. Sons, mémoire, imaginaire, ainsi que coopération avec les sujets voyants, déterminent les conditions souvent précaires des déambulations des marcheurs non-voyants, peu considérés par les politiques urbanistiques de la ville contemporaine. Ce détour en dehors des perspectives oculocentrées offre la possibilité de questionner de nombreuses limites de la dérive urbaine, mais aussi d'en ouvrir les pratiques en considérant d'autres modalités sensibles du vécu urbain.

La troisième et dernière unité du corps thématique de ce numéro, « **De la dérive à l'errance : limites d'une méthode** », propose d'explorer les limites de la dérive urbaine, notamment grâce à l'examen d'un corpus littéraire et cinématographique contemporain issu d'aires géographiques africaines et latino-américaines. Effectivement, s'intéresser à la dérive hors de son cadre de théorisation européen initial offre la possibilité de produire un examen critique et décentré propre à révéler les limites du concept situationniste.

Michelle Mouenga Makinda aborde la question de la dérive urbaine au sein des espaces africains contemporains dans sa contribution intitulée « Itinéraire et perception, lecture de la ville en deux trajectoires à partir de *Perdre le corps* de Théo Ananissoh et de *Le Chasseur de lucioles* de Janis Otsiemi ». Elle montre en un premier temps la manière dont les deux romans de son corpus s'inscrivent dans le cadre d'un renouveau du discours littéraire africain francophone sur la ville. *Le Chasseur de lucioles*, du Gabonais Janis Otsiemi (2013), et *Perdre le corps*, du Togolais Théo Ananissoh (2020), manifestent tous deux un renouvellement du paradigme classique opposant ruralité et urbanité. L'identité culturelle des deux auteurs, et leurs relations aux espaces qu'ils évoquent, constituent les clés du dernier moment de l'analyse de Michelle Mouenga Makinda, qui offre ainsi un examen critique de la dérive situationniste, impossible à pratiquer en territoire conquis par le crime (Otsiemi) ou le dénuement matériel et culturel (Ananissoh).

Roger Fopa Kuete prolonge cette réflexion autour des espaces africains dans « Ville africaine, ville en crise : la question de la dérive urbaine chez Kossi Efoui, Mũkoma wa Ngũgĩ et Teju Cole », contribution qui aborde la question de la crise de la ville africaine, déclinée tant sur le plan social que politique. Il y analyse trois romans contemporains *Solo d'un revenant* (2008) de Kossi Efoui, *Là où meurent les rêves* (2018) de Mũkoma wa Ngũgĩ et *Chaque jour appartient au voleur* (2006) de Teju Cole, qui mettent chacun à leur manière en récit une même crise sociale, expérimentée par les personnages à l'occasion d'un retour sur leur terre d'origine. En exploitant les postulats théoriques de la géocritique et de la philosophie deleuzienne, Roger

Fopa Kuete étudie les tracés des villes africaines à l'aune de dynamiques de pouvoir qui excluent les populations les plus précaires, et génèrent une violence généralisée, alors que le spectre de la colonisation et de ses nouveaux avatars n'est jamais loin. La dérive se révèle par conséquent impossible au sein des espaces urbains en crise représentés par les romanciers.

Ce sont aussi ces espaces urbains en crises, cette fois étendues aux espaces latino-américains, que **Julia Isabel Eissa Osorio** aborde dans sa contribution « La dérive dans l'espace de la frontière dans *Laberinto* (2019) d'Eduardo Antonio Parra et *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra ». Elle développe plus précisément une approche centrée autour de la frontière séparant le Mexique et les États-Unis à travers l'analyse des spatialités urbaines représentées dans le roman *Laberinto* d'Eduardo Antonio Parra et le film *Ya no estoy aquí* de Fernando Frías de la Parra. Julia Isabel Eissa Osorio étudie la transformation des villes du nord du Mexique en lien avec les itinéraires de migration et la violence qui les accompagnent. Elle délimite ainsi les contours d'une nouvelle forme de dérive, contrainte par les multiples formes contemporaines de brutalité (politique, économique, et criminelle). Celle-ci se déploie sous la forme d'une errance et d'une perte du territoire, en somme tout l'inverse de ce à quoi aspiraient les situationnistes.

C'est toujours la ville mexicaine que nous retrouvons avec le travail de **Marisol Nava Hernández** qui examine, dans « *Ciudad tomada* de Mauricio Montiel Figueiras : la ciudad-laberinto », la métaphore urbaine récurrente du labyrinthe dans les littératures contemporaines. Le recueil de nouvelles *Ciudad tomada* de l'écrivain mexicain Mauricio Montiel Figueiras permet à l'auteure de déployer une réflexion attentive aux constructions sémiotiques garantes du lien entretenu par les individus avec la ville, qu'il soit harmonieux ou aliénant. Marisol Nava Hernández utilise pour ce faire le concept de « topoïesis » afin de proposer une analyse des métaphores structurant la relation sensible des personnages de *Ciudad tomada*. Vivre dans une « ville-labyrinthe » implique alors de se confronter aux isotopies de l'isolement et de la perte, qui font des spatialités urbaines de Montiel Figueiras un lieu privilégié de réflexion sur la perte de sens qui caractérise les environnements familiers propres à la cité contemporaine.

Mónica Torres Torija envisage la manière dont l'expérience urbaine se trouve informée par la construction d'imaginaires durables qui en influencent le vécu sensible contemporain. Sa contribution, « Monterrey, una cartografía sórdida del crimen : la ciudad como testigo en *El asesinato de Paulina Lee* de Hugo Valdés », analyse ce phénomène en relation avec la ville de Monterrey, située dans l'État du Nuevo León, au Mexique. Dans le roman *El asesinato de Paulina Lee* de Hugo Valdés, l'assassinat d'une jeune femme génère le déploiement d'un ensemble de problématiques liées à l'irruption brutale de la modernité industrielle dans le Monterrey des années 1930. La ville devient ainsi elle-même personnage et les bouleversements alors décrits sont autant de symptômes d'un changement de paradigme urbain producteur d'inégalités, de marginalité et de vulnérabilité économiques et sociales. Comme le montre Mónica Torres Torija, la représentation de ces phénomènes permet à Hugo Valdés de questionner, comme par miroir, la nature de la violence et des inégalités présentes dans le Monterrey d'aujourd'hui.

Enfin, **Olga Lidia Ayometzi Sastré**, dans une analyse du roman *La ciudad*, de l'écrivain uruguayen Mario Levrero, s'intéresse aux mécanismes de défamiliarisation introduits au cœur de la représentation de la ville. Dans « Desfigurando el espacio. Análisis de *La ciudad*, de Mario Levrero », elle montre que celle-ci ne correspond pas aux paradigmes classiques de la cité moderne, réunissant foules, bâtiments, commerces etc. Anonyme, la ville y apparaît au contraire dépeuplée, vide, déplacée. La théorie de l'espace d'Henri Lefebvre permet à Olga Lidia Ayometzi Sastré de bâtir une analyse attentive à la manière dont est perçu, conçu et vécu l'espace urbain. Dans le roman, la ville est ainsi le produit d'une mise en résonance de l'intériorité troublée du personnage de Mario Levrero avec l'environnement urbain, sur lequel

elle se projette. Au fil de l'argumentation de l'auteure, le déplacement de la représentation de la ville s'avère être le produit d'un rapport trouble de l'individu avec les espaces de la modernité.

Cette suite de contributions thématiques est complétée par une section réservée à un ensemble de textes qui informent la démarche à l'origine de ce numéro de *FLAMME* dédié à la dérive urbaine.

Un compte rendu détaillé de la dérive urbaine effectuée par les participants du colloque « Dériver en ville » le mardi 09 novembre 2021 est ensuite proposé pour répondre à ces approches théoriques. À partir d'un travail de cartographie sensible effectué à l'issue du parcours et de deux textes en faisant le récit, **Lucile Berthomé**, **Michelle Mouenga Makinda** et **Nicolas Piedade** invitent à analyser cette tentative d'application méthodique d'exploration du tissu urbain limougeaud inspirée de la dérive situationniste. Menée à partir des hypothèses et des acquis du colloque (formalisés dans la première partie de ce numéro de *Flamme*), l'expérimentation interroge la dimension pratique d'une dérive conçue à partir d'un cadre académique mais menée, de manière pratique, en dehors des espaces réservés à sa conceptualisation scientifique.

L'entretien avec **Bertrand Westphal**, mené par **Julia Isabel Eissa Osorio**, complète cette recherche d'approfondissement théorique. Ce chercheur, en sa qualité de fondateur de la géocritique, conçue comme méthode d'investigation des représentations de l'espace, éclaire de manière plus étendue la question des espaces humains. Dans l'entretien « Nous lisons un livre, mais le livre lit le monde. Alors lire des livres, c'est aussi lire le monde », Bertrand Westphal revient tout d'abord sur la manière dont son approche théorique des spatialités littéraires et artistiques s'est structurée, donnant naissance, à l'aube des années 2000, aux textes pionniers de la géocritique. Il détaille ensuite les concepts clés de sa méthode de travail, qui trouvent également sens à l'aune de travaux plus récents, en étudiant notamment la carte, en sa qualité de support de représentation, ainsi que la relation liant espace et temps. Julia Isabel Eissa Osorio oriente ensuite l'entretien sur les possibles apports de la géocritique pour penser la place de la littérature, et plus largement de l'art contemporain, au sein de la mondialisation. Bertrand Westphal évoque pour finir l'orientation de son travail autour de corpus littéraires et artistiques issus des sphères culturelles latino-américaines, avant de nous livrer, finalement, un aperçu de ses réflexions les plus récentes – et à venir – sur la *World Literature*.

Cinq notes de lecture viennent compléter cette section. Elles proposent, tour à tour, d'éclairer l'actualité de la recherche menée sur plusieurs des aires géographiques évoquées dans ce numéro.

Herman Ghislain Ngoma propose une revue du dernier ouvrage du sociologue gabonais Joseph Tonda, paru en 2021 et intitulé *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'autrui*. Ce livre est d'abord situé dans l'ensemble plus vaste de la production scientifique de son auteur. Herman Ghislain Ngoma montre en cela qu'il résulte d'une réflexion menée de longue date par le chercheur. La notion d'« Afrodystopie » fait alors sens en écho à un ensemble élargi de concepts forgés par Joseph Tonda au cours de sa carrière (le « souverain moderne », « la société des éblouissements », « la valeur », « la chose »...), dans le souci résolu de parvenir à une théorisation exigeante des réalités africaines à partir de l'Afrique elle-même. Les sphères sociales subsahariennes sont ainsi examinées à l'aune d'une approche critique décoloniale, particulièrement originale, qui se donne à lire en écho avec bon nombre de préoccupations contemporaines liées à la mondialisation.

Toujours dans une perspective d'évocation des expériences coloniales et de leurs effets sur l'appréhension diachronique du devenir de nos sociétés mondialisées, l'historienne spécialiste du Mexique **Trilce Laske** nous fait cette fois traverser l'océan Atlantique, en proposant un

compte rendu de l'ouvrage collectif de 2019 *La Iglesia en la construcción de los espacios urbanos, siglos XVI al XVIII*. Ce livre est consacré à l'examen des groupes cléricaux de la Nouvelle-Espagne et de leur rôle dans le développement urbain des villes mexicaines entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Trilce Laske restitue les apports des onze travaux qui composent l'ouvrage coédité par Francisco Javier Cervantes Bello et María del Pilar Martínez López-Cano, en insistant sur leur contribution à l'historiographie de la ville coloniale en relation avec ses acteurs et institutions cléricaux. Elle mentionne alors avec profit le lien de ces dynamiques avec l'histoire sociale, économique, intellectuelle ou encore géopolitique de la Nouvelle-Espagne.

Vidzu Morales Huitzil prolonge ces réflexions en évoquant la vie intellectuelle de la Nouvelle-Espagne par le biais de la figure de Carlos de Sigüenza y Góngora et de son œuvre *El triunfo parténico*, édité à nouveaux frais par la chercheuse spécialiste de l'âge d'or espagnol et de la poésie *novohispana* Martha Lilia Tenorio. Cette nouvelle édition propose une étude préliminaire particulièrement solide, centrée autour des causes d'ordres théologiques et historiques expliquant la valorisation du thème de l'Immaculée Conception au sein des concours littéraires organisés au XVII^e siècle en Nouvelle-Espagne. Elle montre notamment en quoi *El triunfo parténico*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, illustre ce phénomène de manière exemplaire. Vidzu Morales Huitzil détaille ensuite la composition de l'ouvrage, en insistant sur son lien avec les codes littéraires en vigueur au sein des institutions littéraires de la Nouvelle-Espagne, dont la Universidad Pontificia de México.

Sofía Mateos Gómez propose ensuite, toujours au Mexique, un « Panorama de l'anarchisme au féminin » à travers son compte rendu de l'anthologie critique *Las magonistas (1900-1932)*, dirigée par Rubén Trejo Muñoz. Paru aux Ediciones Quinto Sol en 2021, l'ouvrage s'inscrit dans le cadre d'un renouveau de l'historiographie de la participation des femmes aux mouvements politiques et intellectuels qui ont concouru à la Révolution mexicaine. En réunissant un ensemble de textes journalistiques et militants affiliés au féminisme anarchiste, et avec l'appui des essais de la politologue María del Pilar Padierna Jiménez et de la sociologue Nayeli Morquecho Estrada, Rubén Trejo Muñoz restitue un ensemble de textes parfois devenus rares, dont certains ont même frôlé la disparition. Il parvient de cette manière à offrir à la lecture une vue d'ensemble de la participation féminine à la Révolution mexicaine qui, si elle reste encore en bonne partie à redécouvrir, fut loin d'être marginale, et encore moins négligeable.

Mario Díaz Domínguez nous invite enfin à un détour par la philosophie. Il nous propose le compte rendu de *La interpretación alemana de Platón*, ouvrage collectif dirigé par la chercheuse mexicaine Jeannet Ugalde Quintana et publié en 2019. Par le biais des quatorze contributions qu'il réunit, ce livre présente d'importantes clés de compréhension de l'interprétation et du prolongement de la pensée platonicienne dans la tradition philosophique allemande. Le volume dirigé par Jeannet Ugalde Quintana fait état de la pluralité et la fécondité de cette réception, en abordant ses déclinaisons dans les champs de la logique, de la gnoséologie, de l'esthétique et de la philosophie politique. De Schleiermacher à Gadamer, en passant par l'idéalisme allemand et Heidegger, les études passées méticuleusement en revue par Mario Díaz Domínguez permettent de disposer d'une vue d'ensemble du caractère inépuisable de la lecture des textes platoniciens au sein d'une tradition philologique et philosophique de premier plan.

Notre étude de la dérive prend ensuite un tournant sensible, esthétique, grâce à des propositions artistiques qui invitent à la découverte de représentations urbaines plurielles et éclectiques. L'hégémonie du médium visuel, photographique ou vidéo, au sein de ces œuvres, témoigne d'un besoin, presque viscéral, de se confronter au réel de la ville contemporaine.

Élodie Merland propose, pour commencer, un souffle, une vision mélancolique et poétique de notre relation aux villes, aux frontières, au monde. Ses clichés photographiques s'ouvrent sur

un ailleurs intime empreint d'un silence qui questionne notre place au sein de ces espaces : comment s'y inscrit-on ?

Dans le travail photographique d'**Aurélien Stocco**, on ne s'y inscrit pas, car « *il n'y a plus de place* ». La mélancolie est remplacée par une confrontation sans détour, sans échappatoire, avec l'urbain. L'architecture implacable des années 1980, froide, linéaire, côtoie les formes douces des habitations bordelaises, qui apparaissent comme noyées entre le gigantisme de ces nouvelles formes urbaines et le bleu vif du ciel. Comment y respire-t-on ? Comment y vit-on ?

On y vit par le regard, par les traces auxquelles semblent répondre les illustrations de la jeune dessinatrice mexicaine **Tanemi Sosa Jimenez**. Son travail, entre courbes sinueuses – témoins de l'humanité, du corps humain – et lignes froides d'une société dirigiste, construit, lui aussi, une dichotomie conflictuelle de la ville.

C'est également le Mexique que l'on retrouve dans les photographies mouvementées, diffuses, d'**Arturo Rodríguez Torija**, artiste de la ville de Chihuahua. L'espace est alors envisagé par le prisme du corps, de son énergie, de sa perception. Une fois encore, il s'agit de saisir par le mouvement la relation, *érotique* dirait Barthes (1970), entre les corps, d'abord entre eux, puis en résonance avec les lieux.

Nous retrouvons une même tentative de saisie du mouvement, cette fois inexorablement confronté à l'immobilité, dans le travail de **Flora Basthier**, qui interroge l'appréhension de la ville. À travers les œuvres vidéo présentées ici, l'artiste, depuis le cadre fixe d'une caméra installée sur un deux-roues, nous entraîne dans une déambulation urbaine durant laquelle elle promène, à l'instar de reliques, là une assiette en porcelaine dans la ville limougeaude, là un vase chinois dans les rues de Jingdezhen, en Chine.

2. Remerciements

En clôture à cette introduction, il convient enfin d'exprimer notre plus vive et chaleureuse reconnaissance à l'égard des personnes qui ont permis l'aboutissement du projet « Dériver en ville », sans lesquelles le colloque et le présent numéro de *FLAMME* n'auraient pu voir le jour.

En tant que coordinateurs de cette publication, nous souhaitons en premier lieu remercier Cécile Bertin-Elisabeth et Vinciane Trancart, directrices de la revue *FLAMME*, d'avoir accepté la publication de notre projet. Nous saluons la rigueur et la bienveillance de leur accompagnement. Nous tenions aussi à exprimer notre plus vive reconnaissance aux membres du comité éditorial du numéro « Dériver en ville », pour leur disponibilité, leur pertinence, mais surtout leur ouverture intellectuelle. Nous tenons de même à dûment saluer le travail de Laurent Léger, responsable du traitement et du support informatique de la revue, pour avoir permis de donner corps aux pages de nos contributeurs.

Il était également important pour nous de reconnaître la dette particulière que nous avons à l'égard du précieux travail de Marie-Caroline Leroux et de Julia Isabel Eissa Osorio pour leur aide dans le traitement des textes en espagnol. Leur patience, leur disponibilité et leur professionnalisme furent un soutien décisif dans notre volonté de maintenir un dialogue entre les cultures que la présence de tant de collaborateurs internationaux dans ce numéro de *FLAMME* corrobore. Nous remercions également les collègues du département d'anglais, Simon Hierle, Ramón Marti Solano, Benjamin Perriello, Carrie Slayton et Steven Tomastik, qui ont bien voulu consentir à réviser les titres et les résumés des articles proposés ici.

Nous remercions également l'Université de Limoges, ainsi que les équipes de recherche d'EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles, U.R. 13334) et du CeReS (Centre de Recherches Sémiotiques, U.R. 14922), pour nous avoir permis d'organiser le colloque

international « Dériver en ville : variations sensibles et dynamiques aléatoires en espaces urbains ».

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance particulière aux professeurs Didier Tsala Effa et Bertrand Westphal pour avoir, les premiers, eu l'idée de ce projet et avoir su nous réunir autour de cet objet fécond qu'est la dérive urbaine.

Nous souhaitons également exprimer notre gratitude envers la coordination des écoles doctorales de la COMUE Léonard de Vinci, dans les personnes de Hendrik Eijsberg et Anthony Merlière, pour avoir assuré l'accompagnement financier et logistique qui a permis au colloque précédemment cité de voir le jour.

Cet événement n'aurait pas pu connaître le succès qui fut le sien sans la présence de ses invités, Paul Ardenne et Théo Ananissoh, envers qui nous souhaitons ici exprimer notre profonde reconnaissance.

Une mention particulière ne peut manquer d'être faite pour les membres du comité scientifique « Dériver en ville », à savoir Alexandre Marcelo Bueno, Pierluigi Cervelli, François Coadou, Nedret Oztokat Kiliçeri, Nathalie Roelens, Didier Tsala Effa et Bertrand Westphal.

Ces remerciements ne sauraient être complets sans citer l'aide précieuse des co-organisateurs du colloque « Dériver en ville », Yvan Chasson et Fulvia Giampaolo. Merci également à nos modérateurs, nos camarades et amis, qui ont bien voulu nous accompagner dès l'origine de ce projet. Que soient donc remerciés Roddy Edoumou Ontsaga, Julia Isabel Eissa Osorio, Demba Mar et Naomi Moussounda Kombila en plus du public qui a répondu présent en nombre lors de l'événement.

3. Comité éditorial du numéro

- Beurain Christophe, PR, Université de Limoges
- Bertin Yvan, Agrégé de géographie
- Bertin-Elisabeth Cécile, PR, Université de Limoges
- Bueno Alexandre Marcelo, PR, Universidade Presbiteriana Mackenzie
- Bracco Diane, PRAG, Université de Limoges
- Cervelli Pierluigi, PhD, Università la Sapienza di Roma
- Chauvet Emeline, Membre associé d'EHIC, Université de Limoges
- Coadou François, PR, ENSA Limoges
- Collin Franck, MCF-HDR, Université des Antilles (Pôle Martinique)
- Coly Sylvie, Associate Professor, Université de Gambie
- Dechery Laurent, Professor Emeritus, Gustavus Adolphus College
- Eissa Osorio Julia Isabel, Docente, Universidad Autónoma de Tlaxcala
- Gallegos Vargas Jorge Luis, PR, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
- Hierle Simon, PRCE, Université de Limoges
- Krzywkowski Isabelle, PR, Université Grenoble Alpes
- Lacau St Guily Camille, MCF, Sorbonne Université
- Lavou Zoungbo Victorien, PR, Université de Perpignan

- Leroux Marie-Caroline, MCF, Université de Limoges
- Lloveria Vivien, MCF, Université de Limoges
- Lucien Renée Clémentine, MCF, Sorbonne Université
- Malela Buata B., MCF HDR, Université de Mayotte
- Marchan Francis, MCF, Université de Limoges
- Mateos Gomez Sofía, Investigadora asociada, UNAM
- Mbondobari Sylvère, PR, Université Bordeaux Montaigne
- M'Bassi Atéba Raymond, PR, Université de Maroua
- Marti Solano Ramón, MCF HDR, Université de Limoges
- Öztokat Kiliçeri Nedret, PR, İstanbul Üniversitesi
- Palma Castro Alejandro, PR, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
- Perriello Benjamin, PRAG, Université de Limoges
- Roelens Nathalie, PR, Université du Luxembourg
- Rosado Marrero Juan Rogelio, Docente, Universidad Autónoma de Yucatán
- Slayton Carrie, Lectrice (anglais), Université de Limoges
- Togola Adama, Postdoctoral Fellow, McGill University
- Tomastik Steven, Lecteur (anglais), Université de Limoges
- Trancart Vinciane, MCF, Université de Limoges
- Tsala Effa Didier, PR, Université de Limoges
- Westphal Bertrand, PR, Université de Limoges
- Wyslobocki Tomasz, MCF, Uniwersytet Wrocławski

Références

- Ascher, F. (1995). *Métapolis ou l'avenir des villes*. Odile Jacob.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Seuil.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Barthes, R. (1970). Sémiologie et Urbanisme. Dans *Architecture Aujourd'hui*, 153. (p. 1124).
- Borisenkova, A. (2017). Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine. Dans *Russian Sociological Review*, 16(2). (p. 75-88).
- Choay, F. (1994). Le règne de l'urbain et la mort de la ville. Dans J. Dethier et A. Guiheux (dir.), *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. (p. 26-35). Centre Georges Pompidou.
- Chombart de Lauwe, P. H. (1952). *Paris et l'agglomération parisienne*. Presses Universitaires de France.
- Chombart de Lauwe, P. H. (1956). *La Vie quotidienne des familles ouvrières. Recherches sur les comportements sociaux de consommation*. Centre National de la Recherche Scientifique.
- Compagnon, A. (1990). *Les Cinq Paradoxes de la modernité*. Seuil.

- De Certeau, M. (1980). *L'Invention du quotidien*. Union Générale d'Édition.
- Durkheim, É. (1899). Note sur la morphologie sociale. Dans *L'Année sociologique*, 2. (p. 520521).
- European Union Agency for Fundamental Rights (FRA). (2021). Crime, safety and victims' rights – Fundamental Rights Survey. Publications Office of the European Union. <https://fra.europa.eu/en/publication/2021/fundamental-rights-survey-crime>
- Houllier-Guibert, C.-E. (2019). L'attractivité comme objectif stratégique des collectivités locales. Dans *Revue d'Économie Régionale Urbaine*, 1. (p. 153175).
- Joyeux-Prunel, B. (2021). Naissance de l'art contemporain 1945-1970 : une histoire mondiale. CNRS Éditions.
- Jodelet, D. (2015). Processus de mise en sens de l'espace et pratiques sociales. Dans D. Germanos et M. Liapi (dir.), *Digital Proceedings of the Symposium with International Participation: Places for Learning Experiences. Think, Make, Change (Thessaloniki, Greece, 09-10 January 2015)*. (p. 66-77). Greek National Documentation Centre. <https://epublishing.ekt.gr/en/12240>
- Keunen, B. (2007). Living with fragments: World Making in Modernist City Literature. Dans A. Eysteinson et V. Liska (dir.), *Modernism*. (p. 272-290). John Benjamins Publishing Company.
- Ledrut, R. (1973 [1968]). *Sociologie urbaine*. Presses Universitaires de France.
- Lefebvre, H. (1968). *Le Droit à la ville*. Éditions Anthropos.
- Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'espace*. Éditions Anthropos.
- Mons, A. (2013). La force des fissures. Dans *Sociétés*, 120(2). (p. 91104).
- Park, R. E., Burgess, E. W. et McKenzie, R. D. (1925). *The City. Suggestions for Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment*. University of Chicago Press.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Galilée.
- Sansot, P. (1971). *Poétique de la ville*. Klincksieck.
- Simmel, G. (2013 [1902]). *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*. Payot.
- Vachon, M. (2005). Les multiples facettes de la dérive urbaine. Dans *Esse*, 54, 8-11. <https://e-artexte.ca/id/eprint/25669/1/2244.html>
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.
- Young I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press.



Avant-propos : La ville sous contrôle

Foreword: The City under Control

Didier TSALA-EFFA⁶

Université de Limoges
didier.tsala-effa@unilim.fr

Bertrand WESTPHAL⁷

Université de Limoges

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/641>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Tout est affaire de lexique, semble-t-il. Nous dépendons des catégories que nous définissons et qui finissent par devenir des catégories mentales, les nôtres, autrement dit celles d'une communauté qui oscille entre l'imaginaire et l'imaginé. Ces catégories nous permettent de vivre au gré de certitudes qui nous semblent indispensables – jusqu'au jour où le lexique et nos certitudes se compliquent ou se délitent sous la pression d'un monde qui bouge plus vite que nous. Le sentiment de déphasage qui s'ensuit est propice au déclenchement de crises intellectuelles (et lexicales), ainsi que de troubles ontologiques. Que dire et comment dire ? Que faire ? Qu'être ? Ah ! Devenir, peut-être ? L'environnement urbain constitue évidemment un terrain d'expérimentation idéal de cet achoppement tous azimuts.

La ville s'efforce de jouer la stabilité. C'est un lieu qui se projette à l'intérieur d'un cadre, qui tend lui-même à se déterminer par un jeu de lignes, au sens premier du terme. Cela ne date pas d'hier. À l'heure de dresser un camp militaire, les Romains s'empressaient de tracer un *cardo* nord-sud et un *decumanus* est-ouest pour assurer un développement géométrique à la nouvelle géographie qu'ils imposaient à l'entour. Le lieu ainsi créé était un agencement de l'espace libre que ses promoteurs — immobiliers avant la lettre, immobilisateurs déjà — venaient de s'approprier. Les camps romains ont contribué à l'essor du phénomène urbain dans une partie de l'Europe. De l'espace, on était passé au lieu, et donc au code.

On remarquera que, dans le lexique français, la ville est née non pas du camp militaire mais de la *villa* rurale autour de laquelle s'aggloméraient des habitations, comme il adviendra plus tard du château fort et de ses environs. La ville est née à la campagne, mais on l'oublia bien vite ; sa logique était analogue à celle du *castrum* de la soldatesque. L'évolution lexicale aura confirmé la tendance. En Europe, le vocabulaire de la fortification et du pivot proliféra aussi bien dans les langues néo-latines que dans les langues germaniques. *Burg* (en allemand) et *borg* (en suédois), *borgo* (en italien) et *bourg* (en français) associent urbanisation et fortification. Les

⁶ Didier Tsala-Effa est Professeur de sémiotique et communication à l'Université de Limoges et fut directeur du Master de Sémiotique et Stratégies de 2014 à 2019. Il est aujourd'hui membre du comité de direction du Laboratoire VieSanté. Ses recherches portent sur la sémiotique des discours et des ritualités du quotidien.

⁷ Bertrand Westphal est Professeur de Littérature générale et comparée à l'Université de Limoges, et membre de l'équipe EHIC, Espaces Humains et Interactions Culturelles. Ses thèmes de recherche privilégiés gravitent autour du postmodernisme, de la World Literature, de la cartographie en lien avec les arts contemporains, mais surtout de la géocritique. Il est dans ce cadre l'auteur de plusieurs ouvrages, traduits notamment en anglais, italien, portugais et chinois, au nombre desquels comptent, en 2007, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* ; en 2011, *Le Monde plausible* ; en 2016, *La Cage des méridiens*, qui lui a valu le prix Paris-Liège du meilleur essai francophone ; et dernièrement, en 2019, *l'Atlas des égarements*, tous parus aux Éditions de Minuit.

deux vocables *town* (en anglais) et *Zaun* (en allemand) rapprochent la ville de la palissade ou ramènent la ville à une fonction de palissade. La *Stadt* (ville) est *stehen* (être là, debout) en allemand ; elle se dresse immobile, comme si au lieu d'être sujette au devenir (*essere/ser*, en italien/espagnol) elle était vouée à *stare/estar* (italien/espagnol). Destinée à rester telle qu'elle-même, elle paraît installée une fois pour toutes, confortablement peut-être, à l'intersection du *cardo* et du *decumanus*.

Les modalités urbaines ont évolué au fil des siècles. Le pouvoir central n'a cessé de se renforcer sous des formes diverses. Le maillage est devenu de plus en plus étroit, les hétérotopies où fuir son emprise de plus en plus rares. Il est néanmoins un point commun entre toutes les déclinaisons de la ville traditionnelle, fût-elle industrielle, proto-industrielle, voire encore féodale : elle a très longtemps été perçue dans sa pleine matérialité. Sans doute sont-ce le plan ou la carte, qu'on levait d'elle pour la réduire à une échelle globalement perceptible à l'œil humain, qui ont planté les premiers leviers de la dématérialisation à venir. Le cadastre, aussi. Toutefois, ces plans, ces cartes, ces cadastres investissaient la surface d'un parchemin ou d'un papier, autrement dit les supports de la représentation urbaine sont longtemps restés matériels. N'oublions pas qu'un étonnant rapport étymologique unit le *pagus* romain (pays au sens de village) à la *pagina* (page). La page était en quelque sorte devenue la synecdoque concrète du pays et de la ville. En somme, longtemps régna une évidence se résumant à un court postulat : la ville est (*sta/está/steht/stays*) dans toute sa matérialité, fortifiée par ses certitudes et ses murailles, à tout jamais immobile dans le lieu qu'elle incarne.

Et puis l'évidence se fissura, comme toute évidence digne de ce nom.

Ce furent les murailles qui commencèrent par tomber. Certaines étaient devenues caduques. On les contourna pour assurer l'expansion urbaine ; on les transforma en vestiges historiques. Rien n'est plus cocasse aujourd'hui que de trouver un pan de mur dans le premier cercle d'un centre-ville, à bonne distance des périphériques et autre *circonvallazioni*, murs invisibles mais tellement tangibles des métropoles contemporaines. D'autres, qui avaient vocation à refermer une ville sur elle-même depuis l'extérieur furent abattus. Barcelone se débarrassa à partir de 1854 des murailles dont Madrid se servait de façon répressive... avant de dessiner un échiquier ultra-rationnel (plan Cerdà), l'Ensanche, ou Eixample (en catalan).

Ce furent ensuite les certitudes qui s'estompèrent. Des guerres mondiales étaient passées par là. Des villes entières furent rasées au cours de la Seconde. Des monceaux de ruines s'entassaient. Et puis la pollution commença à faire parler d'elle. On quitta la ville pour ses abords afin de mieux fuir les exhalaisons nocives. On redécouvrit la joie bucolique des campagnes. On dessina, comme le fit Le Corbusier, les plans de la ville du futur, formellement carrée mais pourvue de rectangles de verdure, à l'extérieur du périmètre historique. La cité de Le Corbusier devait être idéale. Hélas, elle perdit progressivement son épithète pour mieux révéler sa nature de ghetto.

Et puis ce fut sa matérialité qui fut révoquée en doute. À mesure que le plan de la ville abandonna le papier pour intégrer les profondeurs insondables des smartphones, le lieu planifié, cadastré et stable d'antan perdait de sa superbe tout en perdant son assise. La ville s'ouvrait à une nouvelle aventure. Imprévisible et potentiellement dangereuse pour les uns, mais stimulante pour les autres, qui s'astreignirent à accélérer le mouvement d'arrachement de la ville au lieu clos.

On avait beaucoup flâné au cours de la période qualifiée de moderniste et qui correspondit à une sorte d'âge d'or de la métropole européenne. Pour quelques-uns des grands noms de la pensée de l'époque (Walter Benjamin, Georg Simmel...), ces flâneries représentaient une forme de résistance sociale et intellectuelle face au capitalisme triomphant. Faisant l'éloge de la lenteur et de la promenade exempte d'enjeu matérialiste, le flâneur dérogeait à l'utilitarisme en

vigueur. Il exerçait une activité dépourvue d'objectif autre que la rêverie et procédait à la découverte des plis et replis d'un lieu qui cessait de dissimuler uniformément l'espace sous-jacent. À l'abri de la norme établie, cet espace était rendu à sa vocation créative ; il s'ouvrait sur des passages secrets, comme chez Benjamin, et cultivait la liberté, à distance raisonnable de la ville cruelle dont Mongo Beti allait, dès 1954 et encore sous le pseudonyme d'Eza Boto, broser le portrait en version coloniale dans un célèbre roman homonyme.

Et puis, de flânerie en errance assumée, on finit par se surprendre à dériver en ville, au cœur d'un environnement dont la stabilité était résolument mise en cause. La culture médiatique lancée à grands coups de publicités, d'antennes-relais et d'écrans de télévision sidéra Guy Debord, Jean Baudrillard, Niklas Luhmann et tant d'autres après eux. Plus récemment, Byung-Chul Han, théoricien des Undinge, des non-choses, s'est écrié, mais par écrit : « Nous n'habitons plus la terre et le ciel, mais Google Earth et le Nuage. Le monde devient toujours plus intangible, nuageux et spectral. Rien n'est solide ni tangible » (2021, p. 13).

L'impermanence s'affiche sur fond de permanence en crise. À partir de la seconde moitié des années cinquante (en 1956, précisément), Guy Debord et ses acolytes avaient mis cette impermanence en pratique, sans pour autant se défaire d'un reste de pertinence, d'un besoin de permanence. On veut bien dériver sur la scène urbaine, mais on ne veut pas dériver n'importe comment ; au demeurant, on se méfie au plus haut point du hasard, car pour les psychogéographes de la dérive, l'aléatoire est conservateur par principe. Alors, on fixe des règles pour s'égarer comme il faut. Et Debord de codifier la composition des groupes de dériveurs :

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. Il est souhaitable que la composition de ces groupes change d'une dérive à l'autre. Au-dessus de quatre ou de cinq participants, le caractère propre à la dérive décroît rapidement, et en tout cas il est impossible de dépasser la dizaine sans que la dérive ne se fragmente en plusieurs dérives menées simultanément (Debord, 1958, p. 20-21).

Et Debord de s'ériger en maître du temps :

La durée moyenne d'une dérive est la journée, considérée comme l'intervalle de temps compris entre deux périodes de sommeil. Les points de départ et d'arrivée, dans le temps, par rapport à la journée solaire, sont indifférents, mais il faut noter cependant que les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérive (Debord, 1958, p. 21).

Et Debord de vouloir tirer les leçons de la dérive :

Les enseignements de la dérive permettent d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne. Au-delà de la reconnaissance d'unités d'ambiances, de leurs composantes principales et de leur localisation spatiale, on perçoit les axes principaux de passage, leurs sorties et leurs défenses. On en vient à l'hypothèse centrale de l'existence de plaques tournantes psychogéographiques (Debord, 1958, p. 23).

Et Debord de parvenir à une conclusion : « Le changement le plus général que la dérive conduit à proposer, c'est la diminution constante de ces marges frontières, jusqu'à leur suppression complète » (Debord, 1958, p. 23).

Peut-on cependant supprimer les marges frontières en fixant un code d'action au sein même d'une pratique qui se veut libératrice et jubilatoire ? Rien n'est moins sûr. Debord semble effrayé par l'idée même du chaos. Il en va un peu comme de l'antagonisme fameux entre touriste et voyageur : alors que le touriste fixe la date de son retour, le voyageur s'abstient de le faire et ne sait pas même s'il retournera à son point de départ, effaçant par là l'obligation de la marge frontière. *Quid* du dériveur, dès lors ? Est-ce un voyageur ? Est-ce un touriste ? Peut-on au demeurant entreprendre un voyage – au sens où il est ici défini – dans le cadre urbain ?

Il est à craindre que depuis l'époque des situationnistes les choses se soient singulièrement compliquées, voire gâtées. La société du spectacle décrite par Debord en 1967 a changé de signification. Ce n'est plus l'individu qui est le témoin d'un spectacle que la société organise à son « profit ». Dorénavant, c'est l'individu qui est devenu le spectacle d'une société avide de contrôle, où prime la raison panoptique. En 2012, Stephen Graham, professeur de géographie urbaine à l'université de Newcastle et au MIT, spécialiste des relations entre villes, technologies et infrastructures, et surveillance urbaine, publiait son ouvrage intitulé *Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain*. Chroniquant cet ouvrage, Jean-Pierre Garnier, journaliste au *Monde diplomatique*, insistait spécifiquement sur les méfaits à venir, du fait des innombrables dispositifs high-techs de surveillance et de neutralisation qui sous-tendent les nouvelles formes d'urbanisation. Dans le plus extrême des cas, qu'en serait-il d'une telle ville si une guerre était déclenchée ?, s'effrayait-il. Voici la réponse qu'il retient de la part de Graham : « ce qui ressort de cet ouvrage magistral d'un géographe urbain radical c'est que si "révolution urbaine" il devait y avoir, ce serait un massacre en bonne et due forme – fût-elle sophistiquée » (Garnier, 2012). La réalité conduit à penser que Stephen Graham puis Jean-Pierre Garnier métaphorisent à l'évidence ce que serait une guerre, quand bien même urbaine, laquelle ne s'embarrasserait en aucune manière de tous ces dispositifs technologiques qui, de fait, deviendraient dérisoires. Le sort catastrophique de tant de villes d'Ukraine nous le confirme au fil des jours et des semaines. La guerre massacre tout autrement. Il faudrait proportionner les choses au mieux.

Un mérite des contenus de ce numéro thématique consacré à la dérive en ville est qu'ils s'efforcent de situer celle-ci d'abord pour ce qu'elle est, sous ses dimensions singulières : entre mise en scène des emprises capitalistes, de l'autorité et des formes multiples de poétisation ; et entre espace d'avènement de l'individu, espace d'habiter et espace de marginalisation, voire de décadence.

Le point de départ est éminemment contractuel. Il s'agit de problématiser la ville en tant qu'espace public, partageable, mais surtout aussi contestable. Le constat final confirme ce « loupé » asséné par Françoise Choay, il y a un peu plus de vingt ans, à propos de l'obsolescence des villes, advenue dans les années 1960. Selon Choay, désormais, ce n'est plus de la ville dont il est question mais d'un nouveau phénomène, l'urbain ; ce qui mérite un autre regard.

En grande majorité, nos hommes politiques, nos édiles, nos administrateurs, nos sociologues, nos architectes, et souvent nos urbanistes, continuent, pour la plupart, de penser la ville et la campagne, les collectivités locales, le travail et le logement selon les instruments conceptuels et administratifs que nous a légué le XIX^e siècle. Nous peinons à reconnaître la révolution urbaine qui se poursuit sous nos yeux, incapables d'en interpréter les signes (2006, p. 199).

Inscrite sur plans, c'est-à-dire territorialisée suivant des idéals-types avérés – orthogonal, radiocentrique, par zonage, vernaculaire – la ville, surdéterminée désormais par l'urbain, devient la conséquence de processus dynamiques et changeants. Comment alors l'évoquer, comment la raconter ? À travers différentes interrogations, les textes constitutifs de ce numéro apparaissent comme des tentatives pour faire un point sur cet état de choses. Et les perspectives sont de divers ordres, civilisationnels, politiques, environnementaux, socioéconomiques, etc.

La question se pose des moyens à mettre en œuvre pour se réappropriier la ville. Le point de vue soutenu est qu'il est trop tard. L'espace urbain est confisqué de toutes parts, alerte Paul Ardenne ; il est quadrillé, découpé et même hystérisé, c'est-à-dire désormais « sans lieux, ni bornes », comme l'illustre le titre de l'ouvrage de l'américain Melvin M. Webber (*L'Urbain sans lieu ni bornes* ; 1996, pour la traduction française) dans les années 1960.

En opposant la dérive comme cadre heuristique, ce numéro s'attache à ressortir les formes possibles pour envisager ce nouveau phénomène : la ville en tant qu'urbain. Évidemment les réponses sont pluridisciplinaires, mais elles sont surtout incertaines, ce qui, en réalité, est un gain. Se réapproprier la ville, soutiennent nos auteurs, c'est en effet s'aventurer dans l'illégalité, et pourquoi pas dans le braquage. En toute poésie. C'est aussi y accéder par fragments, c'est-à-dire à la découpe. Car en effet reste la poésie, cette capacité à intégrer d'abord, puis à résoudre la complexité pour soi. Il nous semble que c'est la quintessence des réflexions menées ici. Il est toujours possible de s'en sortir, même sous contrôle. Au demeurant, Guy Debord, à qui nous laissons le mot de la fin, disposait de dons d'anticipation affirmés : « Un jour, on construira des villes pour dériver. On peut utiliser, avec des retouches relativement légères, certaines zones qui existent déjà. On peut utiliser certaines personnes qui existent déjà » (Debord, 1956).

Références

- Boto, E. (1954). *Ville cruelle*. Éditions africaines.
- Choay, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Seuil.
- Debord, G. (1956). Théorie de la dérive. Dans *Les Lèvres nues*, 9. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. Dans *Internationale situationniste*, 2. (p. 1923).
- Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Les Éditions Buchet-Chastel.
- Garnier, J.-P. (2012, août 1). Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain. Dans *Le Monde diplomatique*. <https://www.monde-diplomatique.fr/2012/08/GARNIER/48054>
- Graham, S. (2012). *Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain*. La Découverte.
- Han, B.-C. (2021). *No cosas*. Taurus.
- Webber, M. (1996 [1964]). *L'Urbain sans lieu ni bornes*. Éditions de l'Aube.

Articles

Academic Content

Théories de la dérive et problématiques contemporaines

Dérive Theories and Contemporary Issues



Dérives inconditionnelles vs dérives sous condition (ville libre et ville carcérale)

Unconditional *Dérives* vs Conditional *Dérives* (Free City and Prison City)

Paul ARDENNE⁸
ardennep@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/646>

DOI : 10.25965/flamme.646

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : L'objet de cet article est d'interroger ce qu'on nommera le « coefficient de déplacement libre » de l'usager des villes contemporaines. L'espace public urbain, loin d'être l'espace du public, se voit peu à peu confisqué de toutes parts. Privatisé, publicitarisé, toujours plus fourni en circuits balisés qui orientent le déplacement du citoyen (piétonnisation, périmètres d'attraction, survalorisation des espaces patrimoniaux...), vidéosurveillé et soumis à l'œil sécuritaire et à la culture de la « vigilance », il tend à constituer une forme de zone carcérale douce. De quoi interdire toujours plus le libre usage de la circulation et de l'exploration, sauf à recourir à l'illégalité (parkour, urbex, cataphilie, flash mobs clandestins, *rave parties*, création de Zones d'Autonomie Temporaire illicites...). « Un jour », écrivait, il y a cinquante ans, Guy Debord, militant de la dérive urbaine libre, « on construira les villes pour dériver ». C'est très exactement l'inverse qui s'est produit, sur fond d'affaiblissement graduel, continu et politiquement concerté du « coefficient de déplacement libre ».

Mots clés : dérive, déplacement libre, vigilance, surveillance, psychogéographie, Guy Debord

Abstract: The purpose of this introduction is to question what will be called the “free movement coefficient” of the user of contemporary cities. The urban public space, far from being the space of the public, is gradually being confiscated on all sides. Privatised, publicised, increasingly well-fitted with marked out routes that guide the movement of city-dwellers (pedestrianisation, attraction perimeters, over-evaluation of patrimonial spaces, etc.), video-monitored and subject to the security eye and to the culture of “vigilance”, it tends to constitute a form of soft prison area. It is enough to prohibit the free circulation and exploration of the city, except if one turns to illegality (parkour, urbex, cataphilia, clandestine flash mobs, *rave parties*, creation of illegal Temporary Autonomy Zones, etc.). Fifty years ago, Guy Debord, an activist of free urban drift – or *dérive* – wrote: “One day we will build cities to drift away”. The exact opposite happened, against the backdrop of a gradual, continuous, and politically concerted weakening of the “free displacement coefficient”.

Keywords: urban drift, free movement, vigilance, surveillance, psychogeography, Guy Debord

⁸ Écrivain, historien de l'art, commissaire d'expositions et spécialiste en architecture et urbanisme, Paul Ardenne est l'auteur de plusieurs ouvrages où se voit posée la question de la liberté culturelle. D'une somme particulièrement fournie d'essais, on notera notamment *L'Art dans son moment politique* paru en 2000, *Un art contextuel* en 2002, *Terre habitée* publié en 2005, *Art, le présent* en 2010, *Heureux, les créateurs ?* en 2016, ou encore *Architecture, le boost et le frein* publié en septembre 2021, qui font figure de références sur la création moderne et contemporaine. Paul Ardenne est également romancier, auteur de *Roger-pris-dans-la-terre* en 2017 et de *L'Ami du Bien* en 2020.

Introduction

Nous allons parler de la « dérive », plus précisément, du déplacement libre et non conditionné en milieu urbain. Telle est la « dérive », en effet, ainsi que la manière dont l'histoire culturelle du siècle dernier en a fixé le sens, dans l'optique notamment, avec les années 1950, du situationnisme. Il s'agit d'une promenade en ville d'un genre différent de celui de la promenade au parc ou dans les zones courues de la ville, promenade cette fois caractérisée par l'aspiration aux parcours inattendus, surprenants, exécutés de biais et facteur de rencontres inédites ou insolites avec l'environnement ou avec autrui. La « dérive » est l'inverse des parcours conditionnés, ceux de la vie courante ou du tourisme organisé. Elle vise un certain quota d'aventures ou, du moins, une espérance d'aventure. À rebours des itinéraires fonctionnels, de routine ou d'acclimatation, la « dérive » en milieu urbain, par essence, entend échapper à toute raison d'être fonctionnaliste et privilégier découverte inopinée et effet de surprise.

Tel sera mon propos – un propos, précisons-le, introductif, qui laissera de côté le détail : aborder la « dérive » d'un point de vue phénoménologique, *phénoménologie* (du grec : *φαινόμενον* [*phainómenon*], « ce qui apparaît » ; et *λόγος* [*lógos*], « étude »). Que fait « apparaître » la « dérive » en tant que phénomène, et quelle est-elle ? Pourquoi la pratique-t-on ? Quelles sont les motivations qui poussent à dériver ? Le « phénomène » qu'est la « dérive », voué à être vécu, expérimenté, incarné, se défie de l'abstraction, il engage le corps de son pratiquant dans un jeu multi-facetté : avec lui-même, avec sa volonté, avec l'espace urbain, avec le pouvoir immiscé dans l'espace urbain... La « dérive » implique une interrogation sur le « coefficient de déplacement libre » de l'utilisateur des villes contemporaines. Pour cette raison : l'espace public urbain, loin d'être l'espace du public, se voit peu à peu confisqué de toutes parts. Privatisé, publicitarisé, toujours plus fourni en circuits balisés qui orientent le déplacement du citadin (je pense à la piétonnisation, à la création de périmètres d'attraction, à la survalorisation des espaces patrimoniaux... : nous y reviendrons), l'espace public urbain se change en une zone carcérale douce interdisant factuellement le libre usage de la circulation et de l'exploration, sauf à recourir à l'illégalité.

Cet aspect se fait sentir sans même parler des plus récentes contraintes (venant limiter le libre déplacement urbain, et pesant plus fort encore sur le coefficient de déplacement libre), relatives, celles-là, à l'élaboration en cours de la *Smart City*. La « ville intelligente » est par essence une ville où l'utilisateur se découvre privé de liberté (*La Fabrique de la Cité*, 2019). Quelles sont les données à même de caractériser la *Smart City* ? La vidéosurveillance ; la géolocalisation permanente par smartphone interposé ; la reconnaissance faciale ; le rappel à l'ordre sur le lieu même de la faute vidéo-constatée (comme déjà dans certaines villes anglaises : un haut-parleur, d'un seul coup, lance à la cantonade : « Madame, monsieur, ramassez le papier que vous venez de jeter par terre ! ») ; une organisation de type ville Google-Alphabet basée sur les algorithmes et le *Big Data*, où rien ne doit être laissé au hasard et à l'imprévu. Ces données structurent ce que les urbanistes dénomment la *Safe City*, la « ville sûre ». Elles sont incontestablement aliénantes, confiscatoires de liberté en plus de signaler que l'espace public, à l'heure de la société dite à présent de « vigilance » (après la société de discipline et la société de contrôle), rend plus que jamais improbable la vie privée en espace public.

Et par rebond et sursaut citoyen, plus que jamais nécessaire peut-être, dans un esprit de refus, de révolte et de sédition privée (j'insiste sur l'adjectif « privé »), s'oppose à cela la pratique libre, clandestine, contradictoire et pirate de la « dérive ».

1. Une formule de dissidence

La « dérive », donc – définition : par « dérive », on l'a dit, on entend depuis les années 1950 un type particulier de déplacement urbain rétif aux parcours balisés. La « dériveuse », le

« dériveur » sont des marcheurs (ou des coureurs, ou des motocyclistes, comme on le voit actuellement avec la vogue des rodéos urbains motorisés) aspirés par les parcours biaisés, par les itinéraires non balisés ou non forcément attendus. Au risque de l'illégalité, dans certains cas, comme lorsque les marcheurs du collectif Stalker, dans les années 1990, lancent leur pratique dite des *Franchissements* : sur une carte urbaine, on trace un trait rectiligne et l'on s'applique à suivre ce trait dans l'espace réel de la ville en forçant si besoin les portes et en escaladant grilles et portails, sans respect pour la propriété privée (au nom de cette justification proudhonienne, non dénuée d'à-propos, voulant que la propriété privée soit le vol d'une propriété qui aurait pu rester publique et le bien de tous, un « commun »).

L'idée-force qui meut « dériveuses » et « dériveurs », en l'occurrence, c'est celle de l'investigation, de la libre disposition *a priori* du territoire urbain, du refus de l'interdit, de la repossession. La dimension illicite de la « dérive » est patente, même s'il peut exister et s'il existe des dérives « douces », non agressives, non violentes, mues par la simple curiosité et non, de concert avec elle, par le désir de violenter et de bousculer l'ordre établi.

En termes « psychogéographiques », pour reprendre la formule des situationnistes qui l'ont pratiquée à partir de 1950 (comprendre : en termes d'impact sur l'état psychologique du sujet qui se déplace dans l'espace), la « dérive » fait la preuve que l'humain, d'abord, est un être curieux de tout : la totalité du territoire lui importe, pas seulement celui qui est balisé. Elle fait aussi la preuve que l'humain, même sédentarisé comme il l'est tant et plus depuis les débuts du néolithique, est bien resté en son for intérieur un nomade doublé d'un explorateur. Encore, que l'humain supporte assez mal cette autorité, d'où qu'elle vienne, qui lui enjoint de se contenir physiquement, en termes territoriaux, à certaines limites, à certaines frontières sans les dépasser, les déborder ou les forcer jamais.

Curiosité, nomadisme, exploration, anti-autoritarisme : ces quatre vocables définissent le geste dissident par l'esprit, interlope, qui meut « dériveuses » et « dériveurs ». Le mouvement physique, concernant ces derniers, se double d'un mouvement mental donnant au pas une signification à la fois volontariste (je décide de bouger) et personnaliste (je bougerai à ma manière et pas autrement).

2. Histoire

Quand et pourquoi, à présent, la « dérive », et ce sous sa forme moderne et contemporaine ? Il convient d'insister sur la qualification « sous sa forme moderne et contemporaine » pour cette raison élémentaire : la « dérive » ne date pas d'aujourd'hui.

La « dérive » est en effet immémoriale. On en trouvera maintes traces dans toutes les mythologies et dans les plus anciens récits que compte la littérature mondiale, toutes civilisations confondues. Ces récits, ces mythologies regorgent d'individus divins ou non qui passent leur temps à aller où il ne faudrait pas, à sortir des chemins balisés selon un principe de désobéissance souvent cataclysmique et pandorien. Le Chevalier au lion de la légende arthurienne, Yvain, nous conte Chrétien de Troyes, choisit de se retirer dans la forêt profonde et d'y dériver, au risque d'y devenir fou.

La « dérive » moderne et contemporaine – la « dérive » sous ses formes actuelles – naît avec le siècle passé, le XX^e, sous l'espèce dominante de la « dérive urbaine ». Elle représente à maints égards une rupture avec les modes de dérive l'ayant anticipée.

Le XIX^e siècle, de la sorte, tendait à privilégier la « flânerie », dans l'optique baudelairienne du *Peintre de la vie moderne* ou de la quête photographique d'un Eugène Atget à travers les vieux quartiers de Paris. Quant au XVIII^e siècle, avec la naissance du romantisme, il aura surtout goûté en matière de dérive la « promenade » rousseauiste. Ce glissement, consacré entre XVIII^e

et XX^e siècles, de la dérive rurale à la dérive urbaine n'est pas une surprise : la ville devient, à compter du XIX^e siècle et de la Révolution industrielle, pour parler à la manière de Mikhaïl Bakhtine, le « chronotope » par excellence, l'espace-temps coutumier de l'époque, sur fond d'exode rural et d'urbanisation. Non que l'univers des campagnes, cet univers qui était celui encore, autour de 1750, d'un Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, ait cessé d'intéresser le *quidam*, il a contre lui son grand âge et plus encore son caractère plutôt peu surprenant. Le monde des campagnes est immuable ou soumis à l'évolution lente.

Celui des villes, lui, connaît l'évolution rapide et permanente, la turbulence parfois incontrôlée. Il est prodigue d'une *Stimmung* intense à l'image de la ville-tourbillon que célèbrent les Vorticistes, à l'image encore de la ville-vitesse des futuristes ou de la ville-musique aux sons télescopés déchirant nos tympanes, mise en valeur par un musicien tel qu'Edgard Varèse dans les années 1930 (avec par exemple *Ionisation*, 1933). Un cadre autrement attractif, plus porté à incarner la possibilité d'une excitation psychologique, intellectuelle et sensible.

3. Le ressenti

Cette question de la sensibilité, concernant la « dérive » moderne et contemporaine, est de première importance. Quelle raison aurait-on de bouger, de « se » bouger, en effet, s'il n'y avait à la clé une promesse de sensations nouvelles, inédites, la promesse même d'un sensible élargi, augmenté, intensifié, reboosté ?

La dérive, en l'occurrence, est une option existentielle, pas une chose qui tomberait du ciel et adviendrait par pur hasard. Je choisis la dérive, par exemple, plutôt que d'aller chez Auchan faire mes courses. En cela, je me prédispose à un projet, je m'organise. La dérive est un voyage intentionnel porteur de l'attente d'un ressenti hors norme. Si je dérive, en effet, c'est dans l'espoir d'être surpris par l'environnement. Si je fais mes courses chez Auchan, en revanche, il y a peu de chances que je sois surpris par mon environnement, ce que je sais d'avance. C'est au demeurant ce qui me donne envie de dériver, fort de l'espérance que ma dérive sera plus intéressante, tout compte fait, que l'aventure existentielle banale qui consiste à pousser un caddie entre rayons et gondoles d'un supermarché.

La « dérive urbaine », insistons-y, est d'essence sensitive. Elle double l'introspection topographique, la découverte des lieux, d'une vibration sensorielle en tendance orgasmique. La pratiquer, ce n'est pas bouger pour rien ou pour peu, c'est bouger pour précipiter la jouissance. Si une dérive urbaine triste, grise et pour finir ratée et décevante n'est, au bout du processus d'itinérance, jamais exclue, reste que l'attente de la « dériveuse » et du « dériveur » se mettant en mouvement est érotique avant tout. Éros, en l'occurrence, c'est le tissu urbain, la matière-ville. Le pénétrer dans le cadre de la « dérive » c'est être pénétré par lui en échangeant des fluides de plaisir, de réciprocity sensorielles.

La « dérive urbaine » comme attente, par son pratiquant, de plus de jouissance, jouissance à vivre, à exister, à occuper un territoire : on doit penser la « dérive » urbaine en pensant avec elle la condition du corps humain une fois celui-ci en situation de dériver au sein de la ville. Ce corps humain (le nôtre, si nous nous décidons à dériver) est sans conteste en quête d'un plaisir renouvelé, relancé, un plaisir qu'il entend s'offrir de manière libre, en s'exonérant des interdits, dans ce cas, des interdits de circulation ou de l'idée même de restreindre le champ géographique de son déplacement.

À la pratique de la « dérive urbaine » est attaché avec raison, par le sens commun, l'idéal de la liberté, le mythe d'une libération, le pari de rester soi-même dans l'environnement immédiat sans subir celui-ci comme oppressif, confiscateur ou castrateur. La dérive, autant dire le déplacement de « coefficient libre », un déplacement que rien *a priori*, à l'exception de la volonté du dériveur, de la dériveuse, ne saurait entraver ou soumettre à des conditions

restrictives. Pourquoi dérive-t-on ? Parce que nous avons au cœur et au corps, bien chevillés dans nos âmes de démocrates, la liberté, le culte de la décision et du mouvement sans entrave.

4. Anti-errance

La dérive, en cela, est l'exact envers de l'errance. Dériver, au sens même du dictionnaire, c'est « écarter de la rive », comme le disent les manutentionnaires des bois de flottaison qu'on véhicule sur l'eau des rivières et des fleuves ; c'est « détourner de son cours naturel » et, métaphoriquement, « détourner de la voie choisie ou considérée comme allant de soi ». C'est, en cela, un acte résolu relevant d'une stratégie.

Errer, c'est tout autre chose. C'est être vaincu d'office par l'environnement, c'est avoir perdu toute possibilité de stratégie. Celui qui dérive entend bien avoir prise sur l'environnement, il veut, cet environnement, le pénétrer à sa guise, en user de façon décisionnaire, s'y perdre mais sans se perdre. Celui qui erre, en revanche, est vaincu par l'environnement, il tourne en rond sans pouvoir sortir d'une zone qui, pour lui, ne prend pas corps faute de pouvoir prendre corps en elle, incapable qu'il est de sortir d'un cercle fermé qui est celui de sa propre aliénation, de sa propre perte. Lorsque les dadaïstes, en 1921, anticipant les dérives situationnistes des années 1950, décident de « dériver » dans le quartier parisien de Saint-Julien-le-Pauvre, ils n'ont pas choisi ce site par hasard, si l'on se souvient ce que spécifie alors leur déclaration d'intention. Pourquoi ce lieu ? Parce qu'il n'a rien de notoire et parce qu'il appartient à la catégorie des lieux, écrivent les signataires de cette excursion anti-touristique, « qui n'ont vraiment pas de raison d'exister »⁹. Parce qu'il est quelconque, soit, mais aussi parce que le quelconque, comme l'attractif, comme l'intense, comme le merveilleux, mérite bien, après tout, que l'on s'y intéresse.

Ce positionnement volontaire, on le conçoit, ne peut avoir la même qualité que celui du soldat anonyme d'une armée en déroute que met en scène Alain Robbe-Grillet dans son roman *Le Labyrinthe* (1959), individu errant sans but dans une ville que l'ennemi s'apprête à occuper. Comme l'écrivent Hassan Foroughi, Mohammad-Hosseïn Djavari et Sahar Heidari (dans un article collectif) : « l'errance de ce soldat dans les rues labyrinthiques de l'espace hostile d'une ville inconnue est une belle métaphore d'un texte qui se referme sur lui-même » (Foroughi *et al.*, 2013, Résumé). Elle « joue le rôle métaphorique d'un cheminement fondé sur une organisation de la déchronologie, une désorientation constructive et une confusion productrice du sens » (p. 2). La narration même, pour Robbe-Grillet, vise « l'errance narrative », « l'égarement du lecteur », « le chaos et la perte » (p. 2-3).

Dériver, donc, n'est pas errer. Dans l'errance, la volonté n'a plus voix au chapitre. Si j'osais, je dirais que l'on choisit de dériver, en organisant son parcours contre les parcours décevants que la vie nous impose, pour rien d'autre que cette raison précautionneuse : éviter de se retrouver à errer dans cette vie, à y errer parce qu'au fond rien ne nous y satisfait et que l'on s'y sent perdus, inutiles à nous-mêmes.

⁹ Manifestation Dada à Saint-Julien-le Pauvre, jardin de l'église Saint-Julien-le-Pauvre à Paris, le 14 avril 1921. Première visite-excursion du groupe Dada. Annonce par affiche : « *Saint Julien le Pauvre*, jeudi 14 avril à 3 h., rendez-vous dans le jardin de l'église, rue Saint Julien le Pauvre (métro Saint-Michel et Cité) ». Texte : « Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. [...] Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens ». Signataires : Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Éluard, Th. Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara (Picon, 1983, p. 38 ; Durozoi, 1997, p. 24).

La dérive, en ce sens, est salvatrice, elle est une stratégie de survie, une forme du salut, une sotériologie. S'y adonner signifie vouloir sortir des sentiers battus d'une existence qui finit par être battue à force de se voir imposer des sentiers battus. Dériver, en cela, c'est résister à l'inertie, c'est lutter contre la disposition centripète, celle qui referme nos corps sur eux-mêmes, et se donner à la disposition centrifuge qui satellise nos corps vers le dehors, ce dehors qui est n'est pas le même, mais l'autre. C'est la possibilité d'une aventure de l'altérité, une expérimentation de la différence contre le même et la répétition du même qui nous tue à petit feu, tandis que nos existences ressemblent à une interminable routine (la routine, cela dit, qui est par ailleurs rassurante à sa manière et, au fond, tout aussi nécessaire psychologiquement que la dérive : elle nous ancre en effet quelque part, elle évite notre dissolution, notre sentiment éventuel de nous éparpiller).

5. La volonté libertaire

Bien des urbains, aujourd'hui, avouent avoir du mal avec les parcours balisés et, en filigrane, avec le pouvoir qui les impose, que ce pouvoir soit urbanistique, politique ou de plus en plus commercial ou « tech », technologique. À ceux-là, la « dérive urbaine » offre une porte de sortie, une respiration.

On en veut pour preuve la vogue croissante de l'« expéditionnisme » en milieu urbain, ce goût des expéditions venant rappeler l'*Odyssee* et le circuit ulysséen mais cette fois, non plus autour de la Méditerranée en étant ballotté par le caprice des dieux, mais au cœur de nos villes mêmes et contre ces nouveaux dieux que sont l'organisation technocratique, le capital et le tourisme, facteurs d'aménagements aliénants venant entraver, embarrasser, empêtrer la marche libre.

Évoquons par exemple, pour donner corps à ce concept d'« expéditionnisme urbain », des pratiques telles que le parkour (on sillonne la ville en courant et en sautant dans tous les sens), l'urbex (on visite, de la ville, ce qui censément ne devrait pas ou plus l'être), la cataphilie (on se balade dans les profondeurs chthoniennes), les flash mobs clandestins (on se donne rendez-vous quelque part en ville pour y déclencher une action insolite et s'emparer de l'espace urbain), les *rave parties* et autres créations de Zones d'Autonomie Temporaire illicites, les « TAZ », *Temporary Autonomous Zones* chères, à compter des années 1990, à Hakim Bey et au mouvement du « terrorisme poétique ». « Un jour on construira les villes pour dériver » (Debord, 1956), écrivait il y a cinquante ans Guy Debord, idéologue porté par l'esprit de sédition anti-marchand, anti-spectacle et anticapitaliste, en militant en faveur de la dérive urbaine libre. Or, au risque de décevoir les hagiographes, toujours nombreux à ce jour, du pape du situationnisme et auteur de *La Société du spectacle*, c'est très exactement l'inverse qui s'est produit, sur fond d'affaiblissement graduel, continu et politiquement concerté de notre « coefficient de déplacement libre ». Toutes les pratiques d'« expéditionnisme urbain » que nous citons, parkour, urbex, cataphilie, flash mobs et autres « TAZ » font la preuve d'une ville contemporaine devenue normative, contrôlée, carcérale en tendance : ce sont-là autant de formules contrapuntiques, autant d'exemples de rébellion circonstancielle. Dans ce contexte, de telles pratiques constituent des alternatives à un phénomène que nous constatons tous les jours, la confiscation de l'espace urbain et la disparition des « communs », son quadrillage et son assujettissement par le contrôle sécuritaire et, pour finir, sa constitution paradoxale en lieu carcéral ouvert. C'est ce contre quoi, de manière armée, la « dérive » se détermine, autant que faire se peut.

Cette dimension libertaire de la « dérive urbaine », qui la place du côté des stratégies de survie positives, fait sa noblesse et explique la ferveur et la bienveillance dont elle peut bénéficier chez les amis de la liberté, les grands vaincus de l'âge technocratique. Qui, au fond de soi, en voudrait au cataphile qui soulève une plaque d'égout et se glisse sous terre pour aller se perdre

discrètement dans les entrailles de la cité et y vivre une très singulière aventure de la découverte topographique, ses Nike trempées dans les eaux usées qui puent et sa chevelure étoffée d'une couronne de toiles d'araignée ? Plus excitant pour sûr que passer la porte de n'importe quel amphithéâtre universitaire. Qui en voudrait à l'artiste australien Shaun Gladwell ou à l'artiste lyonnais Arno Piroud, l'un comme l'autre champions de skateboard, de sillonner sans fin les villes en passant n'importe où, comme les *Yamakasi* agiles produits au cinéma par Luc Besson (*Yamakasi*, 2001) et en venant dessiner dans l'espace urbain, au moyen de leur propre corps mobile devenu un traceur ? Qui en voudrait, encore, à certains créateurs bien intentionnés, Ulrich Fischer, Pierre Redon, Antonin Fourneau, Adelin Schweitzer..., de nous inviter à concevoir nos propres dérives urbaines en nous dotant de tout un matériel électronique de géolocalisation dont la finalité n'est pas de trouver notre chemin dans la ville mais bien, tout au contraire, de l'inventer, voire de le perdre ? Autrement plus excitant que ce qu'on appellera le parcours élémentaire, le parcours où s'inscrit le quotidien de la vie, l'anti-dérive même.

6. La possibilité du conditionnement

On mesure sans peine ce que la « dérive urbaine » comme pratique vitale a de bénéfique, ne serait-ce qu'intellectuellement. Elle évoque en effet un citoyen apte à se mouvoir où et comme il le veut. Elle valorise le concept de « coefficient de déplacement libre » de manière maximale. La « dériveuse » et le « dériveur » décident du tour que prend leur vie. Ils entendent bien mettre, dans cette vie, du plaisir, une érotique maximalisée, en pointant ce but : faire que la vie en vaille la peine et qu'elle soit le plus possible désaliénée, le signe d'une non-domination des éléments sur le soi. Ceci, tout en coulant cette vie de plaisance auto-organisée dans un cadre existentiel où trouver potentiellement en toute chose du plaisir. En toute chose que le paysage de la ville peut offrir, insistons-y. Même dans une ruelle qui fleure l'urine où plus personne ne va. Même dans la contemplation, sur un mur de cette ruelle servant de pissotière improvisée où plus personne ne va, d'un pavé scellé dans du mortier ou d'une campanule qui pousse ses racines à travers les craquelures du ciment.

« Dérive » et liberté : cette copule semble aller de soi. Mais voyons plus loin, plus noir, voulez-vous ? Est-elle, tout bien pesé, cette copule « dérive » et liberté, si avérée ? Malgré l'espoir de libération mis en elle, la pratique de la « dérive » n'est-elle pas à sa façon conditionnée ?

Pourquoi le serait-elle ?, demandera-t-on.

Primo, parce que l'environnement urbain, dans la société de « vigilance » qui est la nôtre, se fait de plus en plus oppressif, de moins en moins disponible, de moins en moins propice à l'égarément. Vouloir être libre est une chose, pouvoir être libre en est une autre. Dans ce cas, nous « dériverions » non pour démontrer notre liberté mais, bien plus, par bravade, pour signifier au pouvoir que nous pouvons encore être libres lors même que, dans les faits, nous avons pour l'essentiel cessé de l'être.

Secundo, parce que la « dérive urbaine », tendant à devenir une pratique convenue, une démonstration de circonstance, relèverait du cliché, et notre appétence à la pratiquer, d'un conditionnement, c'est-à-dire de l'exact envers de la liberté. Voyons cela.

Voyons-le, nommément, au regard de ce « coefficient de déplacement libre » déjà évoqué plus avant. Comprendre : le droit que nous nous arrogeons d'aller en ville là où nous voulons, et cela, dans un minimum de frottements ou sans frottements de nature à nous entraver.

Le « coefficient de déplacement libre » ? De même qu'il y a un coefficient physique de pénétration dans l'air, le fameux « Cx » après lequel courent, pour l'abaisser toujours plus, les aérodynamiciens ; de même qu'il y a un coefficient de gravité, le fameux « G », qui mesure combien de fois un corps humain peut avoir à endurer son propre poids lorsqu'il subit une force

latérale, il existe bel et bien un coefficient de frottement du corps dans l'environnement. Ce coefficient est très élevé, par exemple, lors de l'ascension d'une montagne ou d'une randonnée à très fort dénivelé, il est au contraire très faible lorsque l'on descend. Dans le premier cas, la montée, le corps sur-perçoit son propre poids, dans le second cas, la descente, il le sous-perçoit. Le temps de la montée, temps du coefficient élevé de frottement du corps dans l'espace, est en général plus propice à la pensée méditative que le temps de la descente, qui est celui, mentalement, de l'allègement, du laisser-aller, du laisser-filer. Un exemple bien connu, le fameux récit par Pétrarque, au XIV^e siècle, de son ascension du Mont Ventoux. Le moment de la montée, lent, de fort coefficient de frottement, est propice à la pensée du destin, de sa construction, de la place qu'y occupe Dieu, autant de considérations qui perdent leur substance lors de la descente. La montée, c'est le coefficient de déplacement libre compliqué par la topographie, fatigante, et la pensée qui accompagne la marche, fulminante, une situation moins libre, donc, que contrainte. La descente, c'est l'inverse, l'approche du coefficient de déplacement libre zéro, le vol plané.

7. Menaces sur le « CDL », le Coefficient de Déplacement Libre

La « dériveuse », le « dériveur », de leur dérive urbaine, sont des partisans du coefficient de déplacement libre zéro. Ils attendent que les frottements dérangeants, négatifs, soient le plus possible réduits, voire qu'ils n'existent pas. Est-ce seulement concevable ? Franchement, de moins en moins.

Tout l'indique en effet à ce jour, dans la ville contemporaine, le déplacement libre est plus que compromis. En automobile, n'en parlons même pas, sommés que nous sommes de suivre les itinéraires fléchés, d'emprunter uniquement les files réservées, de n'entrer dans telle ou telle cité que muni du bon certificat de résidence, d'un véhicule doté de la bonne vignette anti-pollution, etc. À pied, nos déplacements sont tous aussi dirigés, canalisés : par les zones de piétonnisation, par les passages-piéton, par les tapis roulants (je songe à Hong Kong, par exemple, où les tapis roulants pour piétons traversent les magasins et accentuent la propension à consommer), par les circuits dédiés, devenus une véritable plaie dans les villes « numériques » actuelles (je songe à Masdar City, aux Émirats arabes unis, ou au secteur de Toronto conçu en ce moment même par Alphabet [Google] dans une ancienne zone du port).

Tout le monde a pu remarquer, ici et là et sans même avoir à quitter Limoges, la multiplication sur le sol asphalté des villes, chaussées automobiles comme trottoirs, des tracés linéaires en tous genres. Le couloir pour les piétons, le couloir pour les vélos, le couloir pour les bus, le couloir pour les voitures avec plus d'un passager, le trottoir pour ceux qui textotent en marchant (il en existe en Chine)... , autant dire un sommet de fragmentation spatiale. La « couloirisation » urbaine, envisagée au regard du coefficient de déplacement libre, est, on l'aura compris, une véritable déclaration de guerre.

Si l'on y ajoute, propre à la société de « vigilance », toutes les formes de contrôle numérique qui canalisent elles aussi nos parcours urbains et permettent de vérifier que nous les suivons en tout ou presque, force est alors de constater que nous nous mouvons en ville, dorénavant, chargés de chaînes invisibles. Je renvoie sur ce point à l'analyse lumineuse d'Élodie Lemaire publiée en 2019, si bien nommée *L'Œil sécuritaire*, qui donne à penser sur notre irréfragable capacité à nous entourer volontairement de structures d'interdiction et de contrôle (en l'occurrence, nous sommes devenus en bloc les parents, qui donnent la loi à l'enfant, et les enfants, qui finissent en général par accepter la loi, même contraignante et liberticide : la vieille « servitude volontaire » de La Boétie dans sa version contemporaine, élargie, comme il se doit à l'âge démocratique qui est le nôtre).

Dériver, opter pour la « dérive urbaine », dans ces conditions, n'est pas loin de tenir de l'entrée en guerre ou du moins, parce que nous sommes de toute façon vaincus par le pouvoir de la « vigilance », plus fort que nous (sans oublier, du fait de notre conditionnement, que nous pourrions bien être déjà acquis dans nos têtes au principe, à la nécessité et aux usages de cette « vigilance »), de l'acte d'autodéfense.

8. La ville devenue carcérale

La ville contemporaine, en large part, est carcérale – autant dire une prison à ciel ouvert et aux portes ouvertes. On exagère ? Oui, bien sûr. Pas question évidemment de mettre sur le même plan une ville et une prison. Tout espace qui n'est pas strictement clos, où nous ne sommes pas enfermés comme bêtes en cage vaut mieux que la prison, cela va de soi. Si l'on parle ici, malgré tout, de ville carcérale, en légitimant cette qualification, c'est pour pointer une actuelle tendance à faire que la ville, loin de s'ouvrir au résident ou au visiteur tenté d'y dériver, tout au contraire se ferme, se contracte, s'impose en impulsant des parcours sinon prescrits, du moins fortement tentateurs.

À cette entrée, l'aménagement urbain, l'animation urbaine sont des facteurs clés de conditionnement, des attracteurs et, comme tels, des dérivatifs, si je puis dire en relevant ce que ce terme, « dérivatif », a dans ce cadre-là de non-dérivant : par l'aménagement urbain, par l'animation urbaine, on cherche à distraire le résident ou visiteur et à l'attirer là où il n'aurait pas été tenté de se rendre de prime abord.

Cet effet de « miroir aux alouettes » est loin d'être négligeable à l'ère de la « touristisation » du monde, qui en passe par la quête effrénée, de la part des édiles urbains, de l'attraction maximale. Les villes, aujourd'hui, sont l'objet de classements sans fin, mises sous pression qu'elles sont par les médias et leurs enquêtes compulsives de type Trip Advisor, avec des questions du genre : « Dans quelle ville fait-il bon vivre ? », « Quelle est la ville la plus agréable ? », « Où passer sa retraite ? », « Quelle ville est-elle la plus accueillante pour les familles avec enfants ? », etc., jusqu'à cette enquête récente (*Paysages de France*, 2021), en France, « Quelle est la ville française la plus moche ? » (Résultat, Le Havre, à cause des panneaux publicitaires placardés en masse à l'une de ses entrées ; Migné-Auxances, une petite bourgade en lisière de Poitiers [où je suis né, d'ailleurs]). Cette pression de type *branding*, obligeant les villes à se réformer, à se ripoliner, à s'auto-exciter, à se publiciser et pour finir, à se vendre comme des marques sur le marché des biens culturels, dessine un visage urbain sans conteste accommodant, tentateur, putassier même (« Résident, visiteur, baise-moi, moi la ville »). Face à cet effet « miroir aux alouettes », c'est le désir même de dériver en ville qui s'émousse : parce que la ville en soi, érigée en périmètre majeur de dérive totale, s'offre à nous avec une générosité folle, la dérive qu'elle nous propose serait-elle théâtralisée et en amont, préstructurée en tous points par le pouvoir qui s'exerce sur le fait urbain ?

9. Cliché, fiction ?

Ceci nous amène à ce point problématique, la « dérive urbaine » comme cliché, qui sera notre conclusion.

C'est entendu, dériver dans la ville est un héroïsme, ne revenons pas sur ce point, et cela l'est d'autant plus que des interdits nombreux s'y opposent, gentils ou méchants. Gentils comme cette rue commerciale au ciel fermé par une canopée de parapluies multicolores qui nous fait de l'œil. Méchants comme ces multiples panneaux « Défense d'entrer », « Propriété privée. Accès interdit » ou plus violent encore, comme ces grilles digicodées qui bloquent tant et plus, aujourd'hui, le processus de la circulation urbaine libre.

Ce paysage d'interdits, n'en doutons pas, oriente la manière même de concevoir, d'organiser nos propres « dérives urbaines », qui pourraient bien cesser, du coup, d'être d'authentiques dérives, et qui prendront la forme, plutôt, d'un parcours réactif que nous effectuons par obligation sur un mode *impulse-feedback*, « impulsion-réaction », comme disent les cybernéticiens : l'hyper-canalisation obligatoire des parcours urbains, pour finir, ne nous laisse pas le choix de dériver autre part qu'ici ou ici mais sûrement pas là ou là. Suivons, dans leur voyage en ville, la « dériveuse », le « dériveur » : se laissent-ils entraîner par telle ou telle sollicitation ou au contraire, demeurent-ils inflexibles dans leurs options de mouvement et dès lors, prompts à tracer leurs propres itinéraires dans l'espace de la cité, sans tenir compte de ces sollicitations ? Au juste (et plus largement, cela nous concerne tous), peut-il exister, dans notre manière d'être et d'agir, un continuum comportemental faisant que si l'on suit un but, on le suit sans dériver, et que si l'on dérive, l'on se refuse obstinément à suivre un but ?

En la matière, que cela plaise ou non, il s'agit d'admettre que le corps qui « dérive » en ville n'est pas ostensiblement et toujours volontaire, qu'il n'organise pas forcément ses déplacements autant qu'il l'imagine, se croirait-il libre de ceux-ci. De même que la mite ou la mouche, la nuit venue, se dirigent vers la lumière, l'humain qui dérive en ville se règle pareillement sur des fanaux qui peuvent orienter son parcours – un beau monument, une entrée de rue étroite et sombre, un panneau publicitaire lumineux, un son, une odeur... La dérive est par nature « phototaxique positive ». La « dériveuse » et le « dériveur », parce que « phototaxables », sont, comme nous le sommes, les otages de tropismes liés au conditionnement. Ils peuvent difficilement échapper au fait d'être « phototaxés », d'être attirés par quelque chose, comme les mites et les mouches le sont par la lumière, qui leur sert de balise – un quelque chose qui a pu leur être proposé de façon subreptice, à titre d'attracteur, comme un piège. On va vers ce qui intrigue, vers ce qui plaît, vers ce qui excite plutôt que vers ce qui est déjà connu, déplaît ou ennueie. Or l'intrigue, la plaisance, l'excitation, cela s'organise : il suffit pour cela, en termes d'organisation, de faire de la ville une structure foraine. C'est le cas à Nantes, par exemple, une cité qui regorge d'attractions en tout genre, plus tentatrices les unes que les autres, jusqu'à ces animateurs qui vous y soufflent des textes poétiques dans les oreilles au moyen de sarbacanes alors que votre unique intention, à la hâte, est d'aller acheter du Destop au Huit à Huit du quartier pour déboucher votre évier.

Qu'en déduire ? Que la dérive « pure » n'existe pas. Dériver, c'est toujours peu ou prou, pour les sujets que nous sommes, obéir à une loi mentale intérieure préformée. Cette préformation oriente nos parcours dérivants, les voudrions-nous tout au contraire, ces parcours, non conditionnés, arrachés au conditionnement même. Nous le savons bien, au fond de nous-mêmes, dans nos âmes esclavagisées de toutes parts par la vie, ses contraintes et pour commencer, par la première des contraintes que la vie nous impose, la préservation d'elle-même, l'instinct de survie : la liberté n'existe pas, du moins en tant qu'entité totale. Elle est une pulsion, une tension, un sentiment, un effet de contexte, sûrement pas la libération ultime garantie et la rupture absolue de toutes nos chaînes. Dérivons dans une zone pleine de précipices : nous éviterons ces précipices, le principe de précaution vitale nous incitera derechef à ne pas y sauter pour y dériver.

Ce point est à méditer : quoi que l'on fasse, quelque liberté dont on s'arroge le droit de disposer, nous resterons dépendants de situations spécifiques qui déterminent nos choix plus que nous le voudrions. C'est en cela que la « dérive urbaine », plus qu'une réalisation libre, demeure un fantasme de liberté et de libération. Une *fiction* peut-être ? Ouvrons le débat.

Références

Debord G. (1956). Théorie de la dérive. Dans *Les Lèvres nues*, 9. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

Durozoi G. (1997). *Histoire du mouvement surréaliste*. Hazan.

Foroughi H, Djavari M. H. et Heidari S. (2013). L'errance narrative chez Alain Robbe-Grillet. Le cas d'étude : Dans le labyrinthe. Dans *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 7(11). https://france.tabrizu.ac.ir/article_523_23fc18d409d550c800ed037e9e53b2bd.pdf

La Fabrique de la Cité. (2019). La Smart City et les dispositifs de surveillance. Entretien avec Myrtille Picaud et Régis Chatellier. <https://www.lafabriquedelacite.com/publications/la-smart-city-et-les-dispositifs-de-surveillance-dialogue-avec-myrtille-picaud-et-regis-chatellier/>

Lemaire, É. (2019). *L'Œil sécuritaire*. Éditions de la Découverte.

Paysages de France. (2021). Prix de la France moche : le palmarès 2021. <https://paysagesdefrance.org/actualites/235/prix-de-la-france-moche-le-palmares-2021/>

Picon, G. (1983). *Le Surréalisme, 1919-1939*. Skira.



Ce que nous disent les textes situationnistes sur la psychogéographie.

À la recherche des qualités poétiques de la ville

What the Situationist Texts Tell Us about Psychogeography. In Search for the Poetic Qualities of the City

Yvan CHASSON¹⁰

Laboratoire EHIC, Université de Limoges
yvan.chasson@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/663>

DOI : 10.25965/flamme.663

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Penchons-nous un instant sur les trois textes fondateurs de la psychogéographie, cette nouvelle pratique scientifique instituée par les situationnistes. Nous verrons que ces textes posent un regard critique sur les villes modernes et interrogent les moyens possibles pour l'homme de se réapproprier l'espace public.

Mots clés : psychogéographie, dérive, situationnisme, ville, poétique

Abstract: Let us now look at the three seminal texts of psychogeography, this new scientific practice introduced by the situationists. We will see that these texts tend to cast an eye on the modern cities and interrogate the available means for people to reclaim the urban public spaces.

Keywords: psychogeography, dérive, situationism, city, poetic

¹⁰ Yvan Chasson est en troisième année de Doctorat à l'Université de Limoges. Après une Licence en Histoire de l'Art et en Archéologie à l'Université de Quimper et un Master en Création Contemporaine et Industrie Culturelle à l'Université de Limoges, il rédige actuellement une thèse sur L'art urbain vecteur de situation et producteur d'atmosphère à la vie citadine, sous la direction du professeur Bertrand Westphal. En parallèle, il effectue un cursus en art à l'ENSA de Limoges où il travaille la pratique de la vidéo, de l'installation et de la performance.

Introduction : pour un nouveau regard critique sur la ville

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*. Celui-ci sera le premier texte du mouvement des Internationales situationnistes 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 Internationales situationnistes. Des figures comme Guy Debord, Gilles Ivain (de son vrai nom Ivan Vladimirovitch Chtcheglov) ou encore Asger Jorn mettent au point le concept de la psychogéographie. Les créateurs de cette nouvelle approche de la ville s'intéressent à l'impact affectif de l'environnement géographique sur les citoyens et aux effets de l'architecture et de l'urbanisme sur leurs comportements. En utilisant la marche comme moyen de déambulation, les psychogéographes arpentent les villes.

Cet article suit l'évolution de ces idées et leurs mutations. Le regard porté sur ces textes nous permettra de nous familiariser avec la notion de « dérive », outil psychogéographique qui permet d'établir une méthode de déambulation pour lire autrement la ville. Le discours qui sera tenu ici sera problématisé autour des qualités critiques et poétiques qui s'entremêlent dans le discours des situationnistes. Cette idée d'« habiter poétiquement » apparaît dans le poème d'Hölderlin « En bleu adorable » en 1827. L'auteur y écrit : « Riche en mérites, mais poétiquement toujours, Sur terre habite l'homme » (1967, p. 939). Cette mention de la notion de « poétique » fait référence à une approche qui fait appel à une autre forme de rationalité.

Il s'agit d'une volonté de quitter les pratiques de l'ordinaire pour établir de nouvelles actions afin de vivre autrement le quotidien. Ici, on ne peut s'empêcher de penser à la poétique de l'espace qui peuple le travail de Gaston Bachelard. Le philosophe propose dans *La Poétique de l'espace* (1957) une réflexion sur la nécessité de trouver une habitation heureuse. Avec cette volonté de relier la « poétique » à la sensation « heureuse », il explore notre relation à l'espace dans ce qu'elle a de sensible et d'intangible. Il matérialise cette sensibilité par des expériences vécues et la réponse émotionnelle que chaque individu se fait de ces espaces. Pour les situationnistes, le point de départ de la recherche sur l'urbanisme est cette notion d'« habitation heureuse ».

Les premiers textes écrits sur la ville apparaissent alors en réaction à la nouvelle architecture, dite brutaliste, que connaissent les espaces urbains suite aux reconstructions massives post seconde guerre mondiale. Le brutalisme cherche à faire disparaître la mélancolie des villes en faisant disparaître le passé, et par là même le souvenir, supprimant toute référence historique pour oublier le passé des villes meurtries par les guerres.

Mais en modifiant la perception des espaces urbains, les architectes font aussi disparaître l'identité des villes. Pour les situationnistes, la disparition de la mémoire des villes et de leur caractère authentique ôte au lieu son aura¹¹. Jean-Paul Thibaud dans son livre *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*, parle d'un monde de la « présence » (2015, p. 21). Pour lui, il y aurait dans le monde une présence invisible qui influencerait notre vision de ce dernier. Comme l'écrit Renaud Barbaras (au sujet d'Erwin Straus), dans *Vie et intentionnalité : recherches phénoménologiques*, « [l]e vivant n'est pas le sujet constitué du sentir ; il se constitue, au contraire, dans le sentir » (2003, p. 74). Le sentir serait ici un mode de communication avec le monde, une perception. La psychogéographie cherche à approcher ce monde de la présence, du sensible, et les situationnistes interrogent la place de l'affect dans la traversée urbaine.

11 L'aura prend ici la signification que lui donne Walter Benjamin dans son livre *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936).

Pour Debord, la psychogéographie était une science pure, la théorisation de cette science avait donc pour objectif de lui accorder une place sérieuse dans les paysages des sciences urbaines. Un processus rédactionnel est même mis en place dans ces textes afin de leur donner une légitimité scientifique. Cette rigueur provient des règles établies dans les premiers écrits théoriques de Debord et de Gilles Ivain. À la manière des textes fondateurs que sont « Introduction à une critique de la géographie » (1955), « Théorie de la dérive » (1956) de Debord et « Formulaire pour un urbanisme nouveau » (1958) d'Ivain, les auteurs posent les règles de la psychogéographie que les autres membres de l'Internationale Situationniste (IS) s'imposeront dans leurs dérives.

1. Les textes situationnistes, entre parole politique et manifeste artistique

François Couadou, philosophe et théoricien de l'art, ouvre son séminaire intitulé « Les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art » (2022) en rappelant que ce titre est emprunté à l'article « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art » (Debord, 1963). Ce dernier paraît en 1963 dans le catalogue de l'exposition *Destruction de RSG 6*. Comme le fait remarquer F. Couadou à ses étudiants, le titre de cet article présente un principe d'équivalence entre l'art et la politique. Les deux domaines seraient approximativement la même chose quant à la forme d'action qu'ils engagent.

Dès lors, se pose la question de la politique situationniste et de sa définition. Le projet majeur de ces penseurs est de vouloir bouleverser le quotidien et l'ordre moral de la société du spectacle en confondant la vie et l'art. Cette idée n'est pas un projet nouveau, mais ils innovent en proposant des actions pour « détourner » (Debord 1956) des règles établies en se les appropriant pour ne pas être « spectateur », mais bien l'acteur de notre propre vie. Entre performance artistique et activisme, les situationnistes s'engagent dans l'art comme l'on s'engagerait en politique. Pour revenir au titre, « une forme d'action », sous la plume de Debord, a pour ambition de transformer le monde. C'est la première pierre à l'édifice d'une révolution qui serait donc artistique. Quelle forme prend l'art des situationnistes ? Le champ d'action serait celui de la poésie issue des pratiques du mouvement lettriste dont le mouvement situationniste émane. Il ne faut pas oublier de mentionner la part performative et les pratiques du *happening* que les situationnistes empruntent au mouvement d'avant-garde Dada. Les situationnistes visent un dépassement de l'art qui abolirait les frontières entre art et vie.

Pour tous les mouvements d'avant-garde, publier c'est exister. C'est à travers l'édition de revues que les pensées et les travaux de ces artistes se diffusent et se font connaître, comme l'illustrent le mouvement Dada et sa célèbre revue *Dada* (1917), la revue *Littérature* (1919), puis la revue *New-York Dada* (1921). Les premiers textes sur la ville écrits par Debord paraissent dans la revue surréaliste belge *Les Lèvres nues*. En empruntant le lectorat des surréalistes, Guy Debord trouve un premier public pour former les concepts clés de la psychogéographie. Le texte « Introduction à une critique de la géographie » paraît dans le sixième numéro de *Les Lèvres nues*, au mois de septembre 1955. « Théorie de la dérive » paraît quant à lui dans le neuvième numéro, en novembre 1956. En ce qui concerne le « Formulaire pour un urbanisme nouveau » de Gilles Ivain, il paraîtra dans le premier numéro de la revue *Internationale situationniste* de juin 1958. Écrit en 1952, ce texte pourrait être qualifié d'œuvre « pré-situationniste » (Coverley, 2011, p. 97) et serait donc le texte fondateur de la pensée psychogéographique. Les membres du mouvement situationnistes se sont connus pour la plupart dans un autre mouvement, le mouvement lettriste, qui lui aussi se revendiquait comme international. Mené par le poète, peintre et cinéaste Isidore Isou, le mouvement naît le 7 décembre 1952 suite à la conférence d'Aubervilliers.

Debord souligne dans cette pratique l'approche du milieu par l'émotion de la personne qui le traverse, il s'agit d'un rapport entre l'atmosphère du lieu et ce qu'il convoque en nous. Dans le premier numéro de la revue *Internationale situationniste*, paru en juin 1958, les situationnistes définissent la psychogéographie comme : l'« [é]tude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus » (Debord, 1958, p. 13). Cette définition souligne le mécanisme entre le milieu et l'affect. La psychogéographie s'intéresse à la ville, car il s'agit d'une composition totale de l'esprit humain. La dérive est une pratique exclusivement urbaine, car « l'errance en rase campagne est évidemment déprimante » (Debord, 1956).

2. Définition d'un vocabulaire pour une nouvelle pratique scientifique

Les textes que publient les situationnistes sont le moyen de définir les principaux concepts de la psychogéographie. Les trois principes fondateurs de cette nouvelle science sont les concepts d'unité d'ambiance, de dérive et de contraintes. Pour comprendre de manière plus pédagogique le vocabulaire de la science de la psychogéographie, il faudrait réfléchir à la carte que réalise Debord en 1957, qu'il nomme « Guide psychogéographique de Paris, discours sur les passions de l'amour » (1957). Il élabore un montage de la ville de Paris à partir de fragments découpés dans l'œuvre datée de 1920 « Plan de Paris à vol d'oiseau », de Georges Peltier. Ces fragments représentent des « Unités d'ambiance » qui donnent une vue des « beautés fragmentaires » (Ivain, 1958, p. 19) de Paris durant une exploration. Lors de ces dérives, le psychogéographe est confronté à un « brusque changement d'ambiance » (Debord, 1955), que Debord assimile à des « zones de climats psychiques tranchées » (p. 13). Ces transitions entre les espaces permettent de délimiter les contours des unités d'ambiance.

La notion d'unité d'ambiance se résumerait donc en un assemblage d'« îlots » qui se détacheraient les uns des autres en fonction des émotions éprouvées dans chaque espace délimité par une rupture nette. Chaque unité serait apparentée à une émotion ressentie, mais aussi à une « construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure » (Debord, 2004, p. 1). Ces îlots seraient éprouvés par « des influences des divers décors » (Debord, 1955). Guy Debord envisage ainsi la ville idéale comme un ensemble de fragments de lieux émanant de la fiction : « Cette ville pourrait être envisagée sous la forme d'une réunion arbitraire de châteaux, grottes, lacs, etc... » (Ivain, 1958, p. 19). La volonté des situationnistes est de créer une ville vectrice d'aventures. L'introduction de lieux favorables à la fiction serait le point d'entrée dans une nouvelle pratique de l'espace urbain.

La notion majeure que met en place la psychogéographie est sans nul doute celle de la dérive. Il s'agit d'un outil de la psychogéographie proposant un détournement de la pratique de la marche. On pourrait même dire que ce concept a pour inspiration la flânerie baudelairienne et la contemplation rêveuse rousseauiste. La dérive s'« oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade » (Debord, 1956), elle revêt un aspect critique face à ce que le marcheur voit, il n'est plus dans la passivité de l'émerveillement ou dans la contemplation, le psychogéographe doit être dans une marche active. Debord définit la dérive « 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 » (1956).

Nous pouvons ajouter à cette définition celle qui lui est consacrée dans le premier numéro de la revue *Internationale situationniste*. La dérive y est un « [m]ode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique de passage hâtif à travers des

ambiances variées. Se dit aussi plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience » (Debord, 1958, p. 13).

Ces deux définitions s'accordent sur l'idée que par un « comportement ludique-constructif », le passage hâtif d'une unité d'ambiance à une autre construit une vision fragmentaire de la ville. Une étude approfondie du plan de cette dernière doit être effectuée par le psychogéographe pour déceler la charge émotionnelle ressentie dans chaque unité d'ambiance. Cette étude est propre à chacun et révèle une écologie de soi. La dérive nous renseigne sur le rapport qu'entretient l'être vivant à son milieu. Cette approche de la ville cherche les effets naturels, voire physiques que notre environnement possède sur notre résonance avec le milieu.

Paradoxalement, le psychogéographe doit se livrer au plus grand des hasards car, comme le dit Debord dans « Théorie de la dérive », « l'action du hasard est naturellement conservatrice et tendre » (p. 6). C'est donc dans l'aléatoire de cette pratique que le psychogéographe doit trouver une émancipation de la marche quotidienne, celle qui n'existe que pour relier un point A à un point B. La dérive n'a ni point de départ ni point d'arrivée, elle se trace seulement au gré des besoins émotionnels des participants.

À la manière des règles d'un jeu, Guy Debord intègre dans ses textes les détails sur le déroulé des dérives. Les dérives se pratiquent sous différentes contraintes. Du nombre de participants au temps de l'action, le philosophe cherche à créer, à travers des cadres, une rigueur scientifique. À la manière d'un protocole d'expérience, les textes sur la psychogéographie deviennent des protocoles révolutionnaires pour donner à quiconque le moyen de s'extraire de l'emprise de l'ordinaire. Debord pousse le souci du détail en abordant le sujet du nombre de participants :

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent [...] aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisée (p. 6).

Les situationnistes sont unanimes sur le fait que les participants aux dérives doivent renoncer à la rationalité du monde matériel, pour entrer en résonance avec le monde du sensible, entendre leurs émotions dans le vacarme de la ville.

La contrainte est par sa définition ce qui nous retient, ce qui nous empêche. Mais les situationnistes utilisent la contrainte comme outil pour se guider dans une dérive. Si la dérive n'a pas de but à atteindre, la contrainte leur permet de garder un cap, une ligne de conduite. Une ombre au tableau apparaît : dans les retranscriptions de dérives ce concept demeure assez flou. Il n'y a pas réellement de traces précises de ce que les situationnistes appelaient « contrainte ». Mais nous pourrions penser à leurs successeurs, le groupe littéraire de l'OULIPO (actif depuis 1960) qui, à la manière des situationnistes, travaille aussi autour de la contrainte. De plus, certains de ses membres s'inspirent des dérives pour traverser les villes en s'imposant des contraintes. Nous pouvons évoquer l'exemple de Jacques Roubaud qui traverse Paris en ne passant que par des rues aux noms de scientifiques, en fonction de l'ordre alphabétique de celles-ci. La marche en tant que telle devient un temps de création ; en marchant, il compose de la poésie. Telle est l'idée de son livre *Poésie* : (Roubaud, 2000), qui se lit comme une longue traversée à travers une ville faite de contraintes. On peut aussi citer le nom de Jacques Jouet qui, dans *Poèmes du métro*, descend dans le métro parisien et utilise le rythme des stations pour

cadencer des formes de poème court. Il s'impose la contrainte de devoir écrire une forme de texte dont la longueur va être déterminée par la durée du trajet en métro entre deux arrêts. Le premier vers du poème est composé dans la tête de l'auteur entre les deux premières stations du voyage. Il est ensuite retranscrit quand le métro s'arrête à la seconde station et ainsi de suite jusqu'à avoir une forme convenable. C'est ce qu'il appelle des « poèmes de présences ». Il s'inspire des gens et de son environnement pour déclencher l'écriture.

La dérive est liée à notre rapport au temps : « La durée moyenne d'une dérive est la journée, [...] les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérive » (Debord, 1956). La nuit devient un espace dramatique, au sens où l'atmosphère de ce moment est propice à un début de situation. Chaque moment de la journée est favorable à un genre de récit, ce qui se passe le jour n'aura pas le même rapport que ce qui se passe la nuit. Debord imagine des dérives qui repoussent la rationalité du quotidien pour offrir la possibilité d'abandonner l'ordinaire en faveur d'une exploration permanente : « [...] certaines dérives d'une intensité suffisante se sont prolongées trois ou quatre jours [...]. Une succession de dérives a été poursuivie sans interruption notable jusqu'aux environs de deux mois » (p. 8). La dérive offre à s'extraire du temps de production capitaliste, elle en est même son contraire, et elle doit s'inscrire dans la vie du piéton comme telle, « au début ou à la fin de cette journée, d'en distraire une ou deux heures pour les employer à des occupations banales ; en fin de journée, la fatigue contribue beaucoup à cet abandon » (p. 8). En implantant la dérive directement dans la vie des citoyens, Debord oppose la production économique à l'action politique que la dérive représente. Ce contraste a pour but de donner la possibilité aux citoyens d'avoir un regard critique sur leurs propres pratiques de l'ordinaire et de leur permettre de se réapproprier l'espace urbain.

3. La psychogéographie comme démarche de réappropriation de l'espace

Les observations des situationnistes sont formelles, les villes se transforment, influencées par les industries, « les grandes villes transformées par l'industrie, répondraient plutôt à la phrase de Marx : “Les hommes ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage, tout parle d'eux-mêmes. Leur paysage même est animé” » (p. 7). Les habitants sont repoussés, pour la plupart, aux frontières des espaces urbains dans des cités dortoirs. En citant cette phrase de Marx, Debord montre que les villes répondent au désir d'un homme nouveau. L'homme moderne serait une espèce dont les motivations aspireraient à une industrialisation totale de la société. Cet homme nouveau ne chercherait plus à ressentir son environnement.

Cette modification de la perception de l'espace remonte au grand plan d'urbanisme mené par G.-E Haussmann entre 1853 à 1870 que critiquait ainsi l'auteur de « Introduction à une critique de la géographie » : « le Paris d'Haussmann est une ville bâtie par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien » (Debord, 1955). Aux yeux des situationnistes, cette transformation de la capitale empêche la vie de proliférer.

Pour Gilles Ivain, cette modernité accrue des villes a un visage, celui de C.-E. Jeanneret, dit Le Corbusier. Les situationnistes accusent l'architecte d'être à l'origine de cet hyper-hygiénisme de la ville qui n'aurait pour but que de transformer les espaces en lieux de production de marchandise dans une atmosphère stérilisée. Comme le souligne Ivain, « [n]ous laissons à monsieur Le Corbusier son style qui convient assez aux usines et hôpitaux » (1958, p. 16). À l'aide du béton, cette nouvelle urbanisation n'aurait que pour objectif d'asservir les citoyens aux modes de production de l'usine immense à laquelle la ville s'assimilerait à présent, « pour vouloir ainsi écraser l'homme sous des masses ignobles de béton armé, matière noble qui devrait permettre une articulation aérienne de l'espace, supérieure au gothique flamboyant » (p. 16).

Gilles Ivain écrit dans *Formulaire pour un urbanisme nouveau* : « Nous nous ennuyons dans la ville » (p. 15). Cette phrase résonne comme un cri. La ville moderne a besoin d'être un espace de jeu et de fête. Dans sa ville moderne, Le Corbusier a sacrifié « ce qui reste de joie. Et amour – passion – liberté » (p. 16). Les psychogéographes veulent un retour à une ville sentimentale car, comme le fait remarquer Ivain, « [n]ous évoluons dans un paysage fermé » (p. 15). C'est en se réappropriant le regard sur la ville que le paysage peut s'ouvrir sur de nouvelles perspectives. Ivain poursuit en faisant remarquer que « certains angles mouvants, certaines perspectives fuyantes nous permettent d'entrevoir d'originales conceptions de l'espace » (p. 15). Par le regard critique sur la ville, les situationnistes pensent pouvoir apporter une nouvelle vision de l'espace. Ce regard permettrait aux citoyens de se défaire de l'emprise schizophrénique des villes et d'y trouver un espace ludique où ils pourraient enrichir leurs savoirs et leur imagination en ouvrant leur sensibilité.

La volonté majeure des situationnistes est de faire advenir de nouvelles situations. Pour Guy Debord, une lecture sensible de la ville nous permettrait de développer une nouvelle approche du quotidien et de quitter la routine ordinaire pour créer de « nouvelles situations ». Celles-ci seraient le moyen de faire raconter au lieu de nouvelles histoires, « tant d'histoires auxquelles nous participons, avec ou sans intérêt, la recherche fragmentaire d'un nouveau mode de vie reste le seul côté passionnant » (1955). Ces nouveaux fragments ajoutés à la réalité de la vie seraient la solution pour faire arriver l'aventure. Debord propose alors des méthodes pour déclencher cette aventure par des pratiques ordinaires. Elle peut par exemple se cacher, d'après le philosophe, derrière un simple rendez-vous, « un comportement déroutant, dans le rendez-vous possible [...] l'ayant mené à l'improviste en un lieu qu'il peut connaître ou ignorer, il en observe les alentours » (1956). Ces situations ne peuvent se produire sans l'ambiance du lieu qui va le déterminer car, comme il est dit dans « Théorie de la dérive », l'enjeu de la dérive est avant tout une rencontre avec un lieu qui recèle une identité.

La place qu'occupe le concept d'ambiance dans la pensée des situationnistes a été influencée par le livre *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, publié en 1938. L'auteur y fait référence à une douce sensation :

[Anny.] – [...] Il y a d'abord les 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.

[Roquentin.] – Oui, dis-je, j'ai compris. Dans chacune 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 (1972, p. 210).

Dans cet extrait, Anny parle de la « situation privilégiée » qui entre dans l'ordinaire pour la rendre extra-ordinaire et qui aurait la possibilité de rendre un moment de la vie « parfait ». Sartre qualifie ces situations d'« actes » qui seraient entièrement construits à la manière d'un *happening* artistique où la situation est « une sorte d'œuvre d'art ». Les situationnistes se réapproprient ce mode d'action pour détourner les pratiques de la vie ordinaire en donnant à la vie des « situations privilégiées ». Les situations seraient la méthode à appliquer pour faire arriver l'aventure recherchée par ces philosophes. Il est nécessaire de souligner ici que Jean-Paul Sartre n'a jamais fréquenté le cercle situationniste, mais nous savons que Debord a été

influencé par *La Nausée* pour fonder le concept de situation, comme le remarque Philippe Sabot dans son texte « Situation(s) : entre Sartre et Debord » (2017, p. 21).

Pour exister, ces « situations privilégiées » ont besoin d'une atmosphère, ici il s'agira de la ville. Les situations auront la capacité de transformer la ville aliénante en ville ludique. Bruce Bégout fait remarquer, dans son livre *Le Concept d'ambiance*, qu'il existe une « puissance des ambiances ». Cette puissance permet que « l'homme enveloppé dans une ambiance ne reste pas sourd et immobile, car l'ambiance elle-même qui enveloppe, exprime à chaque instant une dynamique propre » (2020, p. 357). L'ambiance permettrait de devenir un décor dynamique à ces nouvelles « situations ». Dans les situations recherchées par les psychogéographes, la marche en milieu urbain, qu'ils qualifieront de dérive et qu'ils théoriseront plus tard, leur permet de trouver dans les villes des « résultats affectifs déroutants » (Debord, 1956) qui auront pour objectif un « dépaysement personnel ». Les situations trouvent dans la ville moderne un milieu fertile à l'écriture de nouvelles histoires.

Jean-Paul Thibaud écrit, au sujet d'un monde de la présence, qu'« il s'agit de saisir ce qui échappe à toute objectivation et thématization, ce qui relève de l'expérience anté-prédicative du monde » (2015, p. 21). Vivre des situations nous demanderait donc de nous ouvrir sentimentalement de manière à vivre pleinement l'expérience présente. Elle nous permettrait de nous reconnecter au monde de l'invisible et d'appréhender la ville comme un espace des possibles.

4. L'atmosphère des villes vue par les situationnistes, une mélancolie du temps qui passe

Ainsi, pour que la situation se réalise dans de bonnes conditions, elle doit avoir une atmosphère propice. Pour les situationnistes, la ville produit des atmosphères, elle devient vectrice de situation. La ville a quelque chose de surnaturel, ce que décrit G. Ivain dans « Formulaire pour un urbanisme nouveau » : « Il faut la chercher sur les lieux magiques des contes du folklore et des écrits surréalistes : châteaux, murs interminables, petits bars oubliés, caverne du mammoth, glace des casinos » (1958, p. 15).

L'espace urbain devient une surface parsemée de « lieux magiques ». Interstices qui rendent à la ville son aspect atypique, ces « lieux magiques » seraient pour Gilles Ivain le moyen de reconnecter l'homme à son milieu, « 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 a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle » (p. 16). L'homme ne serait plus conscient de sa capacité à rêver. Le philosophe pense qu'en se déconnectant de l'ordinaire et en cherchant des nuances à la vie nous pourrions trouver une vie plus intense, une « réalité cosmique », qui serait donc un monde de l'invisible disparu sous les strates des villes modernes.

Cette connexion avec le monde de l'invisible se fait par la sensation émotionnelle du psychogéographe avec son milieu, car « 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 » (p. 15). Il est intéressant ici de remarquer la présence de l'extraordinaire, du surnaturel revendiqué par Gilles Ivain comme étant le moyen d'accès à cette autre réalité. Les « lieux magiques », « réalité cosmique » et autres rencontres avec des fantômes semblent sortir tout droit des esprits romantiques des auteurs. Revendiqués par ces derniers, ces termes reflètent une incertitude concernant la modernité qui se met en place dans leur société. Guy Debord, tout comme Ivain, restait sceptique face aux paysages urbains qui se dénaturaient et dont l'identité s'effaçait, faisant de toutes les villes du monde une seule et même mégapole. Mais cette capacité à invoquer les fantômes urbains est essentielle car, pour Ivain, « notre mental est hanté par de

vieilles images-clefs » (p. 15). C'est cette connexion mentale qui permet à la psychogéographie d'entrer en contact avec le passé et ainsi de retrouver l'« aura » de la ville.

Comme le fait remarquer Patrick Marcolini dans son livre *Le Mouvement Situationniste. Une histoire intellectuelle*, dans lequel il consacre un chapitre à l'esprit romantique dans la pensée situationniste, « [d]ès ses débuts, [le mouvement situationniste] prétend s'emparer de l'ensemble des moyens techniques développés par le capitalisme moderne » (2012, p. 177). L'auteur poursuit en faisant remarquer que paradoxalement, « [à] chaque fois qu'il rêve de ville, ce sont des représentations du vieux Paris qui lui viennent à l'esprit » (p. 177). Les situationnistes recherchent dans le romantisme du XVIII^e siècle l'imagination individuelle, la liberté de création, l'émancipation des contraintes académiques et le regard critique porté sur la modernité (science, technique et innovation). Ils sont en rupture avec la modernité des Trente Glorieuses et la modernisation de l'architecture à l'américaine, celle du building en verre.

Les situationnistes cherchent cet esprit révolutionnaire non pas dans un « futur utopique », mais dans des inspirations archaïques. L'esprit de la chevalerie médiévale est pour eux l'exemple marquant de l'homme face à une quête : « le roman de la quête du Graal préfigure par quelques côtés un comportement très moderne » (Collectif, 1954, p. 35). Pour Debord, les figures du chevalier et du cow-boy moderne sont à mettre en perspective comme des figures à l'origine de la dérive. Comme le chercheur d'or qui trouve un retour à la nature, la psychogéographie trouve dans la dérive un retour aux sources d'une ville éternelle. C'est aussi la figure du chevalier qui accompagne la mention « construisez vous-même une petite situation sans avenir » (Ivain, 1955). Comme un appel à l'aventure. Le cavalier invite les lecteurs à construire ces moments uniques.

Dans ce nouveau romantisme que recherchent les situationnistes, l'atmosphère des villes est entourée d'une étrange sensation. Pour la décrire, Guy Debord et Gilles Ivain empruntent le vocabulaire de l'esthétique du peintre surréaliste Giorgio De Chirico : « 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 » (Ivain, 1958, p. 18). Pour Ivain, « [l]'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver » (p. 16), elle est l'« expression d'une beauté passagère » (p. 16). Dans cet autre rapport à l'espace et au temps, il y a un sentiment d'étrangeté, de solitude du personnage. Quel but peut accomplir un personnage dans une ville vide de sens ? Chirico représente une architecture vidée de son histoire, les bâtiments ne sont plus que des volumes vides de toute vie. Il ne se passe rien. Et c'est dans cette vacuité, que le temps d'un instant, le temps d'une situation, une « beauté passagère » fait son apparition dans la toile ou dans la vie du quêteur de situation.

Guy Debord s'intéresse lui aussi aux toiles de Chirico dans « Introduction à une critique de la géographie » :

Certaines toiles de Chirico, qui sont manifestement provoquées par des sensations d'origine architecturale, peuvent exercer une action en retour sur leur base objective, jusqu'à la transformer : elles tendent à devenir elles-mêmes des maquettes. D'inquiétants quartiers d'arcades pourraient un jour continuer, et accomplir l'attirance de cette œuvre (1955).

La période des Arcades de Chirico est marquée par des espaces urbains plongés dans une étrange mélancolie. C'est une architecture qui emprunte les compositions des villes de l'Italie de la Renaissance : une place en plein soleil avec, au centre, une statue qui marque de sa présence l'histoire de l'espace. Toutefois les arches des bâtiments laissent voir des intérieurs vides, comme un décor de théâtre. Le plus souvent les villes de Chirico sont fermées par des

enceintes et, perdues en plein soleil, une ombre ou deux conversent ou marchent dans cet espace démesuré. Ce qui intéresse ici les situationnistes, c'est la notion de peinture « métaphysique » qui englobe ces toiles. La métaphysique est conçue comme la connaissance du monde. Elle constitue aussi une manière d'exister « au-delà » et indépendamment de l'expérience sensible que nous en avons. Ici, elle interroge par l'aspect peu fonctionnel de ces villes. Dans ces espaces construits par le peintre, dans leurs décors, nous savons, en tant qu'être humain, que la vie est impossible. Mais dans l'au-delà de la toile, la vie semble exister. C'est la question de l'ici et de l'ailleurs, du proche et du lointain.

Ces silhouettes perdues dans le décor de ces villes surréalistes sont pour Debord l'incarnation de ce que peut représenter l'Homme face à la sensation de sublime étrangeté que recèle la ville lorsque le psychogéographe traverse différentes unités d'ambiance. Le sublime est ce concept théorisé par Edmund Burke (1757), c'est ce sentiment d'être dépassé. L'homme est rappelé à sa condition de mortel face à une impression d'engloutissement par une entité plus grande que le savoir et les techniques. Ce ressenti est souvent illustré par le tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818). L'homme devant ce paysage est dépassé par le spectacle que lui offre la nature, il se rappelle qu'il n'est que de passage dans ce paysage éternel.

Les situationnistes tentent de retrouver cette sensation dans le milieu urbain, qui ouvre l'esprit du psychogéographe, tout comme celui du marcheur ou du simple piéton, à une lecture du paysage urbain par sa propre émotion. Les situationnistes cherchent dans leurs dérives la nature de la ville qui demeure masquée par la modernité, étouffée par le béton du brutalisme. Il existe les vestiges d'une ville sauvage, qui fut autrefois habitée par la nature humaine et qui lui donnait son caractère vivable.

Conclusion : l'image de la ville nouvelle

Chez les situationnistes il y a le fort sentiment d'appartenir à un monde sensible. Nous sommes dans un monde de la présence et non dans celui de la représentation. Le psychogéographe est guidé par des « vibrations ». À cet égard, Colin Ellard pose la question suivante : « Les êtres humains sont-ils dotés d'un sens magnétique ? » (2009, p. 106) dans son livre *Vous êtes ici !*. Ce sens magnétique serait ce dont parlent les situationnistes en se livrant au hasard dans leurs dérives.

Guy Debord remarque dans « Théorie de la dérive » que Chombart de Lauwe, dans son étude sur *Paris et l'agglomération parisienne* (1952), note « qu'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 » (Debord, 1956). Le lieu perd toute rationalité physique, l'espace se définit par les gens qui y vivent et par la même occasion ceux qui sont capables de créer les « situations » du quartier. Ce rapport au lieu que cherchent les psychogéographes à travers la critique de la ville moderne serait donc celui d'un rapport sensible établi avec l'atmosphère du milieu afin de déterminer de nouveaux contextes pour créer une « situation » de qualité. L'ambiance de ces lieux se déterminerait par son climat. Ce dernier serait à l'origine d'un contexte qui caractériserait un environnement donné. Le concept d'ambiance pourrait être défini comme le fait Jean-Paul Thibaud dans *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant* : « L'ambiance constitue la basse continue du monde sensible, la toile de fond à partir de laquelle s'actualisent nos perceptions et nos sensations » (2015, p. 13).

La distinction entre critique et poétique, c'est ici la distinction entre sentir et percevoir : « Alors que le percevoir est déjà un connaître et engage un "moment gnostique", le sentir désigne avant tout un "ressentir" qui engage un "moment pathique". Le "sentir" s'en va d'un rapport empathique et d'un attachement charnel avec le monde » (p. 24). La dérive est à la fois une

action politique et une action poétique. Politique dans son rapport à la critique, la psychogéographie se dresse contre les constructions massives du brutalisme, des grands ensembles et plus tard des tours en verre d'un monde capitaliste qui révolte les situationnistes. Pour eux, cette architecture hermétique ne laisse pas respirer la vie urbaine. Au contraire, elle la cadre et crée des espaces propres qui se cachent derrière l'étiquette de l'assainissement de la ville. La dérive veut devenir le moyen d'abolir les frontières entre art et vie en transformant le quotidien du citadin en temps pédagogique fait d'expériences du concret. La psychogéographie cherche à mettre en marche les émotions des dériveurs pour leur faire percevoir la ville autrement, non plus à travers sa structure physique (son architecture) mais à travers son système biologique (sa vie, ses habitants, son rythme). C'est la recherche d'une musicalité, notion propre à la poétique.

Pour les situationnistes, dans une ville idéale « chacun habitera sa “cathédrale” personnelle » (Ivain, 1958, p. 19), et « [i]l y aura des pièces qui feront rêver mieux que des drogues » (p. 19). Cette architecture rêvée par le groupe de penseurs prend forme sous le nom de *New Babylone*, une ville utopique qui serait l'aboutissement des observations critiques des psychogéographes. Ce projet audacieux aurait eu pour objectif de construire une ville dédiée à la dérive permanente, représentant ainsi l'aboutissement de la psychogéographie. Gilles Ivain décrit sa structure ainsi :

Les quartiers de cette ville pourraient correspondre aux divers sentiments catalogués que l'on rencontre par hasard dans la vie courante. Quartier Bizarre – Quartier heureux, plus particulièrement réservé à l'habitation – Quartier Noble et Tragique (pour les enfants sages) – Quartier Historique (musées, écoles) – Quartier Utile (hôpital, magasins d'outillage) – Quartier Sinistre, etc... (p. 19).

Il théorise son organisation et son fonctionnement économique, « [c]ette première ville expérimentale vivrait largement sur un tourisme toléré et contrôlé » (p. 19). Cette Nouvelle Babylone a une charge politique, mais aussi poétique. Debord conclut la « Théorie de la dérive » en soulignant que « [l]es difficultés de la dérive sont celles de la liberté » (1956), car pour pouvoir s'abandonner à la dérive il faut pouvoir s'émanciper du pouvoir politique des villes. La nouvelle ville imaginée ne possède pas de politique répressive, seulement une organisation sociale. Il poursuit la conclusion du texte en revendiquant, qu'« [u]n jour, on construira des villes pour dériver » (p. 10). Cette nouvelle ville, construite comme un plateau de jeu, aura pour objectif de faire de la vie un espace pédagogique où toutes les actions menées par les psychogéographes permettront de nous enrichir. La ville deviendra alors un laboratoire. C'est par la pratique de la dérive que l'élaboration de ces villes pourra s'effectuer. Pour les situationnistes, cette ville rêvée « deviendrait la capitale intellectuelle du monde » (Ivain, 1958, p. 20).

Références

Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. PUF.

Barbaras, R. (2003), *Vie et intentionnalité : recherches phénoménologiques*. Vrin.

Begout, B. (2020). *Le Concept d'ambiance*. Seuil.

Burke, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Chombart de Lauwe, M. J. (1952). *Paris et l'agglomération parisienne*. PUF.

- Coadou, F. (2022, Février). *Les Nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*. [Séminaire]. Art et politique. ENSA de Limoges
- Collectif. (1954). « 36 rue des Morillons ». Dans *Potlach*, 8. (p. 35).
- Coverley, M. (2011). *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*. Édition les Moutons électriques.
- Debord, G. (1955). « Introduction à une critique de la géographie ». Dans *Les Lèvres nues*, 6. <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>
- Debord, G. (1956). « Théorie de la dérive ». Dans *Les Lèvres nues*, 9. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
- Debord, G. (1957). *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*. Bauhaus imaginiste. Plan, 60x74cm. BNF, Manuscrits, fonds Guy Debord.
- Debord, G. (1958) « Définitions ». Dans *Internationale situationniste*, 1. (p. 13-14).
- Debord, G. (1963) « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art ». Destruction af RSG-6.
- Debord, G. (2004 [1957]). Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. Dans G. Berréby (dir.), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. (p. 1-13). Allia.
- Ellard, C. (2009) *Vous êtes ici ! pourquoi les hommes sont capables d'aller sur la lune et se perdre dans un parc*. Édition du Seuil.
- Hölderlin, F. (1967). « En bleu adorable ». Dans *Œuvres*. (p. 939-941). Gallimard.
- Ivain, G. (1955). *Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir*. BNF, Manuscrits, fonds Guy Debord.
- Ivain, G. (1958). « Formulaire pour un urbanisme nouveau ». Dans *Internationale situationniste*, 1. (p. 15-20).
- Marcolini, P. (2012). *Le Mouvement Situationniste. Une histoire intellectuelle*. L'Échappée.
- Roubaud, J. (2000). *Poésie* :. Seuil.
- Sabot, P. (2017). Situation(s) : entre Sartre et Debord. Dans F. Coadou et P. Sabot (dir.), *Situations, dérives, détournements – Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*. (p. 21-37). Art Book Magazine.
- Sartre, J.-P. (1972 [1938]). *La Nausée*. Gallimard.
- Thibaud, J.-P. (2015). *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*. Métis Presses.



Crise de la ville : le potentiel de la dérive urbaine

City Crisis: the Potential of Urban *Dérive* (drift)

Lucile BERTHOMÉ¹²

Laboratoire CeReS
Lucile.berthome@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/672>

DOI : 10.25965/flamme.672

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : La ville n'est plus ; l'urbain ne cesse de croître. Cette crise, théorisée dès 1968 par Lefebvre dans *Le Droit à la ville* n'est pas nouvelle. Toutefois, elle semble avoir pris, depuis les années 1980, période où fut votée la loi de décentralisation en France, et période de globalisation au niveau mondial, une dimension nouvelle. En effet, le *citybranding*, à travers une profusion de signes graphiques et narratifs, utilisés à la fois pour stabiliser la substance de la ville face à l'infiltration de l'urbain, et pour la rendre lisible et singulière dans un monde entré en coopération généralisée, a paradoxalement mené cette dernière à une perte de sens (Lussault, 1997). En imposant une signification labellisée de la ville, excluant certaines zones, certaines lectures, les marketeurs, n'ont-ils pas enfermé les usagers dans le rôle de « lecteurs modèles » (Eco, 1985), rendant difficile, voire impossible, l'expérience de l'urbain ? Au fond, la crise de l'urbain ne serait-elle pas avant tout une crise de la signification ? Si tel est le cas, la dérive contemporaine ne posséderait-elle pas des potentialités intéressantes à explorer ?

Mots clés : urbain, citybranding, signification, dérive, crise

Abstract: The city is no longer while urbanisation is growing. This crisis, theorised as early as 1968 by Lefebvre in *Le Droit à la ville*, is not new. However, it seems to have taken a new dimension since the 1980s, period of globalisation at the world level, which coincided with the passing of the decentralisation law in France. City branding, through a profusion of graphic and narrative signs, used both to stabilise the substance of the city against the infiltration of urbanisation, and to make it legible and singular in a world that has embraced generalised cooperation (Fernandez and Leroy, 2010), has paradoxically led to a loss of meaning (Lussault, 1997). By imposing a labelled meaning of the city, excluding certain areas, certain readings, have marketers not locked users into the role of « lecteurs modèles » (Eco, 1985), making the experience of urbanisation difficult, if not impossible?

In the end, is the crisis of urbanisation not, above all, a crisis of meaning? If so, does the contemporary « dérive » (drift) not have interesting potentials to be explored?

Keywords: urban, citybranding, meaning, drift, crisis

¹² Lucile Berthomé est doctorante en information et communication au sein du laboratoire CeReS. Son travail de recherche, sous la direction de Didier Tsala-Effa, interroge les possibilités d'urbanités dans la ville contemporaine. Par une approche sémiotique, elle analyse des phénomènes – le citybranding, des initiatives participatives ou des communs par exemple – qui tentent de restituer du sens à l'espace urbain.

Introduction

Nous sommes dans un monde en crise dont l'ampleur semble chaque jour s'accroître. Crise sanitaire, environnementale, sociale, économique. Crise globale donc. Inévitablement, la ville est aussi concernée. Mais cet état des choses n'est pas nouveau. Le philosophe Henri Lefebvre évoquait déjà, dans le *Droit à la ville*, une double crise urbaine : pratique et théorique (Lefebvre, 1968, p. 11).

Pratique d'abord, car l'espace cloisonné de la ville, enceinte de murs, à la fois protecteurs de l'espace physique et symbolique, connaît un processus « d'implosion-explosion » (p. 8). Elle éclate et se dissémine. Infiltrée par la *non-ville*, ses frontières se diluent, elle devient un *phénomène urbain*. D'objet stable et délimité, la ville évolue en une dynamique ouverte et mouvante. Le noyau central, point nodal de son image, bien que « parfois pourrissant » (p. 11), survit. Il est même la synecdoque des représentations de la ville. Lorsque l'écrivain Patrick Chamoiseau écrit « J'ai vu des villes qui n'avaient plus de centre. Ni de sens » (Chamoiseau, 2002, p. 44), il pointe la corrélation historique et quasi tautologique entre le sens de la ville et son centre. Mais, est-ce une corrélation juste ? Centre et ville sont-ils inévitablement liés ? Et à quel prix ?

Au prix d'une seconde crise, théorique. Lefebvre évoque à ce sujet le passage de la ville comme « réalité présente, immédiate, donnée pratico-sensible, architecturale [...] » (p. 46) à l'urbain, « réalité sociale composée de rapports à concevoir, à construire ou reconstruire par la pensée ». C'est d'ailleurs dans cette logique, pour répondre à l'urbanisation pragmatique et à la perte de la place accordée à la subjectivité dans l'espace de la ville, que les situationnistes ont, une vingtaine d'années auparavant, conceptualisé la dérive psychogéographique, convaincus qu'« 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 » (Chombard de Lauwe, 1952, p. 24).

Malgré ce changement philosophique quant à la définition de la ville, déterminée ici autant par sa topographie que par les représentations individuelles qu'elle occasionne, la crise urbaine semble toujours, et encore plus à l'aune du Covid, d'actualité. La pléthore d'articles¹³ (et de unes) consacrés à ces discussions en est une bonne illustration. Si des facteurs socio-économiques l'expliquent en partie, la dimension symbolique semble aussi tenir une place importante. L'écart entre les représentations individuelles, dont parle Paul-Henry Chombard de Lauwe (1952) et la représentation institutionnelle de la ville apparaît comme un point nodal de cette crise, ceci expliquant sans doute le regain d'intérêt pour les théories situationnistes. Certes, la ville subit un processus d'implosion-explosion. Mais, plutôt qu'une crise pratique ou théorique de la ville, c'est une crise discursive qui semble à l'œuvre, notamment depuis les années 1980, période de mondialisation (du moins en Occident) et, en France, période où la loi de décentralisation fut votée. Ces deux événements peuvent être révélateurs d'une autre crise, différente de celle théorisée par Lefebvre. Le marketing s'est invité dans la sphère urbaine : pour exister dans ce monde globalisé, la ville est devenue un objet à vendre, une marque imposant des imaginaires. La question du subjectif dans l'espace urbain redevient donc centrale. Toutefois la subjectivité dont il est ici question est encadrée, contrainte, dirigée. Nous sommes encore loin des considérations situationnistes.

13 Nous citons quelques exemples : « Après la pandémie, changer les villes » (*Courrier International*, mai 2020) ; « Va-t-on vers un exode urbain ? », (*France Culture*, 23/07/2020) ; « Le grand exode des Français vers les villes moyennes ? » (*La Tribune*, 08/12/2020) ; « Villes : peut-on la réinventer ? » (*Vox Pop*, décembre 2020) ; « Les villes, avenir de l'humanité ? » (*Le Monde Diplomatique*, février-mars 2021) ; « Comment les villes se réinventent » (*Arte regards*, octobre 2021).

La ville située, topographique, a peu à peu laissé place à une ville globalisée, commercialisée. Dans un schéma de « coopétition » généralisée (Fernandez et Leroy, 2010) une seule manière de *faire ville* s'est imposée. Progressivement, la ville réelle a été envahie par une ville métaphorique incarnée par et dans des signes, des chartes graphiques (logos, *baselines*, objets dérivés). Le *citybranding*, c'est-à-dire la mise en marque de la ville, s'il prend bien en compte les dimensions symboliques de cette dernière, ne les envisage pas comme multiples, éclectiques, mais cherche, à l'inverse, à les unifier. En d'autres termes, le *citybranding* contraint les représentations des villes, « sommées de devenir lisibles » (Fontanille, 2015, p. 106). Devenue des marques (I AmSterdam, I love NY, Only Lyon, Barcelona, mosaic of...) elles transforment les usagers en « lecteurs modèles » (Eco, 1985), c'est-à-dire, ici, des destinataires idéaux (touristes, habitants) résultants de stratégies internes et coopérant à l'actualisation d'un sens prévu. Les marques (et les politiques qui s'expriment à travers elles) tendent alors à faire de la ville un texte fermé, répressif, bien que, comme le souligne Eco, un texte, et qui plus est la ville – par essence phénoménologique – demeure toujours ouvert. Ainsi, les villes ne sont plus vécues spontanément dans leur hétérogénéité, mais lues selon des parcours touristiques préétablis, des signes, qui sélectionnent et orientent les pratiques et représentations. D'une ville à l'autre, nous retrouvons les mêmes repères pour nous orienter.

Un paradoxe émerge : engagé pour en stabiliser la substance et pour la faire correspondre à un modèle, ce désir ou cette nécessité de rendre la ville intelligible a conduit, en plein essor du *citybranding*, à une perte de sens : « partout monte et se déploie une plainte que les villes ne font plus sens » comme le note Michel Lussault (1997, p. 522). En multipliant les signes, en vue d'une simplification de l'espace urbain, les stratégies marketing l'ont saturé :

Notre problème n'est pas le « vide social », mais le « trop plein », c'est-à-dire une « plénitude » de significations, de représentations et de formes, diffusées par les médias, qui par réversibilité débouche sur un désert, un désinvestissement social considérable (Mons, 2002, p. 41).

Appliqué à l'espace urbain, le « problème » n'est pas celui d'un manque de sens, mais d'un trop plein qui a, dans le même temps, vidé la ville de sa substance intrinsèque et dépossédé les usagers de leurs propres représentations.

En effet, pour être admises sur le marché global et devenir attractives, les villes ont dû à la fois se singulariser et répondre aux mêmes critères objectivables¹⁴, quitte à évacuer les « scories visibles de l'Histoire » (Mons, 2002, p. 158). Pourtant, comme le note Bruno Latour, auteur et instigateur du récent livre et du projet citoyen éponyme *Où Atterrir*, sur lesquels nous reviendrons largement dans les parties suivantes, « mondialiser » :

devrait signifier qu'on multiplie les points de vue, qu'on enregistre un plus grand nombre de variétés [...]. Or, il semble bien que l'on entende aujourd'hui par mondialiser l'exact contraire d'un tel accroissement. [...] Au bilan, il semble que plus on se mondialise plus on a l'impression d'avoir une vue limitée (2017, p. 23-24).

Cette lecture est notamment soutenue par Bertrand Westphal, qui définit lui aussi la globalisation comme un postulat de « l'homogénéité de l'espace, mais l'espace est par nature hétérogène » (Westphal, 2007, p. 71).

14 Une étude du CESER Atlantique en dénombre six : « l'environnement économique ; les ressources humaines ; le dynamisme et la réactivité des acteurs économiques ; l'accessibilité ; la qualité de vie ; l'image des territoires » (Houllier-Guibert, 2019, p.157).

L'espace est en effet hétérogène. D'une part car, topographiquement, la ville est faite de multiples couches, du passé, du présent, de différentes zones denses, vides, de zones commerciales et d'autres résidentielles... D'autre part, la ville est aussi habitée, pratiquée par des individus éclectiques qui en ont une lecture, une interprétation et des représentations distinctes (Ledrut, 1968). Or, l'avènement du *citybranding* a signé la fin de cette hétérogénéité, qu'elle soit topographique ou interprétative. Ou du moins, elle a signé la fin de sa légitimité. Ce ne sont plus les usagers de la ville qui élaborent leurs propres représentations. Contraints par les stratégies marketing cherchant à séduire la classe créative (Florida, 2003), ces derniers se voient imposer une représentation décorrélée des expériences intimes, au risque de conduire à un écart entre « la conception ou la production de l'espace urbain dont les politiques ou les hommes de l'art se disaient les auteurs, non sans une certaine fierté, et l'usage au jour le jour de ce même espace par les habitants. » (Chalas, 2000, p. 6).

Ainsi enfermés dans le rôle de « lecteurs modèles » (Eco, 1985), les usagers, les habitants, peuvent-ils toujours faire l'expérience de la ville ? La crise de l'urbain ne serait-elle pas avant tout une crise de la signification ? En somme, le *citybranding*, initialement développé pour donner du sens à l'urbain, n'aurait-il pas, au contraire, entraîné l'exact inverse ?

1. Le tournant sensible

La problématique de la perte de sens s'est progressivement infiltrée, à la fois dans la théorie scientifique et dans les pratiques individuelles et citoyennes, laissant place, dans les années 2010, à ce que nous pourrions nommer un tournant sensible.

Du côté de la pratique, les questions posées sont celles de l'usage, de l'appropriation et des représentations individuelles de l'espace urbain. Comment se vit la ville aujourd'hui ? Quelle est-elle, au-delà des discours institutionnels ? Le succès des « communs », lieux considérés comme des ressources collectives que les citoyens se réapproprient et gouvernent de manière communautaire, de l'« urbex », activité d'exploration urbaine à travers des lieux abandonnés, flirtant avec l'illégalité, mettent en lumière une problématique centrale dans la ville du XXI^e siècle : le besoin de sortir de la standardisation, de l'homogénéisation. Face à la ville devenue objet à vendre, les citoyens se rassemblent pour poser les prémices d'un retour à la « ville œuvre », ainsi qu'évoquée par Lefebvre (1968), c'est-à-dire à sa *valeur d'usage*. Des initiatives citoyennes et collectives semblent initier ce mouvement vers une ville hétérogène, issue de multiples représentations et significations. On citera à titre d'exemple les Sentiers Métropolitains, dérives urbaines contemporaines co-créées par des artistes, des urbanistes, des architectes et des citoyens. On peut également songer, très récemment, au projet « Où Atterrir ? » de Bruno Latour, qui s'éloigne des théories universitaires pour s'essayer, concrètement et avec des citoyens, sur le modèle des cahiers de doléances napoléoniens, à définir leurs attachements au territoire par le biais d'une expérimentation d'un an.

Dans le même temps, la littérature consacrée à l'ambiance de la ville, à sa part sensible, se développe rapidement. On assiste au retour d'une philosophie des années 1950 : la psychogéographie des situationnistes. Depuis quelques années en effet, le nombre d'ouvrages réactualisant la figure du flâneur ne cesse de croître. Jérémy Gaubert par exemple, architecte et docteur en aménagement de l'espace, emprunte l'état d'esprit debordien en le réactualisant dans le monde contemporain. La marche incarne pour lui une réponse possible à l'urbain, c'est-à-dire à cette ville diffuse, étalée, sans frontière. En somme, c'est un retour à la relation charnelle avec l'espace, ce que Barthes nomme sa « dimension érotique » (1970, p. 13).

La littérature tout comme les initiatives citoyennes ont pour point de convergence la nécessité de se reconnecter à l'espace topographique tel qu'il est vécu, pratiqué et représenté par les habitants. Pour toutes ces raisons, nous pouvons parler de virage sensible dans les années 2010 :

la ville devenue une marque, abstraite, a besoin de se re-territorialiser, de renouer avec sa concrétude.

Cela se traduit par une acceptation de sa complexité, de son hétérogénéité. En somme, ne serait-ce pas, de manière sous-jacente, un mouvement d'acceptation de l'urbain ?

La dérive ainsi que les outils et les modèles qu'elle développe, se révèlent alors utiles pour accompagner ce mouvement vers l'urbain. Par son ancrage spatial, la dérive facilite une relation tangible à l'espace et permet d'esquisser une géographie affective. C'est par exemple le cas des cartes sensibles, également appelées cartes mentales. Celles-ci, envisagées par les psychogéographes comme une manière de représenter l'expérience spatiale et émotionnelle de l'individu en dérive, étaient, dans les années 1950, une riposte au mouvement cartésien et pragmatique incarné par le travail de Le Corbusier. Cette réplique passa par la prise en compte de la subjectivité.

En psychologie, ces cartes sont utilisées pour comprendre comment les représentations de la ville sont structurées au niveau de l'agencement spatial des connaissances intériorisées, mais aussi pour les saisir en tant que « métaphores » (Kitchin, 1994), utilisées par les individus pour se rapporter à l'espace. Le vécu socio-spatial des individus est donc central dans la construction de ces représentations.

Autrement dit, les cartes, qu'on les appelle mentales ou sensibles, sont une manière de revenir à l'hétérogénéité des pratiques et de saisir les éléments de sens dans la ville, ce que Latour nomme « les attachements ». La dérive contemporaine, telle qu'elle est envisagée par Jérémy Gaubert (2021), s'appuie sur deux ressorts fondamentaux qui en font une réponse intéressante à l'érosion et à la dissémination de la ville. Le premier tient dans sa capacité, précédemment évoquée, à réintroduire et réinventer un rapport charnel à la ville. Le deuxième recouvre la volonté politique de considérer les zones périurbaines comme des espaces tout aussi légitimes à faire partie de l'espace urbain (par opposition à cette vision classique de la ville que l'on restreint à son centre historique).

2. Le potentiel de la dérive dans le contexte contemporain

● Dimension charnelle

Le premier ressort de la dérive, à savoir l'importance accordée à la dimension charnelle dans l'expérience urbaine, possède un ancrage phénoménologique trop souvent laissé de côté par les stratégies marketing. Communément, pour donner à la ville un caractère, pour la rendre singulière, ces stratégies anticipent la relation charnelle, la conditionnent, lui ôtant par la même sa spontanéité. En somme, la dérive est rendue impossible : des parcours sont programmés, des directions imposées. L'exemple de la ligne verte à Nantes est intéressant pour deux raisons : « Toute l'année, une ligne verte tracée au sol en cœur de ville permet de ne rien manquer du parcours du Voyage à Nantes : les étapes culturelles, les principaux monuments, les œuvres d'art et les éléments singuliers de la destination »¹⁵.

Premièrement, la ligne verte tracée au sol assure en somme une dérive où les touristes sont certains en flânant dans la ville, de découvrir les principales « attractions » sans craindre de s'égarer, sans s'hasarder dans l'inconnu. Par ailleurs, la sémantique met l'accent sur la présence d'« éléments singuliers » : reste encore à savoir par qui et pourquoi ces derniers ont été déterminés comme tels.

Secondement, la ligne verte de Nantes se concentre essentiellement sur le centre-ville et les

15 <https://www.levoyageanantes.fr/les-parcours/arpenter-la-ligne-verte/>

quais de Loire, évacuant toute l'arrière-ville, considérée comme non pertinente pour incarner la ville légitime. Sous couvert d'une déambulation libre de toute contrainte, les stratégies touristiques, par cette ligne verte, imposent une dérive, imposent une vision de la ville.

Au global, ces stratégies conduisent à une simplification sémiotique paradoxale : bien que fourmillante de bruits, de signes visuels, olfactifs, d'aspérités expérimentables, de zones éclectiques aussi, la ville est peu à peu aseptisée, standardisée, ordonnée. La ville à vendre est devenue avant tout une expérience cognitive à consommer « prémâchée ». Or, comme nous l'avons vu, le tournant sensible des années 2010 démontre que quelque chose manque à cette ville mise en marque. Ne serait-ce pas, justement, la place du corps, des sens ? Cette remarque est déjà présente chez Simmel avec la figure du *blasé*, qui, sursollicité par la ville moderne du XX^e siècle, est obligé de se couper de ses émotions : « Le blasé [...] est tout à fait incapable de ressentir les différences de valeurs, pour lui, toutes choses baignent dans une totalité uniformément morne et grise ; rien ne vaut la peine de se laisser entraîner à une réaction quelconque » (Simmel, 1987, p. 308).

En niant le corps et ses réactions physiques, émotionnelles, c'est tout une partie de notre expérience de la ville qui est effacée, et ceci pour deux raisons principales : le corps est à la fois l'acteur et le médiateur de notre expérience avec le monde (Thomas, 2013). Dès lors, il est inenvisageable de ne pas le laisser interagir avec la ville. Dans ce sens, l'approche de la ligne verte offre une expérience intéressante, malgré les limites précédemment citées, car elle renoue justement avec la dimension corporelle de l'expérience urbaine.

En effet, le corps est l'acteur de notre environnement. Si c'est par lui que nous percevons, c'est aussi par lui que nous agissons. Par nos déplacements, nous créons des parcours, des traces, nous laissons des indices de notre passage. Dans la ville par exemple, il est intéressant de voir apparaître des contres-chemins lorsque l'urbanisme n'est pas adapté aux pratiques réelles : les usagers coupent sur les platebandes pour aller plus vite par exemple. Peu à peu, ces pratiques donnent lieu à de nouveaux parcours : le corps possède donc une capacité énonciative (Certeau *et al.*, 1990). Yann Detraz, architecte-urbaniste à l'origine des *Terres Communes* dans les zones périurbaines de Bordeaux, insiste sur l'importance de l'immatériel dans ces parcours : contrairement à la ligne verte nantaise, aucune balise n'est présente physiquement pour guider l'individu *in situ*. Seul le plan, téléchargeable en ligne, ou des indications sémantiques, indiquent l'itinéraire. Ce refus d'indices démontre la volonté de créer une relation charnelle à la carte, à la marche, qui doit être une action et non une balade passive. L'Agence Touriste¹⁶ a dans ce sens publié un livre, sorte de carnet de bord, co-édité par Marseille-Provence 2013, puisqu'il explique « Comment se perdre sur un GR ».

Par ailleurs, le corps est le médiateur de notre environnement. C'est par lui que les informations, les sensations, nous parviennent, comme l'illustrent ces quelques vers de Wordsworth traduits ici par Robert Davreu (1994, p. 44) :

le flot incessant des hommes et des choses mouvantes ! ...
... la danse vertigineuse
Des couleurs, des lumières et des formes ; le tumulte assourdissant ;

16 Agence Touriste, proposition artistique de Virginie Thomas et Mathias Poisson : « L'Agence Touriste est une agence de promenade locale et expérimentale qui propose d'inventer et de pratiquer un tourisme singulier pour explorer des territoires méconnus (quartiers sans monuments, périphéries de villes, lieux abandonnés). Elle organise des dérives, des visites guidées et produit des documents (cartes subjectives, récits, performances *in situ*, expositions...) invitant d'autres touristes à arpenter ces espaces ».
<http://poissom.free.fr/?browse=1%27Agence%20touriste>

Le double courant des allants et des venants, face à face.
Face après face.

Le corps possède une capacité esthétique qui nous permet de percevoir le monde, de donner sens aux choses. Face à une aseptisation de la ville, où les flux sont cloisonnés, les pas dirigés, l'attention focalisée, comment recevons-nous le monde ? L'urbanisme a rendu les déplacements pragmatiques, le recours incessant aux applications GPS le démontre bien. Notre incapacité à être dans la ville sans ces chemins balisés est telle que nous ne savons plus nous y perdre. Il existe aujourd'hui des applications, comme *Dérive*, qui se revendiquent de la flânerie, pour nous aider à nous perdre dans notre propre ville. Elle est ainsi racontée en ces termes par le site *Merci Alfred* : « La boussole anti-Google : ça fait longtemps qu'on a oublié comment flâner ! » (2020). Autrement dit, même la dérive, c'est-à-dire le fait de se laisser aller au gré des rencontres, humaines, matérielles, de la topographie, devient stabilisée, médiatisée par une interface nous coupant de notre relation charnelle à la ville.

Dans ce contexte, la dérive initiale, originelle, telle qu'elle est imaginée par les psychogéographes, attentive au « rôle des microclimats » (Debord, 1958), c'est-à-dire aux particularités de petites zones, aux « conditions de vie, des circonstances qui agissent sur quelqu'un ; milieu, ambiance, contexte », redonne au corps sa place de médiateur. En permettant cela, c'est tout l'environnement qu'elle réactualise, par le biais du corps, à fois percevant et énonciateur.

● Dimension politique : considération des zones périurbaines

Le second ressort de la dérive, l'intégration des zones périurbaines, implique des consonances politiques. Il n'est plus possible d'envisager aujourd'hui la ville comme un espace spatialement délimité comme le font les discours médiatiques, en se concentrant sur une image centrale, sur des points labellisés, sur des symboles associés à la cité d'antan. Au-delà des représentations, l'urbanité c'est aussi des pratiques sociales, c'est par elles que se forment ces représentations. Pourtant, de nos jours, on habite dans des zones pavillonnaires, on se rend au supermarché, en somme, on vit dans ces espaces péri-urbains. Ces espaces sont définis par Bernard Lamizet comme des « lieux sans formes ni signification, des lieux qui, ne pouvant faire l'objet d'une reconnaissance par ceux qui y vivent ou par ceux qui y passent, se voient, de ce fait, rejetés hors du système symbolique de l'urbanité » (Lamizet, 2002, p. 27).

Nous retrouvons ici la notion de « non-lieu » théorisée dans les années 1990 par Marc Augé (1992), c'est-à-dire des lieux sans existence autre que pragmatique, sans sens en somme. Or, ces espaces, supermarchés, aéroports, etc., sont-ils réellement sans signification ?

Pourquoi ne pourraient-ils pas être des objets signifiants pour ceux qui les fréquentent ? Nous l'avons vu, les cartes sensibles donnent à voir, à travers les objets spatiaux qui y sont dessinés, les représentations socio-spatiales des individus. Sur plusieurs d'entre elles, les supermarchés, non-lieux par essence tels que définis par Marc Augé, sont représentés et occupent même une place centrale.

Devrait-on alors continuer à les considérer comme des *non-lieux* ?

En 2017, l'anthropologue réinterroge lui-même cette notion : « non-lieu ce n'était pas le désert par rapport au trop plein, c'était l'absence de relations sociales symbolisées, prescrites et lisibles dans un espace donné » (Augé, 2017, p. 43-44). Augé revient sur sa définition et considère même ces espaces comme « aujourd'hui le contexte de tout lieu possible » (2017, p. 43). En somme, ils peuvent être des espaces signifiants selon les pratiques qui les rythment. Ne pas les inclure dans l'urbain, comme c'est souvent le cas aujourd'hui, revient à écarter de la carte des

lieux considérés comme non dignes d'intérêt, c'est-à-dire à faire des choix sur ce qui devrait ou non définir la ville, des choix politiques donc.

Des initiatives comme *Les Sentiers Métropolitains* incluent les zones périurbaines dans les parcours, et révèlent ainsi la ville telle qu'elle est : complexe, disparate, mais aussi luxuriante, vivante et inattendue. En mêlant les strates urbaines, signifiantes ou non, en laissant une place au hasard, à la sérendipité (Ascher, 1995), les dérives créent une rupture avec l'idéal du « lecteur modèle ». Faire une place à l'accidentel, à l'ennui, semble complètement contradictoire avec une société surmoderne (Augé, 1992) au sein de laquelle tout est sujet à rentabilité, comme l'illustrent les parcours de type *TripAdvisor* pensés pour découvrir « le meilleur de Rome en 2 jours avec accès rapide à la fontaine de Trevi, au Colisée et à la chapelle Sixtine »¹⁷.

Pourtant, n'est-ce pas là la condition même de l'existence de l'urbain ?

Ces deux ressorts de la dérive psychogéographique, sa dimension charnelle et l'acceptation des zones périurbaines, reconnectant l'espace urbain avec les vécus corporels et individuels, apparaissent dès lors, dans le monde contemporain, comme des réponses aux problématiques évoquées précédemment, tel le « trop plein » de signes dont parle Mons.

3. La « réserve invisible »

En effet, ces deux ressorts rendent accessible ce que Maurice Merleau-Ponty nomme la « réserve invisible » (1988). D'après le philosophe : « La surface du visible, est, sur toute son étendue, doublée d'une réserve invisible » (Merleau-Ponty, 1988, p. 199) autrement dit, derrière ce qui nous est donné à voir de prime abord, se dissimule une autre strate qui semble tout aussi signifiante que celle *visible*.

Dans le cadre urbain, dominé par des plans euclidiens, par une vision cartésienne, cette notion convoque l'impensé, le non-prévu. Le *citybranding* et les stratégies urbanistiques, qui les considèrent comme des perturbateurs de la cohérence urbaine, cherchent à les effacer. Or, si on les considère comme des *réserves invisibles*, ces éléments « rejetés », « délabrés », pour emprunter le vocabulaire de François Dagognet (2000), deviennent non seulement signifiants, mais plus encore : « singularisants ». Dans son éloge du déchet, le philosophe démontre à quel point la patine du temps marque l'objet et en révèle la valeur, cachée jusqu'alors par son usage pratique. L'espace urbain ainsi pensé fait la part belle, pour paraphraser l'expression *paysage-fantôme* de l'architecte Axelle Grégoire, à la *ville-fantôme* (Collectif SOC, 2020, p. 64), c'est-à-dire au spectre d'une ville autre que celle stabilisée dans les discours et les plans de la ville. Une ville certes lisible, mais une ville sans singularité. En appliquant à la ville ces deux états d'esprit, nous découvrons, derrière les stratégies urbanistiques, derrière les mises en signes, une réserve urbaine originale et singulière. Quelle est-elle ?

Cette réserve urbaine singulière se trouve dans l'hétérogénéité des pratiques et des représentations, dans le non-dit, le non-signifiant. Dans le vivant, en somme. *Les Sentiers Métropolitains* invitent, comme le notait Guy Debord, à « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » (1958, p. 19). Ces sentiers placent ainsi l'individu dans un état d'éveil, de disponibilité face aux singularités, aux interstices urbains, aux « failles » (Mons, 2013, p. 23) (un pavillon, un tag, une odeur, même s'il agit d'une odeur d'usine !) qui deviennent des potentialités urbaines signifiantes, dignes d'être regardées.

Les institutions politiques commencent elles aussi à intégrer dans les approches touristiques, sans la nommer de la sorte, cette idée de réserve invisible. Si nous prenons l'exemple des

17 https://www.tripadvisor.fr/AttractionProductReview-g187791-d15237328-Best_of_Rome_in_2_days_w_Trevi_Fountain_Colosseum_Sistine_Chapel_Fast_Access-Rome_.html

Itinéraires culturels européens, l'objectif affiché est clair : tirer « d'importantes leçons sur l'identité et sur la citoyenneté à travers une expérience participative de la culture » (Conseil de l'Europe, 2015, § 2).

Par conséquent, par ces parcours culturels, l'idée est de saisir la pluralité des cultures et des identités, comme le supposait la définition proposée par Latour du terme « mondialiser ». Dans le *Vademecum des Itinéraires culturels du Conseil de l'Europe*, publié en 2015 et conçu pour aider les candidats et/ou les itinéraires déjà certifiés en vue des évaluations régulières menées par l'Institut, on trouve ainsi mentionné :

Fait significatif, la définition de la convention susmentionnée part du principe que le paysage est un produit de la perception humaine. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'un simple synonyme « d'environnement » : il est créé dans les yeux, le cœur et l'esprit des spectateurs (Conseil de l'Europe, 2015, § 71).

Et un peu plus loin :

L'originalité de la Convention européenne du paysage est de s'appliquer aux paysages remarquables aussi bien qu'ordinaires, puisque tous ont une influence décisive sur la qualité des espaces européens. Elle concerne tous les paysages du quotidien, dégradés ou de grande qualité (§ 121).

Le sens n'est plus unilatéral, il cherche à rendre compte de la diversité des pratiques et des perceptions. Cette sorte de réserve invisible est ici envisagée à la fois comme une ressource matérielle (les paysages « ordinaires ») et comme une perception individuelle. Il s'agit ici des prémices d'un changement de paradigme : le territoire ne se définit plus uniquement par des discours exogènes s'appuyant sur des points labellisés comme « dignes d'intérêt ».

Envisagé ainsi, l'élargissement définitionnel du paysage n'entraîne-t-il pas une reconnexion, une réappropriation de ces espaces jusqu'alors considérés par certains comme des *non-lieux* ? En effet, au-delà de la représentation du territoire, les initiatives comme *Les Sentiers Métropolitains* incitent les citoyens, par la marche qui redonne au corps sa capacité énonciative, à s'approprier et à reconstruire leurs espaces de vie. En somme, comme le note Jérémy Gaubert : « D'une marche comme produit de l'urbain, nous passons à une marche comme facteur de l'urbanité » (2021, p. 53).

Affirmer que la marche, dans ces propositions contemporaines, change de statut, passant d'action passive modelée par l'urbain, à « facteur de l'urbanité », c'est reconnaître sa dimension active. Comme l'écrit Debord, la dérive induit un « comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade » (1958, p. 19). La marche, attentive aux « variations psychogéographiques » (Debord, 1958, p. 19) « dévoile une action qui est simultanément un acte perceptif et un acte créatif, qui est en même temps lecture et écriture du territoire » (Gaubert, 2021, p. 13). C'est dans ce sens que le concept *d'autopoïèse*, formulé par Francisco Varela, peut être mobilisé. *L'autopoïèse* est défini comme un système :

organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe (Varela et Bourgine, 1989, p. 45).

Toutefois, la ville ne se régénère pas : elle se dissipe, devient un phénomène urbain. En cela, la dérive contemporaine se rapproche davantage du concept de la structure dissipative, qui ajoute une dimension fondamentale :

(...) loin de l'équilibre thermodynamique, c'est-à-dire dans des systèmes traversés par des flux de matière et d'énergie, peuvent se produire des processus de structuration et d'organisation spontanées au sein de ces systèmes, qui deviennent le siège de « structures dissipatives ». L'association entre les termes structure et dissipation, apparemment paradoxale puisque le mot structure évoque l'ordre alors que le mot dissipation évoque le gaspillage, le désordre, la dégradation, marquait le caractère inattendu de la découverte ; le second principe de la thermodynamique, qui a trait aux processus dissipatifs, producteurs d'entropie, était usuellement associé à la seule idée d'évolution irréversible d'un système vers l'état d'équilibre, identifié comme l'état de désordre maximal, où toute l'énergie utilisable du système s'est dégradée ; or, la découverte des structures dissipatives signifie que l'irréversibilité, loin de l'équilibre, peut jouer un rôle constructif et devenir source d'ordre.¹⁸

L'urbain n'est pas celui des plans euclidiens (l'a-t-il seulement jamais été ?), pas plus que celui des mises en signes des villes. Accepter la dérive, c'est laisser surgir une ville-fantôme, une ville éphémère, « œuvre perpétuelle des habitants, eux-mêmes mobiles et mobilisés pour / par cette œuvre » pour reprendre Lefebvre (1968, p. 124). En révélant la ville dans sa structure dissipative, ce n'est pas seulement une réserve invisible que la dérive fait apparaître, mais l'urbain lui-même.

Si nous sommes bien loin de la déclaration de Debord : « Un jour, on construira des villes pour dériver » (1956), car une telle intentionnalité ne semble pas à l'ordre du jour des politiques publiques, il apparaît, paradoxalement, que malgré tout et plus que jamais la ville et l'espace péri-urbain apparaissent étalés, disséminés. Ils deviennent des espaces à la dérive où il est possible de dériver. Les *Sentiers Métropolitains* ne font pas autre chose que nous inviter à adopter la posture du « cartographe psychogéographique [qui] détourne la carte officielle pour lui faire dire ce qu'elle cache » (Guy, 2012) pour établir des contre-cartographies, intimes, collectives et singulières qui, nées du frottement avec la ville-fantôme, donnent sens à l'urbain.

Dans ce cadre-là, la méthode des cartographies sensibles est pertinente car elle aide à saisir les objets socio-spatiaux contenant une épaisseur sémiotique. Par ces cartographies intimes et les discours qu'elles permettent (le dessin cartographique donne ensuite lieu à un échange entre le participant et l'interlocuteur), nous pouvons accéder aux représentations des individus, aux singularités urbaines qui font sens pour chacun et donc, potentiellement, comprendre les définissables, les « attachements » (Latour, 2017) qui caractérisent l'urbain. Nous nous approchons dès lors de divers processus de signification propres à chaque individu en fonction de son vécu, à la fois spatial et social. En ce sens, nous retrouvons ici la notion de la *sémiosphère* proposée par Youri Lotman (1999) qui intègre, dans les sémoses (c'est-à-dire dans les processus de signification en fonction du contexte), des « objets présents dans la réalité sémiotique mais qui sont "invisibles" à nos yeux puisqu'ils ne correspondent à rien dans notre système de représentation du monde » (Wenger, 2013, p. 2). En effet, toujours selon Lotman, repris ici par Winfried Nöth :

Aucune sémosphère ne se trouve immergée dans un espace amorphe et « sauvage » et chacune d'entre elles se trouve en contact avec d'autres sémosphères qui ont leur organisation propre (bien qu'aux yeux de la première elles puissent sembler inorganisées). Un processus d'échange constant est à l'œuvre (2015, p. 51).

18 <https://www.universalis.fr/encyclopedie/structure-dissipative/>

En définitive, par la dérive et les cartographies mentales qui en découlent, ce sont ces différentes sémiosphères que nous cherchons à saisir pour ainsi connaître et comprendre les singularités urbaines propres à chaque ville et à chaque individu, et non plus une sémiose unique imposée par des institutions en vue de définir, une fois pour toutes, l'identité de la ville.

Conclusion : dériver pour saisir le sens de l'urbain

Finalement, être dans un monde en dérive, c'est accepter de ne plus chercher à stabiliser des invariants utopiques qui n'existent plus. C'est aussi admettre et accueillir l'urbain, dans sa complexité, ses aspérités. C'est également laisser exister l'hétérogénéité de ses pratiques et représentations qui, loin de disséminer le sens de l'urbain, l'actualisent.

Comme nous le pressentions, si la crise de la ville a bel et bien eu lieu (Lefebvre, 1968), nous sommes aujourd'hui davantage face à ce qui semble être une crise de la signification, imputable à l'hégémonie de la sémiose imposée par le *citybranding* sur les représentations hétérogènes des usagers. Le *citybranding* fige la ville dans une représentation simplifiée, unifiée, standardisée. Or, la réalité est autre : la ville n'est plus et l'urbain se diffuse. Plutôt que de le combattre avec des outils marketing, nous pensons qu'il serait plus intéressant d'en accepter les potentialités, comme l'illustrent les mots d'Annie Ernaux, dans *Regarde les lumières mon amour* : « Je m'étais demandé pourquoi les supermarchés n'étaient jamais présents dans les romans qui paraissaient. Combien de temps il fallait à une réalité nouvelle pour accéder à la dignité littéraire » (2014, p. 55).

En somme, combien de temps faut-il pour que la réalité des usagers, habitant dans des zones périurbaines par exemple, soit considérée comme digne de faire partie de la ville ? Comme le note toujours Ernaux :

Pour « raconter la vie », la nôtre, aujourd'hui, c'est donc sans hésiter que j'ai choisi les hypermarchés. J'y ai vu l'occasion de rendre compte d'une pratique réelle de leur fréquentation, loin des discours convenus et souvent teintés d'aversion que ces prétendus non-lieux suscitent et qui ne correspondent en rien à l'expérience que j'en ai (2014, p. 15).

Sans en arriver à une esthétisation, à une sublimation du péri-urbain et des non-lieux, peut-être pouvons-nous simplement garder cet état d'esprit qui consisterait, grâce aux dérives urbaines contemporaines, à recevoir l'urbain d'aujourd'hui.

Un urbain disséminé, fait de zones pavillonnaires et de centres historiques, de supermarchés et de places de la Contrescarpe.

Un urbain pluriel, éclectique, qui se nourrit des différentes sémiosphères, comme le font les *Sentiers Métropolitains* par exemple. À travers la marche, à la fois acte d'énonciation et de médiation, capté par des cartographies mentales, nous pouvons sans doute saisir les objets spatiaux signifiants dans l'urbain et donc, *in fine*, l'urbain lui-même.

Un urbain vivant, comme le décrit Chamoiseau :

Et le vivant se fait, s'exprime et prend son sens dans son cheminement même, sans aboutissement, sans vérité suprême, juste le cheminement avec sans doute des régressions et fulgurances, des avancées et des effondrements, mais toujours avec cette énergie qui fait que le vivant se cherche, attend, espère, essaye et reste toujours disponible pour les imprévisibles (2002, p. 76).

Références

- Agence Touriste. (2013). *Comment se perdre sur un GR*, Wildproject.
- Merci Alfred. (2020, juillet 17). La Boussole anti-Google. Dans *Merci Alfred*. <https://www.mercialfred.com/lifestyle/derive-app-fin-itineraires>
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Seuil.
- Augé, M. (2017). *L'Avenir des terriens : Fin de la préhistoire de l'humanité comme société planétaire*. Albin Michel.
- Barthes, R. (1970). Sémiologie et Urbanisme. Dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 153. (p. 11-24).
- Certeau, M. de, Giard, L. et Mayol, P. (1990). *L'Invention du quotidien*. Gallimard.
- Chamoiseau, P. (2002). Livret des villes du deuxième monde. Monum, Éditions du patrimoine.
- Chombart de Lauwe, P. H. (1952). Paris et l'agglomération parisienne. Presses universitaires de France.
- Collectif SOC (Société d'Objets Cartographiques). (2020). Chaque entité qui figure ici figure ailleurs. http://s-o-c.fr/wp-content/uploads/2020/05/LECRI1_191211_SOC.pdf
- Conseil de l'Europe. (2015). Gestion des itinéraires culturels : De la théorie à la pratique. Vademecum des Itinéraires culturels du Conseil de l'Europe. Conseil de l'Europe. <https://www.cairn.info/gestion-des-itineraires-culturels--9789287179388.htm>
- Dagognet, F. (2000). Le déchet. Dans M. Tabeaud et G. Hamez (dir.), *Les Métamorphoses du déchet*. (p. 9-14). Éditions de la Sorbonne. <http://books.openedition.org/psorbonne/34149>
- Davreu, R. (1994). Londres, Blake et Wordsworth. Genèse poétique d'une vision moderne de la ville. Dans *Romantisme*, 24(83). (p. 39-48). <https://doi.org/10.3406/roman.1994.5933>
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. Dans *Internationale situationniste*, 2. (p. 19-23).
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Grasset.
- Ernaux, A. (2014). *Regarde les lumières mon amour*. Gallimard.
- Fernandez, A.-S., & Le Roy, F. (2010). Pourquoi coopérer avec un concurrent ? Une approche par la RBV. Dans *Revue française de gestion*, 204(5). (p. 155-169).
- Florida, R. (2003). *Rise of the Creative Class*. Turtleback.
- Guy, E. (2012). Debord(er) la carte. Dans *Strabic*. <https://strabic.fr/Guy-Debord-er-la-carte-derive-psychogeographie-internationale-situationniste>
- Houllier-Guibert C.-E. (2019). L'attractivité comme objectif stratégique des collectivités locales. Dans *Revue d'Économie Régionale Urbaine*, 1. (p. 153-175).
- Lamizet, B. (2002). *Le Sens de la ville*. L'Harmattan.
- Latour, B. (2017). *Où atterrir ? : Comment s'orienter en politique*. La Découverte.
- Ledrut, R. (1968). *Sociologie urbaine*. Presses Universitaires de France.
- Lefebvre, H. (1968). *Le Droit à la ville*. Éditions Anthropos.
- Lotman, I. M. (1999). *La Sémiosphère*. Pulim.
- Merleau-Ponty, M. (1988). *Le Visible et l'Invisible*. Gallimard.
- Mons, A. (2013). La force des fissures. Dans *Sociétés*, 120(2). (p. 91-104).

Thomas, R. (2013). Décrire l'arrière-plan corporel de l'expérience urbaine. Colloque international : Ambiencias Compartilhadas : cultura, corpo e linguagem. Ambiances en Partage : culture, corps et langage. Rio de Janeiro. (p. 1-10). <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00869848v2/document>

Varela, F. J. et Bourguin, P. (1989). *Autonomie et connaissance : Essai sur le vivant*. Le Seuil.

Westphal, B. (2007). *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.



Représentations cognitives de l'espace et dérive : quels liens ?

Cognitive Representations of Space and *Dérive*: Which
Connections?

Kevin CLEMENTI¹⁹

Laboratoire SAGE (UMR 7363), Université de Strasbourg
<https://orcid.org/0000-0002-9483-6129>
clementi.kevin@pm.me

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/682>

DOI : 10.25965/flamme.682

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : L'article présente le concept de « représentations cognitives de l'espace géographique » utilisé dans plusieurs disciplines pour étudier le rapport à l'espace des individus et des groupes sociaux. Plusieurs recherches sont présentées afin d'illustrer les potentialités de cette approche. Nous nous concentrons notamment sur la méthodologie utilisée par ces recherches, le recueil et l'analyse des cartes cognitives. Pour conclure, nous questionnons les liens entre les concepts présentés et la méthode de la dérive urbaine.

Mots clés : représentations cognitives, espace géographique, cartes cognitives, dérive, rapport à l'espace

Abstract: The article presents the concept of “cognitive representations of geographic space” used in several disciplines to study the relationship to space of individuals and social groups. We present several research results to illustrate the potentialities of this approach. In particular, we focus on the methodology used by these studies, the collection and analysis of cognitive maps. To conclude, we discuss the links between these concepts and the method of *dérive*.

Keywords: cognitive representations, geographic space, cognitive maps, *dérive*, relationship to space

¹⁹ Kevin Clementi est chercheur doctorant au laboratoire SAGE de l'Université de Strasbourg. Après un parcours universitaire en psychologie sociale à l'Université de Milano-Bicocca, il prépare actuellement une thèse sur le rapport à la frontière étatique des habitants de Strasbourg.

Introduction

Pour finir, le voyage conduit à la ville de Tamara. On y pénètre par des rues hérissées d'enseignes qui sortent des murs. L'œil ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses : la tenaille indique la maison de l'arracheur de dents, le pot la taverne, les hallebardes le corps de garde, la balance romaine le marchand de fruits et légumes. [...] D'autres signes avertissent de ce qui est quelque part défendu — entrer dans la ruelle avec des charrettes, uriner derrière le kiosque, pêcher à la ligne du haut du pont — et de ce qui est permis — faire boire les zèbres, jouer aux boules, brûler les cadavres de ses parents. [...] Si un édifice ne porte aucune enseigne ou figure, sa forme même et l'endroit qu'il occupe dans l'ordonnance de la ville suffisent à en indiquer la fonction : le château royal, la prison, l'hôtel de la monnaie, l'école pythagoricienne, le bordel. [...] Le regard parcourt les rues comme des pages écrites : la ville dit tout ce que tu dois penser, elle te fait répéter son propre discours, et tandis que tu crois visiter Tamara tu ne fais qu'enregistrer les noms par lesquels elle se définit elle-même et dans toutes ses parties (Calvino, 2002, p. 21-22).

Dans ce passage du roman *Les Villes invisibles*, le voyageur Marco Polo décrit au grand empereur Kublai Khan la ville de Tamara. Cette ville fait partie du royaume de ce dernier, mais il n'a jamais pu la visiter, son empire étant trop étendu. Dans la description qu'en donne Marco Polo, la ville apparaît connotée par le grand nombre de signes qu'elle contient : de toutes les villes présentées dans le roman de Calvino, Tamara est celle qui « parle » le plus à ses visiteurs (Ciccuto, 2002). Tamara est une ville textuelle, qui se lit comme un roman, pleine de « figures de choses qui signifient d'autres choses ». C'est aussi une ville prescriptive, car les signes qui la composent guident le lecteur/visiteur dans son exploration urbaine. Cette richesse de signes porte le visiteur qui la traverse à croire qu'il peut en saisir le sens global, illusionné par son apparente simplicité de lecture.

Cet extrait est particulièrement intéressant pour introduire notre contribution à ce numéro sur la dérive urbaine. Nous y retrouvons en effet plusieurs thématiques centrales pour notre propos, notamment concernant le processus de « lecture » et d'« interprétation » de la ville. Cette lecture ne naît pas de la simple interaction entre l'espace urbain et les individus. Pour « lire » Tamara et la raconter, comme le fait Marco Polo, il faut avoir intégré une encyclopédie qui nous permet d'en déceler le sens et d'en reconnaître les signes. Ces derniers sont d'ordre textuel (« les enseignes ») ou iconique (« la tenaille », « le pot », « les hallebardes »), mais pas seulement. C'est dans ce sens que l'espace possède un langage (Barthes, 1985). Ce langage est, certes, de forme abstraite et conceptuelle, mais est aussi structuré par une grammaire topologique et figurative : la complexité du rapport signifiant à la ville ne peut se résoudre à la sphère discursive sans prendre en compte la dimension spatiale. En effet, Tamara se lit aussi grâce à la forme et à la configuration spatiale des éléments qui la composent. Selon le style de la façade ou la position dans la ville, par exemple, Marco Polo est capable de reconnaître le « château du roi » ou encore la « prison ».

Pour qu'une lecture et une interprétation de la ville soient possibles – pour que les processus de significations spatiales adviennent – une correspondance minimale entre les signes présents dans l'espace et l'encyclopédie intériorisée doit subsister (Hammad, 2013 ; Krampen, 1979 ; Ramadier et Moser, 1998). Il faut pouvoir (re)connaître les signes qui « avertissent de ce qui est quelque part défendu », il faut savoir associer la tenaille sur l'enseigne au métier de dentiste, ou encore il faut réussir à reconnaître le rôle central du palais impérial par sa position et sa forme architecturale. Tout en se perdant dans la myriade de signes qu'il traverse, Marco Polo ne semble pas avoir de grandes difficultés à lire Tamara. Prenons notre expérience quotidienne,

qui sans doute est plus révélatrice sur ce point. Comment lisons-nous un quartier ? Quels sont les éléments nous permettant de le catégoriser comme plus ou moins riche, plus ou moins beau, plus ou moins dangereux, etc. ? Ces critères sont-ils les mêmes pour toutes les villes ? Sont-ils identiques pour tous les individus ?

Ce processus d'intégration de connaissances spatiales – qui crée notre « représentation » de la ville – nous permet de restituer la ville dans le discours et par le biais de nos pratiques. Quand nous calculons un itinéraire, cherchons un lieu, indiquons un monument à un touriste, nous mobilisons nos représentations.

En partant de ces observations, et en faisant appel au concept de « représentation cognitive de l'espace géographique », l'objectif de notre étude est de contribuer au renouvellement du débat sur la dérive urbaine avec des instruments théoriques et méthodologiques empruntés aux sciences sociales, qui s'occupent quant à elles d'étudier le rapport des individus et des groupes sociaux à l'espace.

Sans être directement en lien avec la dérive, comme pratique de recherche artistique et militante, l'approche que nous présenterons ici pourra, nous l'espérons, nourrir la réflexion d'une part sur la possibilité de la dérive – qui peut dériver ? – et d'autre part sur l'opérationnalité de celle-ci – est-on libres de se perdre dans une ville ?

Dans une première partie, nous introduirons les concepts théoriques qui serviront de base à notre réflexion. Ensuite, nous proposerons quelques résultats tirés de recherches antérieures ou de la littérature sur l'étude du rapport à l'espace afin d'illustrer les potentialités de cette approche.

1. Les représentations cognitives de l'espace géographique

● Un concept pluridisciplinaire

Thierry Ramadier (2021) définit une représentation cognitive de l'espace géographique comme « une construction mentale de l'agencement spatial des connaissances mémorisées par un individu (ou un groupe d'individus) sur un espace géographique donné », qui se constitue grâce à un processus de cartographie cognitive (Downs et Stea, 1973). Étudier les représentations – notamment en y intégrant l'analyse des pratiques spatiales – permet donc de saisir une partie du rapport à l'espace des individus. Il s'agit d'un concept fortement pluridisciplinaire²⁰, qui fonde ses racines dans les champs de la psychologie, de la géographie, de la sociologie, de l'architecture et de l'urbanisme. Les nombreux travaux réalisés entre les années 1950 et 1970 portent sur :

- la question du rapport entre ces représentations et l'espace réel, en particulier sur la façon dont elles sont configurées spatialement. Ceci est fait en partie grâce à l'analyse des distorsions spatiales dans les représentations ;
- l'utilisation de ces cartes cognitives dans les processus d'orientation ou de localisation des objets spatiaux.

Parmi ces travaux, les plus connus aujourd'hui sont probablement ceux de Kevin Lynch, urbaniste et architecte américain. À partir de la deuxième moitié des années 1950, en s'inspirant

20 D'ailleurs, la terminologie n'est pas stable et varie selon les périodes et les disciplines. L'expression la plus utilisée en langue anglaise est peut-être « *mental map* » (Ramadier, 2021). De notre côté, nous préférons parler de « représentation cognitive de l'espace » pour désigner la construction mentale, tandis que nous faisons référence aux cartes dessinées ou produites par les enquêtés en recourant à l'expression « carte cognitive ».

de l'approche cognitive naissante en psychologie, Lynch propose l'étude de ce qu'il appelle les « cartes cognitives », en utilisant notamment le recueil de dessins à main levée de la ville.

Cet outil méthodologique deviendra par la suite une constante en littérature. La procédure méthodologique du recueil de cartes cognitives peut prendre plusieurs formes, comme le « dessin à main levée », à la manière de Lynch, des formes plus ou moins « libres », ou encore un travail avec des objets dans un « jeu de reconstruction spatiale » (Ramadier et Bronner, 2006). Le recueil des cartes cognitives est souvent accompagné d'un volet d'entretien. Cette combinaison se révèle particulièrement adaptée pour saisir les nombreuses nuances du contenu d'une représentation. Elle permet notamment d'étudier sa structuration à la fois sous l'angle abstrait et discursif, mais aussi à un niveau concret, sous forme graphique ou matérielle (Haas, 2004). Par exemple, il est possible de combiner le moment où les enquêtés produisent leur carte à celui durant lequel ils sont invités à fournir une narration orale ou une production écrite sur la ville. Cette combinaison de méthodologies permet de saisir à la fois la dimension graphique et topologique de la représentation et sa partie discursive-associative. En d'autres termes, elle permet de réfléchir en même temps aux processus de cognition spatiale et environnementale (Clementi et Ramadier, à paraître).

En partant de l'idée que les individus ont la nécessité de schématiser mentalement l'environnement dans lequel ils vivent, Lynch (1960) pense la ville comme un milieu qui change continuellement, plus ou moins rapidement, ce qui complexifie son appréhension de la part des habitants et habitantes. Les images mentales de la ville se créeraient grâce à l'interaction entre un individu et un espace, grâce au stockage en mémoire de ce que les sens véhiculent lors de l'exposition de l'individu à la ville. L'auteur considère les cartes cognitives comme un produit individuel. Toutefois, il admet la possibilité de points communs entre les représentations des habitants et habitantes d'une ville, sans pour autant identifier la façon dont le « monde social » influence ou participe à la construction de ces cartes cognitives. Ceci porte l'auteur à exclure consciemment de son analyse toute dimension sociale et symbolique du rapport à l'espace. De fait, ne sont pas étudiées par Lynch les significations spatiales, la question de la fonction sociale des lieux, etc. (Haas, 2004).

● **La construction sociale des représentations cognitives de l'espace**

Si les dimensions sociales du processus de cartographie cognitive ont été éludées par les études fondatrices présentées précédemment, ce n'est plus le cas aujourd'hui (Ramadier, 2021), et ceci grâce à l'influence des travaux en sociologie, sémiologie et psychologie sur le rapport à l'espace. Citons quelques-uns de ces travaux.

Dès la fin des années 1950, la sémiologie s'est emparée du sujet du rapport à l'espace, notamment grâce aux premiers travaux italiens qui participent au climat de critique envers l'urbanisme d'après-guerre (Bettini, 1958 ; Dorfles, 1959 ; cités dans Krampen, 1979), mais aussi au travers des études en sémiologie de l'espace dans le contexte francophone. Étudier l'espace comme un système de signes architecturaux ou spatiaux (Groupe 107, 1974) ou plus généralement comme un langage (Barthes, 1967) signifie également prendre automatiquement en compte les dimensions sociales du rapport entre individus et espace. Pour Umberto Eco (1972), par exemple, un signe architectural, sur le plan de son contenu, réalise une fonction parmi toutes les fonctions possibles dans un système culturel : la culture façonne donc les fonctions socio-spatiales des éléments. Mais ce processus n'est pas pour autant un phénomène purement « culturel », car il est lié à la morphologie sociale et aux enjeux de coopération interprétative. Les processus de communication spatiale auront lieu et prendront forme selon les codes intériorisés, selon les « encyclopédies » et les acteurs en jeu dans la relation avec l'espace ou dans l'espace (Eco, 1984 ; 1989). Ces travaux ont mis la question de l'analyse du

« sens » de l'espace et des processus de signification urbaine au goût du jour, et leur influence sur le contexte intellectuel, notamment francophone, se fait sentir dans les années 1970.

L'influence de l'approche sémiologique et du « *semiotic turn* » est par exemple flagrante sur le travail sociologique de Raymond Ledrut (1973), qui analyse les « images de la ville » en les pensant comme étudiables par le discours des habitants, car « une ville est une réalité concrète que l'on peut déterminer et avec laquelle on entretient des relations sensibles » (Ledrut, 1973, p. 53). Ledrut montre que les images de la ville dépendent de la position de l'individu dans les structures sociales : les ouvriers possèdent une image de leur ville plutôt fonctionnelle, tandis que les classes plus aisées parlent de la ville sur le plan de ses caractéristiques esthétiques et symboliques. Toujours dans un contexte francophone, les psychologues Denise Jodelet et Stanley Milgram en 1976 s'emparent du sujet des représentations des villes, et le traitent sous l'angle de la théorie des représentations sociales (Moscovici, 2004). Leur recherche sur la ville de Paris peut être considérée comme la première d'une série en psychologie sociale : Jodelet continue depuis à s'occuper du sujet (Jodelet, 1982) ; Milgram, quelques années plus tard, proposera une recherche similaire sur New York (1984). Depuis environ 20 ans, une série de recherches prend comme exemple le travail de ces deux chercheurs et continue à le questionner dans les domaines de la psychologie sociale et environnementale (De Alba, 2004 ; Haas, 2004).

L'intérêt principal du travail de Jodelet et Milgram est justement de considérer les représentations spatiales comme des représentations sociales. Cela permet le dépassement, dans le champ psychologique, de l'approche intra-individuelle d'étude de ces représentations, qui peuvent être « comprises [...] comme une reconstruction collective du contexte historique, social et physique de l'environnement des individus » (Rateau et Weiss, 2011, p. 214). Les représentations spatiales sont générées et partagées au sein des groupes sociaux, et sont utilisées par les individus dans leurs pratiques ou encore lors des interactions sociales. Cette approche souligne plus récemment la question du conflit entre groupes et se spécialise dans l'analyse des inscriptions mémorielles dans l'espace (De Alba et Dargentas, 2015 ; Haas, 2004 ; Jodelet, 2013).

D'autres travaux en psychologie environnementale complètent cette perspective d'étude aujourd'hui. Si les recherches citées précédemment se concentrent sur la façon dont des représentations différentes peuvent être à la base de conflits, plusieurs études récentes montrent que ces représentations se différencient à partir des enjeux sociaux et donc du positionnement des individus dans les structures sociales (Ramadier, 2017). Reprenant l'idée durkheimienne (1898) et puis bourdieusienne (1977, 1979) de correspondance entre structures cognitives et sociales, les représentations peuvent être vues comme des principes générateurs de prises de position pour les individus selon leur ancrage et leur trajectoire sociale (Doise et Palmonari, 1986). Pour en donner un exemple, le travail de Pierre Dias (2016) sur le rapport des agents universitaires strasbourgeois à leur ville montre que les différents types de « relations » à l'espace urbain, selon les groupes sociaux analysés, participent aux processus de ségrégations urbaines, portés plus ou moins implicitement par les individus dominants sur les individus dominés socialement et spatialement.

En cherchant à définir le concept de représentation cognitive de l'espace géographique, nous avons parcouru différents exemples d'études de ces représentations. Une différence ontologique apparaît : si pour certains l'étude des représentations se fait principalement par le recueil des significations spatiales, pour d'autres c'est l'agencement spatial des éléments dans les représentations qui est le point central. Cette polarisation – jamais nette, car plusieurs études entremêlent les deux pôles – sous-tend deux processus cognitifs qui participent à la construction du rapport à l'espace et définissent les relations cognitives entre les objets géographiques qui le composent. L'intégration de connaissances abstraites (normes, croyances, etc.) se nomme

« cognition environnementale », tandis que l'intégration de relations topologiques entre les objets est appelée « cognition spatiale » :

Ces distinctions permettent de conserver à l'esprit deux types de relations entre les objets géographiques. Il y a d'une part les relations basées sur des distinctions en termes de valeurs, de croyances, d'opinions, d'attitudes (ex. : ce quartier est plus animé que les autres ; je me sens mieux ici que là-bas ; cette place est plus verte que l'autre ; etc.), qui peuvent également être perçues comme des caractéristiques absolues de l'objet géographique (respectivement : c'est un quartier animé ; c'est un lieu sûr, cette place est verte). Il y a d'autre part les relations basées sur des configurations spatiales (ex. : ce quartier est plus loin du centre que l'autre ; ce magasin est de ce côté de la place, etc.), qui peuvent aussi être perçus comme des caractéristiques propres à l'objet (respectivement : c'est un quartier à l'écart ; c'est le magasin du quartier) (Ramadier, 2020, p. 2).

Pour résumer, il existe aujourd'hui un ensemble de recherches qui soulignent le caractère socialement construit des représentations spatiales (Depeau et Ramadier, 2011b ; Dias, 2016 ; Haas, 2004 ; Jodelet, 1982). C'est dans cette perspective que nous souhaitons ancrer notre réflexion²¹. La cartographie cognitive doit être pensée comme un processus relationnel et non interactionnel et, en conséquence, il serait réducteur d'étudier les représentations spatiales seulement sur le plan interindividuel. Pour le dire autrement, à la différence de l'approche portée par Lynch, il faut dépasser l'idée que les représentations spatiales se créent simplement par les usages spatiaux des individus pensés comme isolés de toute insertion sociale²². Pour cela, elles ne doivent être considérées ni comme « individuelles » ou « subjectives », car elles ne proviennent pas d'une expérience personnelle a-socialisée, ni « neutres » car elles ne sont pas intériorisées rationnellement ou selon une logique euclidienne.

En effet, pour reprendre encore une fois des termes mobilisés par Ramadier (2020 ; 2021), les représentations cognitives dépendent du rapport socialisé des individus à l'espace et le recueil des cartes cognitives permet d'objectiver une partie de ce rapport – afin, par exemple, de l'étudier. Les individus se servent de leurs représentations dans leur rapport quotidien à l'espace. La carte recueillie ne correspond donc pas à une autre carte « mentale » qui serait intégrée et entreposée en mémoire, mais elle se crée dans le contexte de l'entretien, et donc selon la tâche que l'individu doit accomplir. Les processus de significations, qui dépendent des encyclopédies de signes de chacun, guident la formation de l'image, qui se crée pour un objectif spécifique et socialisé : parler d'un espace, mais aussi se (dé)placer, calculer un itinéraire ou une distance, etc. Tenant compte de tous ces éléments afin d'étudier les représentations, il importe de regarder à la fois le contexte de production de la carte recueillie, mais aussi l'individu et les structures sociales et géographiques dans lesquelles il est inséré. La carte mentale produite et analysée est dans ce sens un indicateur du rapport à l'espace.

Ce dépassement induit en outre deux considérations liées à l'expérience directe de l'espace par les individus, lesquelles permettent de repenser le rapport entre pratiques spatiales et représentations cognitives de l'espace. Un point intéressant doit être donc tenu à l'esprit quand on étudie le rapport à l'espace : la forme spatiale qu'assument les pratiques des individus va

21 Pour reprendre les termes de Robert Kitchin (1994), nous nous situons dans le modèle théorique de la métaphore de la carte cognitive.

22 La vision que nous portons ici suppose la reconnaissance d'un lien entre espace physique et espace social, au sens lefebvrien, ce qui rend impossible d'isoler les individus (et leurs représentations et pratiques) du milieu géographique dans lequel ils sont insérés : l'espace est le produit des rapports entre les groupes sociaux et « [l]a structure sociale figure dans la ville, s'y rend sensible, y signifie un ordre » (Lefebvre, 2009, p. 58).

distinguer fortement les individus et les groupes sociaux les uns des autres. En effet, les pratiques spatiales nécessitent d'être abordées comme socialisées, c'est-à-dire qu'elles dépendent de l'inscription des individus dans les structures socioculturelles (Cailly, 2004 ; Koebel, 2016). C'est pourquoi, de manière spéculaire, la socialisation des individus est à considérer comme spatialement située (Bruneau *et al.*, 2018).

Si pratiques et représentations sont liées, et si l'analyse des deux donne des informations complémentaires sur le rapport à l'espace des individus, des preuves empiriques montrent l'importance de certains lieux non forcément pratiqués dans les cartes cognitives produites par les individus. Nous verrons donc que cela doit être considéré comme un indice intéressant du fait que le rapport à l'espace peut aussi se construire sur des dimensions symboliques, qui ne dépendent pas seulement d'une interaction directe et physique avec l'espace.

2. De l'intérêt du recueil des cartes cognitives

● Aborder l'importance sociale et/ou collective des lieux qui structurent les représentations

Le premier point sur lequel nous souhaitons nous arrêter concerne l'étude directe des cartes cognitives produites par les individus et en particulier l'analyse des éléments insérés par les enquêtés. Pour cela, nous souhaitons reprendre rapidement les résultats de l'étude de 1976 sur la ville de Paris réalisée par Jodelet et Milgram (De Alba, 2011).

Les chercheurs ont demandé à chacun et chacune des 218 habitants et habitantes qui composent leur échantillon de dessiner un plan de Paris, en y insérant tous les éléments qui leur venaient spontanément à l'esprit. L'analyse des cartes recueillies a été effectuée à deux niveaux. Celles-ci ont d'abord été considérées individuellement, et ont été par la suite mises en lien entre elles. Cela a permis de saisir, parmi les nombreux éléments inclus par un individu, ceux qui étaient aussi insérés par d'autres. Par exemple, Milgram et Jodelet illustrent une carte dessinée par un boucher de 33 ans, vivant dans le 11^e arrondissement. En analysant sa carte et en la rapportant à la trajectoire de l'individu, les chercheurs montrent qu'elle contient des éléments du quartier de résidence qui sont liés à la vie quotidienne et professionnelle de ce dernier. Sur le dessin, cependant, les chercheurs retrouvent des éléments communs à d'autres cartes, et proposent d'interpréter ces lieux comme formant l'image collective de la ville. Par exemple, on trouve sur la carte des éléments qui délimitent et façonnent la ville de Paris, comme la Seine ou le boulevard périphérique, et qui, comparés à l'ensemble du corpus de cartes, se retrouvent dans la plupart des dessins.

Pour Jodelet et Milgram, l'analyse du corpus cartographique sous ce deuxième angle, c'est-à-dire sur le plan de l'image collective de la ville, montre clairement que certains éléments géographiques sont centraux pour la représentation partagée de l'espace urbain, notamment en raison de leur importance historique, symbolique ou structurelle. L'importance des lieux au sein de la représentation a été déduite sur la base de la fréquence de présence de chaque élément dans l'ensemble du corpus, et de l'ordre (ou rang) dans lequel ils sont placés sur les cartes individuelles. Les auteurs considèrent qu'il est plausible que les lieux centraux de la représentation soient placés en premier, précisément en raison de leur importance : l'image de la ville ne serait donc pas que collective ou partagée, mais bien socialement construite.

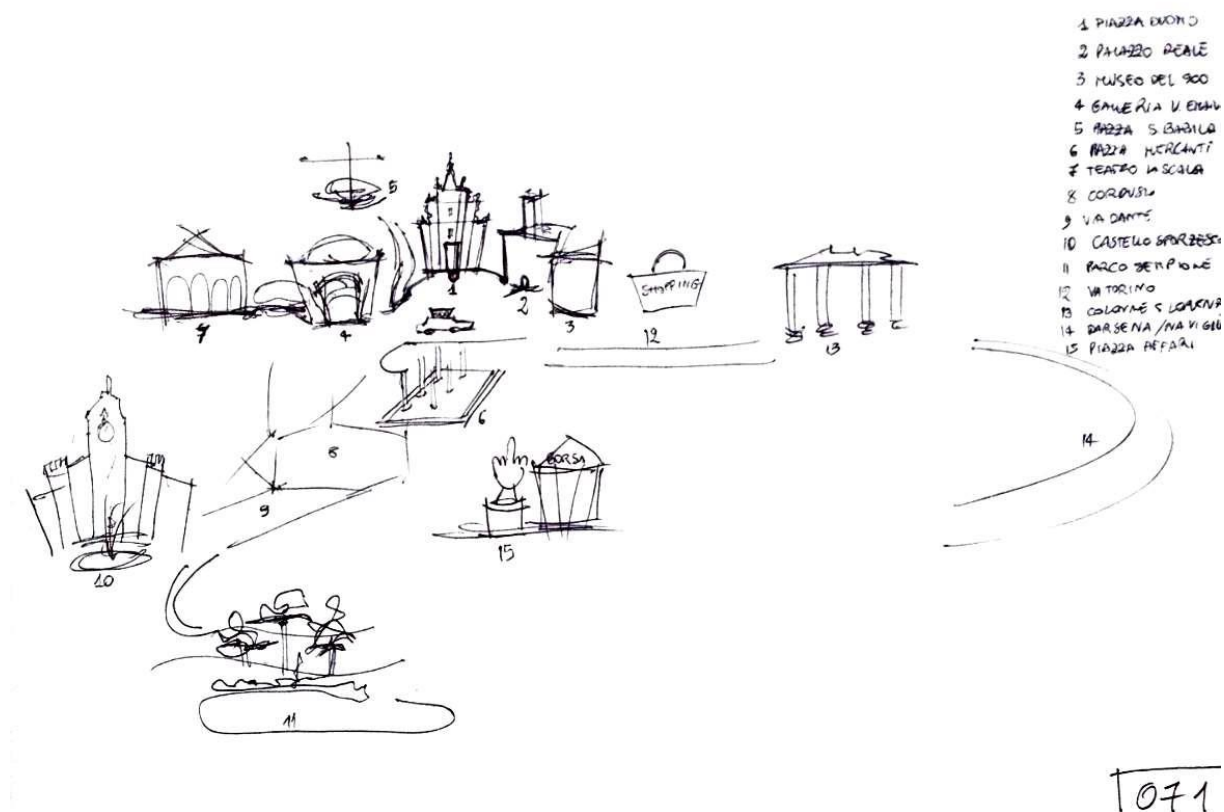
La majorité des participants ont commencé leur dessin par une ellipse pour représenter les limites de la ville. Paris, en effet, est délimitée par le boulevard périphérique. Les auteurs lient son insertion en première position au fait qu'il entoure la ville comme les murailles au Moyen Âge. Le boulevard périphérique définit la forme du dessin et différencie ce qui est à l'intérieur de la ville de ce qui est à l'extérieur. Le deuxième élément à être représenté est la Seine, qui est

aussi l'élément le plus cité dans le corpus de cartes ; elle est présente dans 84,3 % d'entre elles. Là encore, il s'agit d'un élément structurant pour la représentation de la ville, qui organise la carte (rive droite/gauche), et permet de placer les éléments géographiques sur le dessin.

Prenons un autre exemple éloigné du premier par son contexte géographique et temporel. Dans une recherche (Clementi, 2016) sur les représentations que les étudiantes et étudiants universitaires milanais ont de leur ville²³, nous avons montré que la cathédrale (*il Duomo*) est le principal élément géographique qui émerge de la confrontation des cartes entre elles. Par rapport à la recherche sur Paris, qui montrait une constellation plus large d'éléments géographiques « partagés », dans les représentations estudiantines de Milan, la cathédrale assume seule une importance qui dépasse largement celle des autres éléments qui composent les cartes recueillies. Voici un exemple qui témoigne d'un processus de construction des représentations différent, moins hétérogène en raison du plus faible nombre d'éléments structurants et partagés, et plus centralisé sur un monument fortement symbolique.

Plusieurs éléments le confirment. Sur le plan spatial, le *Duomo* se trouve au cœur de la vieille ville, quasiment au centre de Milan. Sur le plan de la configuration spatiale des éléments insérés dans les cartes, pour la grande majorité des dessins qui représentent la ville entière, la cathédrale est placée en position centrale, voire au milieu de la carte (Figure 1 et Figure 2).

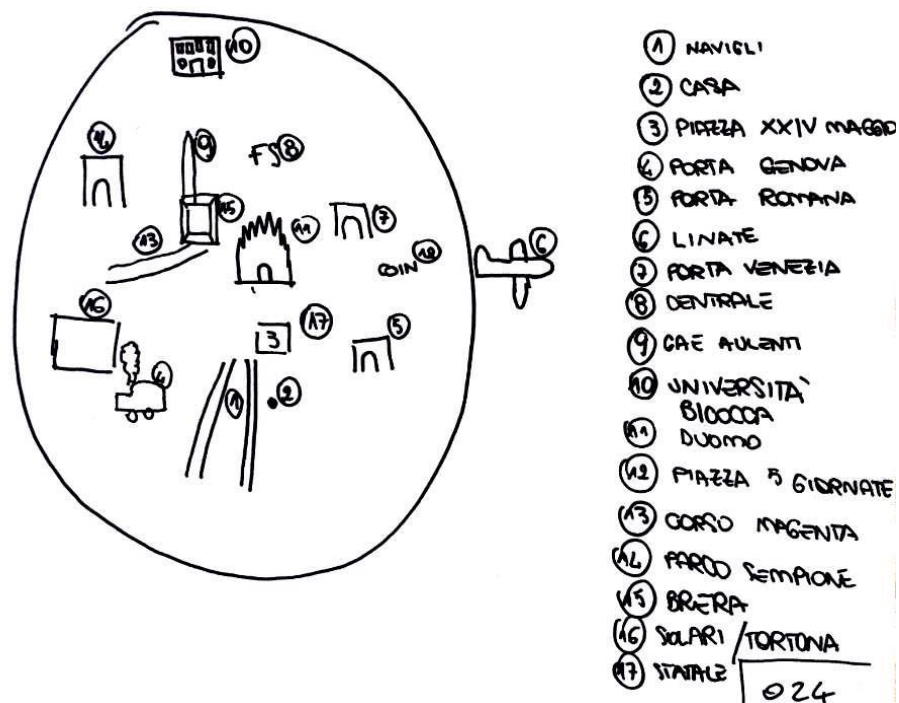
Figure 1 : Carte cognitive produite par un.e enquêté.e



Source : Clementi, 2016

23 Recherche menée dans le cadre d'un mémoire de master 2 en psychologie sociale, sous la direction de Lorenzo Montali.

Figure 2 : Carte cognitive produite par un.e enquêté.e



Source : Clementi, 2016

En d'autres termes, les données sur l'occurrence des lieux indiquent la grande importance accordée au *Duomo* et sa place dans la représentation de Milan (Figure 3) : la cathédrale est non seulement dessinée dans 95 % des cartes, mais elle présente aussi deux fois plus d'occurrences que le deuxième lieu le plus cité (Navigli, 53 % des cartes).

Figure 3. Fréquence des éléments géographiques dans les cartes cognitives

N.	Élément géographique	Pourcentage de cartes qui contiennent l'élément
1	Duomo (Cathédrale)	95 %
2	Navigli (Quartier)	53 %
3	Centrale (Gare Centrale)	45 %
4	Castello Sforzesco (Château)	38 %
5	Place Garibaldi (Place/quartier)	35 %
6	Parco Sempione (Parc)	32 %
7	Colonne (Quartier)	31 %
8	Bicocca (Quartier)	30 %
9	Brera (Quartier)	27 %
10	Via Torino (Rue)	20 %

Source : Clementi, 2016

Un autre élément qui est très présent sur les cartes est la limite externe de la ville, ce qui permet de tisser un lien avec les résultats de Jodelet et Milgram : dans environ 80 % des cartes

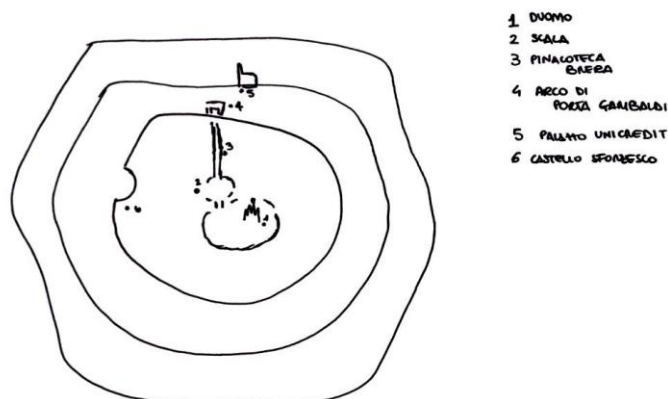
produites, les limites externes et/ou internes de Milan étaient visibles, tracées le plus souvent en forme de cercle. Donc, en plus d'un élément fortement symbolique et central, la cathédrale, nous retrouvons un élément qui structure spatialement la représentation, comme le périphérique ou la Seine le faisaient pour Paris. Toutefois, ces limites externes ou internes ne portent pas toujours un « nom » et ne dénotent pas toujours le même élément géographique. C'est la raison pour laquelle ces limites, bien présentes sur beaucoup de cartes, n'apparaissent pas dans la liste des éléments les plus cités (Figure 3). En effet, Milan est une ville concentrique (Figure 4) qui se développe en anneaux autour d'un cercle d'anciennes murailles du XVI^e siècle (*bastioni* ou *mura spagnole*) et autour d'autres limites, dont l'autoroute, qui sont visibles aujourd'hui dans le tracé routier de la ville. Selon les individus, certaines de ces limites seront donc représentées pour structurer la carte dessinée et organiser spatialement les éléments insérés (Figure 5).

Figure 4 : Plan routier de Milan, dans laquelle les principaux axes circulaires sont mis en évidence



Source : Clementi, 2016

Figure 5 : Carte cognitive produite par un.e enquêté.e.



1020

Source : Clementi, 2016

● Le rapport symbolique à l'espace et les différents usages et conceptions spatiaux

Les exemples précédents sont toutefois peu explicites sur les potentialités de l'analyse des représentations cognitives de l'espace propres à éclairer précisément les significations spatiales. La recherche sur Milan permet de souligner l'importance du *Duomo* dans les représentations, mais ne donne pas d'indices sur les « raisons » de sa présence dans les cartes. Ces « raisons » sont d'ordres variés, et peuvent notamment être abordées par les pratiques spatiales – c'est le cas, nous en avons parlé précédemment, de nombreux travaux qui montrent le lien entre pratiques spatiales et représentations spatiales (Depeau et Ramadier, 2011a ; 2011b ; Felonneau, 1994 ; Jodelet, 2015).

Toutefois, l'étude des représentations cognitives de l'espace géographique permet aussi d'approfondir le rapport symbolique à l'espace et donc les dimensions qui ne sont pas simplement incluses dans la sphère de l'interaction avec la matérialité de l'espace.

Par exemple, il existe bien une dimension mémorielle du rapport aux objets géographiques et aux espaces urbains. Le lien entre mémoire collective et espace est identifié par Maurice Halbwachs (1994 ; 1997), qui montre l'ancrage spatial du souvenir individuel et collectif et les enjeux sociaux des luttes d'appropriation spatiale et mémorielle. D'autres travaux, notamment autour de l'étude historique des « lieux de mémoire » impulsée par Pierre Nora, ont montré que certains objets spatiaux sont au centre de débats et de luttes entre les groupes sociaux (Mayeur, 1997). L'institutionnalisation de la mémoire, la création d'un récit national, passe aussi par la construction et l'appropriation étatique de lieux et monuments, qui servent à donner une interprétation du fait historique. Ces enjeux participent à la construction sociocognitive du rapport des individus à certains objets géographiques.

Les travaux de Valérie Haas (2004) sur la ville de Vichy montrent que celle-ci est connotée par une « double » dimension historique : si d'un côté son image est marquée négativement par les années du régime de Pétain, la ville possède un passé de tourisme thermal bien plus ancien, ancré dans les bâtiments qui la composent. Haas cible 112 individus qui sont retenus sur base d'âge, en formant trois tranches : 1) moins de 20 ans, 2) entre 20 et 40 ans, 3) plus de 40 ans. L'hypothèse de son travail repose sur la théorie de la mémoire collective (Halbwachs, 1997) et sur l'idée que « différentes périodes historiques ont véhiculé différentes phases d'appréhension du régime de Vichy, au cours du temps » (Haas, 2004, p. 628). Sans entrer dans les détails méthodologiques, cette recherche souligne les processus de signification historiques et affectifs, et le recueil de cartes cognitives permet de spatialiser cette analyse. Trois « fonctions » émergent du discours sur la ville de Vichy. Une première fonction « interne » caractérise la ville sous l'angle de son image commerçante. Cette fonction se matérialise dans les bâtiments et les éléments du centre-ville, où les habitantes et habitants manifestent l'essentiel de leurs pratiques quotidiennes (courses, sorties, etc.). La deuxième fonction « externe » de Vichy est connotée par l'histoire de la ville, qui n'est étonnamment pas associée au centre-ville, mais bien aux bâtiments thermaux et à la zone des sources. Enfin, une troisième fonction « ostentatoire » de la ville caractérise la ville sous l'angle du cadre de vie typiquement vichyssois, la partie la plus « aimée » par les individus, qui correspond spatialement aux quartiers plutôt riches où se trouvent les parcs et la rivière (l'Allier). Ressort dès lors clairement l'intérêt de l'utilisation des cartes cognitives pour l'analyse du rapport symbolique à l'espace, à savoir la possibilité d'étudier les processus socioaffectifs à la fois sur le plan du discours et sur celui de l'agencement spatial des connaissances.

Dans cette même recherche, Haas montre un autre fait socio-spatial intéressant : l'exclusion de certains éléments urbains – connotés historiquement du fait de leur lien à la période du Régime – du parcours que les habitantes et habitants conseilleraient pour une visite touristique. En effet,

il était demandé de construire une « carte de visite » avec des lieux conseillés à un ami touriste de passage. L’auteure montre que les individus sélectionnent les éléments qui incarnent l’histoire thermale de la ville. Si certains éléments comme l’Hôtel du Parc (résidence de Pétain) ne sont pas inclus dans ces parcours « conseillés », ils le sont toutefois dans une autre tâche qui consiste à présenter le « Vichy historique » : l’histoire tourmentée et grise de leur ville est (re)connue, mais les éléments urbains qui incarnent ce passé ne sont pas mis en avant dans l’héritage de la ville que ces habitants souhaitent montrer aux visiteurs.

L’étude du rapport symbolique à l’espace sous l’angle des représentations permet entre autres d’approfondir le rôle des enjeux socio-spatiaux et la façon dont des conceptions variées de l’espace (Lefebvre, 1974) s’accompagnent de représentations distinctes. Prenons, à titre d’exemple, le travail de Béatrice Le Moel, Pascal Moliner et Thierry Ramadier (2015) sur la catégorie des représentants politiques municipaux, qui vise à approfondir le rapport à l’espace marin de la commune. Cette recherche s’intéresse alors à la façon dont sont représentés graphiquement le littoral et la mer, car elle repose sur l’hypothèse du lien entre iconographie et représentations spatiales : « des groupes ayant des représentations différentes d’un même objet devraient produire des représentations figuratives différentes de cet objet » (Le Moel *et al.*, 2015, p. 5). L’équipe de chercheurs propose en premier lieu de créer une typologie sur la base des associations verbales formulées dans les réponses des 141 élus et élues qui participent à l’enquête. Certains élus pensent au milieu marin sous l’angle du risque et de la menace portée par celui-ci. D’autres l’associent au développement et à l’activité économique (sous l’angle des conflits d’usage et de l’organisation de celle-ci). Enfin, un troisième groupe d’élus connote le rapport au littoral sous l’angle de la protection et de l’aménagement du territoire. L’analyse des cartes cognitives (dessin à main levée) produites montre des différences entre ces trois groupes, notamment en ce qui concerne les modalités de représentation analogique des objets sur la carte (plage, trait de côte, axes routiers, etc.). Trois types apparaissent : 1) le motif « maritime », qui se concentre sur la description de l’espace marin ou littoral, 2) le motif « urbain », qui se concentre sur la ville et l’espace terrestre, avec ses routes et les bâtiments, 3) le motif « secteur » qui met l’accent sur les limites (routières, frontières, etc.) entre les espaces plutôt que sur les formes iconographiques. Les résultats montrent qu’à chaque groupe composant la typologie des élus correspond un motif particulier. Les résultats « suggèrent [...] que des consensus d’opinions ou de croyances à l’égard d’un espace ou d’un territoire sont susceptibles de moduler la manière dont les individus représentent graphiquement cet espace ou ce territoire » (Le Moel *et al.*, 2015, p. 14).

Conclusion : quels liens avec la dérive ?

Revenons à nos propos introductifs : quel est l’intérêt de présenter l’étude des représentations cognitives de l’espace dans un numéro sur la dérive urbaine ?

Sans avoir la prétention de donner une réponse univoque et complète à ce questionnement, nous pouvons identifier quelques pistes en reprenant la définition de la psychogéographie donnée par Guy Debord dans les années 1950 : il s’agit de « l’étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus » (Debord, 1955). La dérive, en tant que méthode artistique et analytique, permettrait pour Debord de saisir les « ambiances », c’est-à-dire un « ensemble de facteurs environnementaux perceptibles par les sens : lumières, son, température, odeurs, matières tactiles, etc. » (Bonard et Capt, 2009, p. 4, cités dans Muis, 2016). Il s’agit d’une démarche sensible, fondée sur l’idée que l’espace et les éléments qui le composent ont un effet sur les individus qui le pratiquent, et notamment sur leurs émotions. Après s’être « perdu » dans les rues, il s’agit de restituer une image ou une représentation du parcours effectué dans l’espace

urbain, afin de montrer les ressentis qu'il suscite et de pouvoir questionner les ambiances et le « sens » de la ville, de ses quartiers, ses bâtiments, ses places, etc.

Anne-Solange Muis (2016) identifie un lien entre cette approche et celle de Lynch (1960), car dans les deux cas, la représentation de l'espace se construit sur le plan de l'interaction avec l'espace urbain, c'est-à-dire que l'image mentale se produit grâce aux sens qui codent les informations en mémoire. Toutefois, rappelle Muis, la psychogéographie, en tant que pratique avant tout artistique et militante, se concentre particulièrement sur la question de la subjectivité et du ressenti individuel, ce qui intéresse moins Lynch qui cherche à identifier les principes cognitifs générateurs et organisateurs des connaissances spatiales intériorisées. En revanche, chez Debord et les situationnistes, l'intention est d'utiliser la dérive comme un instrument de diagnostic et de dénonciation, servant d'instrument critique à l'urbanisme des villes d'après-guerre et permettant de pointer du doigt la segmentation, la fragmentation de la ville moderne. D'ailleurs, comme le montre Claire Revol (2017), plusieurs liens peuvent être établis avec le travail critique de la ville d'Henri Lefebvre, qui côtoie et dialogue avec les situationnistes à partir de la fin des années 1950. Dans un entretien de 1983 (cité dans Revol, 2017) Lefebvre proposera même une analyse critique de l'approche psychogéographique et de son héritage. Si celle-ci a su identifier les problématiques de fragmentation de l'urbain, ses méthodes (dont la dérive) ne sont pas adaptées pour saisir les nouveaux quartiers de la ville, et leur ambition de dénonciation plus que d'analyse ne permet pas la compréhension du phénomène de production spatiale des villes modernes.

Comme nous l'avons montré, le regard sur les représentations cognitives de l'espace a évolué depuis les travaux de Lynch. La question des enjeux sociaux qui encerclent les processus de cartographie cognitive est aujourd'hui mise en exergue dans un grand nombre de travaux.

Voici apparaître un premier lien qui peut se tisser, selon nous, entre l'approche résumée dans nos propos et la dérive comme méthode d'exploration et de prise de position sur l'urbain. S'il est vrai que les recherches contemporaines sur l'analyse des représentations spatiales se concentrent toujours sur les processus de cartographie cognitive, elles permettent de reconnaître les logiques de domination dans l'appropriation ou la production de l'espace urbain, de souligner les différentes conceptions et usages d'un même lieu, ou encore de travailler sur le point de vue des habitants dans les processus d'aménagement ou de requalification. En ce sens, il est intéressant de rappeler que certaines techniques peuvent être utilisées dans une démarche de production collective d'une carte mentale.

En outre, la question des représentations donne un ancrage structurel à la question de la lecture de la ville. Nous avons rapidement montré que les recherches en psychologie et sémiologie soulignent l'importance des codes intériorisés dans la décodification des signes spatiaux. Voici un autre lien qui peut être intéressant pour la dérive urbaine, car elle contextualise dans les structures sociales l'individu et son rapport à l'espace. En fonction des trajectoires de chacun, la lisibilité de la ville sera différente, ce qui portera la dérive à varier dans sa forme (les choix que l'on fera en dérivant) et son contenu critique (les thématiques qui émergeront du processus).

Références

- Barthes, R. (1994 [1967]). Sémiologie et Urbanisme. Dans R. Barthes, *Œuvres complètes, T. II (1966-1973)*. Seuil.
- Bettini, S. (1958). Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea. Dans *Zodiac*, 2. (p. 7-25).

Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques. Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13(1), 3-43. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493>

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction : critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.

Bruneau, I., Laferté, G., Misch, J. et Renahy, N. (dir.). (2018). *Mondes ruraux et classes sociales*. Éditions EHESS.

Cailly, L. (2004). *Pratiques spatiales, identités sociales et processus d'individualisation. Étude sur la constitution des identités spatiales individuelles au sein des classes moyennes salariées du secteur public hospitalier dans une ville intermédiaire : l'exemple de Tours*. [Thèse de doctorat, Géographie]. Université François Rabelais de Tours. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00397901>

Calvino, I. (2002 [1972]). *Les Villes invisibles*, Gallimard.

Ciccuto, M. (2002). L'immagine dello spazio nelle « Città Invisibili » di Italo Calvino. Dans *Rivista di letteratura italiana*, 31. (p. 77-84).

Clementi K. (2016) *Milano che cambia ? Una ricerca sulle rappresentazioni sociali della città*. [Mémoire de master 2, Psychologie]. Università di Milano-Bicocca.

Clementi K. et Ramadier T. (à paraître), Saisir la position sémio-spatiale d'un élément géographique dans les cartes cognitives, *Mappemonde*.

Debord G. (1955). Introduction à une critique de la géographie urbaine. Dans *Les Lèvres Nues*, 9. <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>

De Alba, M. (2004). Mapas mentales de la Ciudad de México : una aproximación psicosocial al estudio de las representaciones espaciales. Dans *Estudios demográficos y urbanos*, 19(55), 115-143. <https://doi.org/10.24201/edu.v19i1.1197>

De Alba, M. (2011). Social Representations of Urban Spaces : A Comment on Mental Maps of Paris. Dans *Papers on Social Representations*, 20(2), 29.1-29.14. <https://psr.iscte-iul.pt/index.php/PSR/article/view/445/389>

De Alba, M. et Dargentas, M. (2015). Social memory of Brest by young residents: A study of a French city destroyed during the Second World War. Dans *Psicologia e Saber Social*, 4(2). <https://doi.org/10.12957/psi.saber.soc.2015.20075>

Depeau, S. et Ramadier, T. (2011a). *Se déplacer pour se situer : places en jeu, enjeux de classes*. Presses Universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.34413>

Depeau, S. et Ramadier, T. (2011b). L'espace en représentation ou comment comprendre la dimension sociale du rapport des individus à l'environnement. Dans *Pratiques Psychologiques*, 17(1), 65-79. <https://doi.org/10.1016/j.prps.2010.01.006>

Dias, P. (2016). *Les Représentations spatiales de la ville et les mobilités quotidiennes au prisme des positions sociales. Une approche sociocognitive des ségrégations socio-spatiales*. [Thèse de doctorat, Psychologie sociale et environnementale]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01354367>

Doise, W. et Palmonari, A. (1986). *L'Étude des représentations sociales*. Delechaux et Niestlé.

Dorfles, G. (2004 [1958]). *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*. Skira.

- Downs, R. M. et Stea, D. (1973). *Image and Environment: Cognitive Mapping and Spatial Behavior*. Transaction Publishers.
- Durkheim, E. (1898). Représentations individuelles et représentations collectives. Dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, 6(3), (p. 273-302).
- Eco, U. (1972). Per una analisi semantica dei segni architettonici. Dans *Le forme del contenuto* (p. 157-179). Bompiani.
- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi.
- Eco, U. (1989). *Lector in fabula*. Le Livre de Poche.
- Felonneau, M. (1994). Les étudiants et leurs territoires. La cartographie cognitive comme instrument de mesure de l'appropriation spatiale. Dans *Revue Française de Sociologie*, 35, 533-559. <https://doi.org/10.2307/3322183>
- Groupe 107 (1974), *Sémiotique des Plans en Architecture*. Secrétariat d'état à la Culture / Secrétariat de la recherche architecturale.
- Haas, V. (2004). Les cartes cognitives : Un outil pour étudier la ville sous ses dimensions socio-historiques et affectives. Dans *Bulletin de psychologie*, 57(474). (p. 621-633).
- Halbwachs, M. (1994 [1925]). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Albin Michel.
- Halbwachs, M. (1997 [1950]). *La mémoire collective*. Albin Michel.
- Hammad, M. (2013). La sémiotisation de l'espace : Esquisse d'une manière de faire. Dans *Actes Sémiotiques*, 116. <https://doi.org/10.25965/as.2807>
- Jodelet, D. (1982). Les représentations socio-spatiales de la ville. Dans P. H. Derycke (dir.) *Conceptions de l'espace*, (p. 145-177). Université de Paris X-Nanterre.
- Jodelet, D. (2013). Les inscriptions spatiales des conflits de mémoire / The spatial inscriptions of memory conflicts. Dans *Psicologia e Saber Social*, 2(1), 5-16. <https://doi.org/10.12957/psi.saber.soc.2013.7200>
- Jodelet, D. (2015). Processus de mise en sens de l'espace et pratiques sociales. Dans D. Germanos et M. Liapi (dir.), *Places for Learning Experiences. Think, Make, Change* (p. 66-77). Greek National Documentation Centre.
- Kitchin, R. M. (1994). Cognitive Maps: What are They and Why Study Them?. Dans *Journal of Environmental Psychology*, 14(1), 1-19. [https://doi.org/10.1016/S0272-4944\(05\)80194-X](https://doi.org/10.1016/S0272-4944(05)80194-X)
- Koebel, M. (2016). Postface : Les logiques sociales de la mobilité spatiale. Dans S. Depeau et T. Ramadier (dir.), *Se Déplacer pour se situer*. (p. 187-193). Presses Universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/34425>
- Krampe, M. (1979). *Meaning in the urban environment*. Pion Limited.
- Le Moel, B., Moliner, P. et Ramadier, T. (2015). Représentation sociale du milieu marin et iconographie du territoire chez des élus de communes littorales françaises. Dans *Vertigo*, 15(1), 1-21. <https://doi.org/10.4000/vertigo.16014>
- Ledrut, R. (1973). *Les Images de la ville*. Anthropos.
- Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'espace*. Anthropos.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. The MIT Press.
- Mayeur, J.-M. (1997). Une mémoire frontière : l'Alsace. Dans P. Nora (dir.) *Les Lieux de mémoire*, (p. 63-95). Gallimard. T. 1.

- Milgram, S. (1984). Cities as Social Representations. Dans R. Farr et S. Moscovici (dir.) *Social Représentations*, (p. 289-309). Cambridge University Press.
- Milgram, S. et Jodelet, D. (1976). Psychological Maps of Paris. Dans H. M. Proshansky, W. H. Ittelson et L. G. Rivlin (dir.) *Environmental Psychology : People and their Physical Settings*, (p. 104-124). Holt Rinehart and Winston.
- Moscovici, S. (2004 [1961]). *La Psychanalyse, son image et son public*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.mosco.2004.01>
- Muis, A.-S. (2016). Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ?. Dans *Carnets de géographes*, 9. <https://doi.org/10.4000/cdg.713>
- Ramadier, T. (2017). Adjustment to Geographical Space and Psychological Well-Being. Dans G. Fleury-Bahi, E. Pol et O. Navarro (dir.), *Handbook of Environmental Psychology and Quality of Life Research*. (p. 291-307). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-31416-7_16
- Ramadier, T. (2020). Articuler cognition spatiale et cognition environnementale pour saisir les représentations socio-cognitives de l'espace. Dans *Revue Internationale de Géomatique*, 30(1-2), 13-35. <https://doi.org/10.3166/rig.2020.00101>
- Ramadier, T. (2021). *La représentation cognitive de l'espace géographique*. Dans *Hypergeo*. <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article783>
- Ramadier, T. et Bronner, A.-C. (2006). Knowledge of the Environment and Spatial Cognition: JRS as a Technique for Improving Comparisons between Social Groups. Dans *Environment and Planning B : Planning and Design*, 33. (p. 285-299).
- Ramadier, T. et Moser, G. (1998). Social Legibility, the Cognitive Map and Urban Behaviour. Dans *Journal of Environmental Psychology*, 18, 307-319. <https://doi.org/10.1006/jevp.1998.0099>
- Rateau, P. et Weiss, K. (2011). Psychologie sociale appliquée à l'environnement. Dans *Pratiques Psychologiques*, 17(3), 213-218. <https://doi.org/10.1016/j.prps.2011.01.002>
- Revol, C. (2017). Le rythmanalyste, héritier du psychogéographe ? Lefebvre et l'Internationale Situationniste. Dans N. Caritoux et F. Villard (dir.), *Nouvelles psychogéographies*. Mimésis. EPUB.

Formes artistiques et littéraires de la dérive

Artistic and Literary *Dérive* Forms



Le *Faustroll* d'Alfred Jarry : le voyage « de Paris à Paris par mer », une dérive romanesque ?

Alfred Jarry's *Faustroll*: the Journey "from Paris to Paris by sea", a Fictional *Dérivée*?

Nicolas PIEDADE²⁴

Université de Limoges
<https://orcid.org/0000-0002-2101-5696>
nico.piedade@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/694>

DOI : 10.25965/flamme.694

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Les *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, pataphysicien d'Alfred Jarry (1911), est un roman qui se joue des codes de la fiction en proposant à la lecture un voyage initiatique fantaisiste à bord d'une nef qui traverse Paris. Réflexion sur les possibles du romanesque, œuvre expérimentale qui a nourri les avant-gardes du XX^e siècle au premier rang desquelles se trouvent les premiers formalisateurs de la dérive (notamment Dada et les surréalistes), le roman s'appuie sur un ensemble de procédés propres à exploiter la relation sensible située au cœur de l'expérience de la ville. Il convient donc pour nous d'interroger ce parcours symbolique en lui donnant sens à travers le réseau métaphorique soulevé par le voyage fluvial, placé d'emblée sous le signe de la « dé-rive », en somme celui d'un écart, d'une déviation, formulée au regard de la géographie parisienne, mais aussi des codes romanesques.

Mots clés : Alfred Jarry, pataphysique, avant-garde, roman, Paris

Abstract: Alfred Jarry's *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, pataphysicien (1911) is a novel that plays with the codes of fiction by representing a fanciful initiatory journey aboard a ship that crosses Paris. This experimental work is a reflection on the possibilities of the novel, and consequently inspired twentieth-century *avant-gardes*, notably the Dada movement and the Surrealists, early formalizers of the *dérivée*. Jarry's novel is based on a set of literary devices that exploit the sensitive relationship at the heart of the narrator's experience of the city. This paper aims to study the metaphorical network evoked by the river journey. This voyage is considered under the sign of the "dé-rive", a difference or a deviation with respect to Parisian geography, but also to the codes of the novel.

Keywords: Alfred Jarry, Pataphysics, Avant-garde, Novel, Paris

²⁴ Nicolas Piedade est doctorant en sixième année en littérature comparée à l'Université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Il prépare actuellement une thèse abordant la question de la mise en abyme de l'écrivain dans le roman moderniste européen, sous la direction de Bertrand Westphal. Il est l'auteur de plusieurs articles consacrés aux spatialités urbaines issues des fictions d'Alfred Jarry. Il s'intéresse également au cinéma brésilien, plus spécifiquement à la période du *Cinema Novo*.

Introduction

Les écrits et la pensée de Guy Debord entretiennent une relation particulièrement riche avec l'œuvre littéraire d'Alfred Jarry. La critique a déjà en partie remarqué cette affinité. Outre l'apparition de Jarry dans la correspondance de Debord²⁵, et les liens établis entre l'expérience anti-idéaliste portée par l'œuvre de l'écrivain et les engagements situationnistes²⁶, Edward Matthews observe que « pour Debord, *Ubu roi* représente ce qu'il a appelé la crise bourgeonnante de l'art moderne », donnant corps au fait qu'« une conscience croissante des conditions sociales et culturelles a précipité une crise avec la poésie symboliste de Baudelaire et Mallarmé qui s'est prolongée jusqu'au surréalisme »²⁷ (2021, p. 108). Debord souligne en somme chez Jarry la prépondérance d'une parole faite acte, incarnée par le célèbre « Merdre » initial d'*Ubu roi*.

Alastair Brotchie évoque à son tour Debord au nombre des admirateurs de l'œuvre de Jarry, saisi au sein d'un inventaire qui associe les tenants principaux de la révolte d'avant-garde au XX^e siècle, d'Apollinaire à Wole Soyinka, en passant par Calvino, Cortázar et même l'auteur de romans graphiques Alan Moore (2015, p. vii). Nous pourrions en dresser une liste encore plus extensive, y compris pour ce qui est des arts plastiques, de Duchamp à William Anastasi. Mais au-delà de ces remarques, et pour se garder de verser dans le gênant, et toujours très impudique, champ du panégyrique partisan d'auteur, il convient de s'attacher à une mise en relief d'éléments objectifs offrant une chance de remonter les traces visibles non pas d'une filiation, mais au contraire d'effets de lecture, de fragments possibles d'un legs intellectuel. Ce sont ces survivances, parfois ténues, parfois indirectes, voire simplement hypothétiques, qui permettent d'établir l'effectivité des apports d'un auteur à l'histoire littéraire et artistique.

Il s'agit d'évaluer les contributions, probables ou possibles, d'Alfred Jarry dans la formalisation de l'idée de dérive urbaine, dont on pourrait supposer l'influence, au moins par truchement, dans l'élaboration de la notion développée par Debord. Gardons-nous cependant de tout malentendu, et évoquons d'emblée que l'objectif de cette réflexion n'est pas d'inscrire le cheminement artistique d'Alfred Jarry dans le sillage d'une avant-garde politisée, telle qu'a pu l'être le mouvement situationniste. Cette voie n'est évidemment pas la sienne. Il s'agirait là d'une aberration au regard de l'histoire des idées, autant que de celle des formes artistiques. Il existe toutefois un intérêt heuristique à considérer Jarry dans la perspective de l'émergence d'un mode d'exploration déplacée et contre-hégémonique du référent urbain préalable au concept de dérive. En effet, si l'on prend de la distance avec ce que l'histoire littéraire semble avoir retenu de Jarry – en somme, *Ubu roi* et sa véhémence anti-bourgeoise – on est amené à relever l'existence d'un corpus vaste, illustré au théâtre et en poésie, mais aussi dans la forme romanesque.

Dans ce cadre, c'est son roman des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, écrit en 1897 et 1898 et publié en 1911, qui attire notre attention. Sa prépondérance dans l'œuvre de l'auteur est souvent justifiée par l'énonciation programmatique d'une définition élargie de la pataphysique, cette « *science des solutions imaginaires* » (Jarry, 2013, p. 74) à la fortune

25 Notamment dans les lettres du 4 juin 1981 à Miguel Amoros, et du 29 avril 1984 à Jean-François Martos (Martos, 1998, p. 69 et 162).

26 Raoul Vaneigem mentionne notamment « l'Umour » de Jarry, qui serait à compter au nombre des « forces qui se sont déployées sans limites pour introduire dans la conscience des hommes un peu de la moisissure des valeurs pourrissantes. Et, avec elle, l'espoir d'un dépassement total, d'un renversement de perspective » (1967, p. 182).

27 « *For Debord, Ubu Roi represents what he called the burgeoning crisis of modern art. From Debord's perspective, a growing awareness of social and cultural conditions precipitated a crisis with the Symbolist poetry of Baudelaire and Mallarmé and continued through to Surrealism* ». Toutes les traductions fournies dans cet article sont de l'auteur.

remarquable, dont on constate dans cette démonstration le potentiel signifiant en termes de poétique romanesque. C'est toutefois un autre aspect du texte qui nous intéresse dans le cadre d'une réflexion sur la dérive. Le récit prend en effet singulièrement forme autour d'une sorte de voyage initiatique placé sous le sceau de la subversion, mené au sein d'une géographie parisienne profondément altérée.

La ville y apparaît recomposée à travers le regard subjectif du narrateur, l'huissier Panmuphle, qui suit les enseignements du docteur Faustroll au fil de l'exploration d'un référent urbain déplacé, à travers un parcours effectué « De Paris à Paris par mer » (p. 83). Ce périple est ponctué par la visite d'îles fictives qui se succèdent, et prennent forme, comme par pastiche, autour des traits qui caractérisent les œuvres appartenant à une sorte de canon personnel de l'auteur. Acmé de ce voyage, le naufrage de la nef n'occasionne pourtant pas la fin de l'odyssée faustrollienne, mais bien sa transfiguration au-delà des frontières des corps, de l'intrigue, et même de la fiction.

Réflexion sur les possibles du romanesque, œuvre expérimentale qui a nourri les avant-gardes du XX^e siècle, au premier rang desquelles se trouvent les premiers formalisateurs de la dérive (notamment Dada et les surréalistes), les *Gestes et opinions du docteur Faustroll* s'appuient à ce titre sur un ensemble de procédés propres à exploiter la relation sensible de l'expérience de la ville. Nous examinons en quoi la forme de dérive dont le roman propose le récit transforme et reconfigure l'environnement urbain sous la forme d'un espace lacunaire, fragmenté, souple et, par conséquent, riche de possibilités esthétiques autant qu'esthétiques.

Il s'agit dans ce cadre d'évaluer, dans un premier temps, le potentiel de décentrement introduit par les conditions de la navigation pataphysique. Nous étudions ensuite comment le référent urbain apparaît déplacé par une telle forme de dérive, mais aussi reconfiguré narrativement à travers un dispositif de représentation relativiste. Nous montrons dans quelle mesure celui-ci exploite la capacité d'évocation du rapport sensible nourri avec la ville. Nous constatons enfin dans quelle mesure le milieu urbain se révèle, sous la plume de Jarry, comme un réceptacle d'expériences pleinement hétérotopiques. Représentée à travers le prisme pataphysique, la ville de Paris appelle en effet dans le *Faustroll* un mode de lecture ouvert, propre à en réinvestir les contours au-delà de ses fixations stéréotypées et canoniques.

1. Un déplacement placé sous le signe du décentrement

Les modalités du parcours réalisé par les personnages du roman à travers l'espace urbain parisien se présentent sous une forme qui, par nature, défie la norme (Piedade, 2020). C'est d'ailleurs ce qu'énonce très tôt, et avec autorité, le docteur Faustroll, alors qu'il débute l'initiation de ses acolytes à la science pataphysique : « nous ne naviguerons pas sur l'eau, mais sur la terre ferme » (Jarry, 2013, p. 66). Cet apprentissage, dispensé à l'huissier Panmuphle, au mousse Bosse-de-Nage, mais également au lecteur, s'annonce d'emblée sous les traits d'un mouvement, celui d'une navigation, rendue caduque dans l'énonciation même des conditions de son déroulement. Sa nature intrinsèque de voyage nautique (« par mer ») se trouve en effet immédiatement contredite par la mention incompatible d'un support terrestre (« Paris »). Transférée sur terre ferme, l'activité pseudo-maritime de l'équipage adopte les contours grotesques de l'inversion, du déplacement, et se fait dans le texte l'indice d'un « principe de subversion de l'ordre », pour reprendre l'expression de Rémi Astruc, procédant à l'endroit « de l'ordre du monde comme celui de la représentation » (2012, p. 191), précise-t-il.

Cette dimension est amplifiée dès le seuil du Livre III, qui porte le titre « De Paris à Paris par mer ou le Robinson belge ». La formule s'applique à brouiller radicalement la restitution de toute géographie intelligible, puisqu'elle dénote, dans sa dénomination, un déplacement en direction d'un ailleurs annulé par un redoublement du même, de Paris à Paris. Une telle

répétition fait déjà en soi échouer l'entreprise de dénotation et se distingue par la vacuité de son référent. En ce sens, voyager de Paris à Paris, n'est-ce pas sacrifier l'aventure en faveur de l'immobilité ? À moins bien sûr que le mouvement, au même degré que le contenu narratif qui lui est associé, ne se dote d'une autre valeur, celle que possède l'exploration de la part d'inconnu que comporte le connu, celle du dépassement et de la transgression des habitudes de lecture de l'espace. On peut ainsi se demander ce que peut bien receler celui exploré dans les interstices d'une ville de Paris convoquée comme simple redoublement d'elle-même.

Le titre du Livre III du roman, qui accueille l'essentiel de la dérive insulaire de l'équipage, prend à cet égard tout son sens. On constate en effet qu'une telle navigation est loin d'être vide. Elle représente le cœur même de l'œuvre, et accueille le plus grand nombre de ses chapitres (14 sur 41). Le voyage n'est donc ni dénué de hauts faits nourrissant la geste de Faustroll, ni narrativement infécond : il est simplement paradoxal au sens strict du mot, situé « à côté » (*para-*) du « sens commun » (« *-doxa* »). La navigation se déroule sous la forme de l'écart, du déplacement, et rejoint en cela une somme de pratiques littéraires appartenant au champ du grotesque qui, selon Rémi Astruc, « procède par dédoublement du monde, en présentant un monde altéré, reflet du monde “normal” mais obéissant à une logique devenue folle » (2010, p. 53).

Au sein d'un tel régime de signification, le sens commun est écarté au profit de ce que l'on pourrait identifier, par calque inversé, un « sens particulier ». Celui-ci correspond à une manière possible, relative et individuelle, de traverser le référent urbain parisien. Le terme fait en ce sens singulièrement écho à la définition de la discipline pataphysique, telle qu'elle est exposée par le docteur Faustroll dans le chapitre VIII de l'ouvrage : « DÉFINITION : *La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accordent symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité* » (Jarry, 2013, p. 74). Le chapitre VIII, qui inaugure le Livre II dédié à la présentation théorique, puis pratique, des fondements de la pataphysique, boucle ainsi un contrat de lecture établi à partir d'un déplacement des repères traditionnels de réception.

C'est par le biais d'une définition jouant le rôle programmatique, mais aussi pragmatique (Piedade, 2021), d'une démonstration, que se trouvent énoncés les principes à partir desquels le récit du voyage prend son sens. On notera d'ailleurs à ce titre l'investissement de codes visuels permettant un net détachement de la formule. L'usage des majuscules, pour l'entrée « DÉFINITION », et des italiques, appliqués à la description qui la suit, se rapproche des pratiques lexicographiques, dotant d'un contour synthétique les éléments œuvrant à l'édification d'une signification. L'effet obtenu est non seulement parodique, mais surtout affirmatif d'un geste exploitant les conventions autant que les stratégies liées aux pratiques de l'écriture savante, voire scientifique, dans une perspective d'exposition argumentée des possibles de la littérature et de la fiction. Pour bien naviguer en ville, il s'agit en somme de s'armer des outils capables de conférer à l'environnement urbain, comme à sa représentation, une portée signifiante située à un autre niveau que celui d'une intelligibilité commune, supposée inattentive à son potentiel poétique.

Le support qui accueille ce voyage le déplace ainsi sur un plan distinct, « par mer ». Il exclut de fait la plus rudimentaire des géographies, au profit de l'élément aqueux. L'introduction du motif de la navigation se dote à cette occasion d'un intérêt supplémentaire pour notre objet, puisqu'il permet d'intégrer de manière bien concrète l'idée qui réside à la base même de la notion de dérive. « Dériver » en ville : l'expression prend sens par glissement sémantique. Boris Donné remarque par ailleurs que la trouvaille lexicale situationniste s'appuie sur « un terme familier pris dans une acception originale et imagée, qui projette sur une pratique urbaine familière l'imaginaire de la navigation », et constitue en elle-même un « term[e] plastiqu[e], dont on peut à volonté déplacer le sens » (2008, p. 119). On retiendra de cette définition la

dimension « imagée » de la dérive. Elle métaphorise une modalité d'investissement de l'espace débarrassée de sa dimension utilitaire, et la « projette », conjointement à l'idée d'un déplacement, remplaçant le hasard et la sensibilité au cœur de l'expérience du mouvement urbain. C'est dans ce cadre que Debord conçoit la pratique de la dérive, consistant dans ses principes à « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » (1958, p. 19), et c'est cette même logique qui prévaut dans le roman d'Alfred Jarry.

2. Focalisation relativiste et esthétiques de l'impression

Ces éléments dégagés, il devient à présent possible d'interroger le parcours symbolique de Faustroll et de son équipage en lui donnant sens à travers le réseau métaphorique soulevé par le voyage fluvial. Remarquons d'abord que le déplacement de Faustroll se trouve, d'emblée, situé sous le signe de la « dé-rive », selon l'acception première du terme latin « *de-rivus* », désignant l'acte consistant à détourner un cours d'eau de son lit (Gaffiot, 1934, p. 503). L'équipée pataphysique se dote, dans ses contours nautiques (« de Paris à Paris *par mer* »), de la forme d'un écart, d'une déviation, formulée au regard des codes romanesques et géographiques traditionnels. L'errance fluviale des personnages devient alors l'occasion d'explorer un tissu urbain investi par un regard subjectif et décentré, capable de déconstruire le Paris monumental des fresques réalistes et naturalistes, portées de façon prototypique par les focalisations objectives et impersonnelles de leurs narrateurs omniscients²⁸.

Le rapport sensible des personnages à la ville s'exprime ainsi de manière prégnante dans le *Faustroll*. Devenu narrateur, l'huissier décrit une somme de sensations nées au contact du milieu urbain, qui éclairent la relation qu'entretiennent la fiction et l'environnement dans lequel elle se déploie. Il est par exemple question au chapitre XI de « formes surgies derrière moi que les avirons tranchants fauchaient aux jambes ; d'autres formes lointaines imitaient le sens de notre route » (Jarry, 2013, p. 85). La foule est dans ce passage comme changée en flots, brassée par les avirons de l'embarcation. Elle apparaît sous des traits possédant une évanescence presque fantomatique, notamment dans la manière dont ses contours s'effacent sous le regard du narrateur. Sa présence vague est retranscrite par la double occurrence du substantif « forme », qui insiste sur l'indétermination des silhouettes perçues depuis le foyer phénoménologique instable de Panmuphle. Notons que celui-ci est passablement saoul et ce durant tout le récit et à partir de sa chute fondatrice dans la cave du docteur, dite « pleine jusqu'à une hauteur de deux mètres, sans tonneaux ni bouteilles, de vins et d'alcools librement mêlés » (p. 60). Les silhouettes des passants se distinguent alors par leur manque de netteté, insaisissables au point même de pouvoir être « fauchées » sur le chemin de la navigation et de disparaître aux yeux du narrateur.

Le tourbillon de la foule entourant l'embarcation ne se définit dès lors plus que par son mouvement, favorable ou inverse à celui de l'équipage :

Nous nous insérions entre les foules d'hommes ainsi que dans un brouillard dense, et le signe acoustique de notre progression était l'acuité de la soie déchirée.

Entre les lointaines, qui nous suivaient, et les proches, qui nous croisaient, de troisièmes figures verticales, plus stationnaires, étaient observables (p. 85).

28 Comme le rappelle Dominique Combe, « [s]ynonyme de conservatisme, d'académisme bourgeois (ou, plus tard, prolétarien), de psittacisme, le "réalisme" focalise en quelque sorte la critique des valeurs établies, devenant le bouc-émissaire des manifestes futuristes, dadaïstes et surréalistes » (2001, p. 11).

Cet effet de brouillage dans la perception de la multitude se manifeste notamment au niveau de la syntaxe, par le biais d'un enjambement introduit autour des termes « les lointaines » et « les proches », faisant à première vue ellipse du référent « foules ». Apparaissant ici nominalisés du fait de l'absence du nom qu'ils caractérisent, ces deux adjectifs semblent avoir fonction, dans la linéarité du texte, de périphrases discriminantes des deux groupes d'hommes que l'équipage croise. Liés au groupe « les foules d'hommes » du paragraphe précédent, ils en précisent donc la nature, et l'assimilent au « brouillard dense » qui les surplombe. L'anacoluthie engendrée par l'ellipse du nom « foule » appuie l'effet d'indétermination et de brouillage qui sous-tend le passage. Elle renforce de fait la syntaxe particulièrement expressive du paragraphe, tel qu'il fait état des perceptions de Panmuphle au sein de la masse confuse des passants. Pour autant, malgré la relation que ces indications de nature sensible entretiennent avec la formule « les foules d'hommes », les syntagmes « les lointaines » et « les proches » ne nourrissent pas de lien déictique direct avec elle. Ils se trouvent, au contraire, une fois l'entièreté du paragraphe déchiffré, saisis dans un rapport cataphorique avec le nom « figures ». C'est lui qui opère la liaison thématique qui unit finalement ces termes avec « les foules ».

Cet ensemble d'éléments prend sens dans un contexte bien précis, qui réaffirme régulièrement sa présence dans le cours du récit. Dans le passage précédemment cité, la navigation de l'équipage s'effectue accompagnée d'une singulière occurrence évoquant à nouveau les sens : « le signe acoustique de notre progression était l'acuité de la soie déchirée » (p. 85). Mobilisée dans la densité de cette formule, l'ouïe contribue à nourrir l'opacité de l'extrait, avec l'introduction de la mention d'une présence acoustique, mais aussi du substantif « acuité », désignant la fréquence aiguë perçue par le personnage, générée en comparaison avec l'acte consistant à déchirer une étoffe de soie. Les sens de Panmuphle interagissent avec le référent urbain selon une modalité qui laisse toute la place aux variations interprétatives issues de sa subjectivité et de son contact avec le réel.

Les conditions informant une telle description ne manquent toutefois pas d'interroger, surtout dans le contexte de la tension soutenant le passage, nourrie des croisements et des distorsions de sa syntaxe elliptique et de son fil thématique. Se pose en effet la question de la valeur référentielle que l'on peut attribuer à la mention de « l'acuité », introduite sous la forme d'une équivalence que le verbe d'état (« était ») fixe de manière péremptoire dans l'extrait précédemment cité. L'image renvoie à l'expérience sensible de Panmuphle, considéré en tant que foyer perceptif des éléments représentés, mais aussi à l'état de conscience dans lequel il se situe, exprimant de fait la soumission de son esprit à l'emprise éthylique²⁹.

À valeur métaphorique, l'expression de cette « acuité » introduit un contenu qui ne peut accéder à la signification que par approximation, par la manière dont son évocation achoppe en relation au référent sensoriel dénoté. En tant que mention véhiculant un contenu de nature phénoménologique, sa fonction est d'« attirer l'attention sur la dimension invisible et silencieuse de l'expérience qui se trouve déjà au cœur du langage »³⁰ (Mildenberg, 2017, p. 26), autrement dit de restituer la part d'indicible demeurant au cœur de l'expérience sensible, qui résiste par nature à sa transmission par le biais d'un message linguistique. En somme, comme l'évoque l'extrait, cette mention fait « signe », dans la mesure où elle désigne, à un niveau métadiscursif, l'artifice langagier supposant une relation de correspondance entre le référent et l'énoncé qui le dénote. La portée conventionnelle, et par là arbitraire, du système d'équivalence

29 Marcel Jean et Árpád Mezei décrivent les perceptions de Panmuphle représentées dans ce passage comme relevant « de l'éréthisme alcoolique » (1950, p. 154). Cette interprétation est reprise dans l'édition critique du roman (Jarry, 2013, p. 85).

30 « *calling attention to the invisible and silent dimension of experience that is always already at the core of language* ».

qui régit l'entreprise de représentation s'inscrit au cœur de la réflexion que mène Jarry, dans son roman, sur les pouvoirs d'évocation du réel par la littérature et le langage.

Comme le remarque Bart Keunen, « la vie urbaine générant des problèmes perceptuels spécifiques, elle implique la production de nouveaux modèles perceptifs et, par conséquent, de nouvelles techniques de représentation »³¹ (2007, p. 276). Cette contamination de la description par les débordements d'une subjectivité constitue donc l'indice d'une rupture, d'une discontinuité, introduite au cœur de la représentation de l'expérience individuelle du monde. Les recherches esthétiques de Jarry, notamment dans le *Faustroll*, épousent une dynamique très forte en Europe visant, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, à l'élaboration de techniques littéraires aptes à saisir l'hétérogénéité ou l'incongruence du rapport qu'entretient l'individu avec le réel. Cette pratique s'inscrit alors pleinement dans le sens d'un renouvellement des paradigmes de représentation de la ville, comme du sujet moderne, que les formes artistiques n'ont eu de cesse de renégocier au seuil du XX^e siècle (Thacker, 2019).

3. Faire dériver le référent urbain

Ville par excellence du flâneur et de ses errances urbaines, le référent parisien est, sous la plume de Jarry, l'objet d'un investissement symbolique qui dépasse l'approche de celui qui aura été, au XIX^e siècle, un témoin critique de la modernité. Dans le *Faustroll*, la navigation, métaphore du réinvestissement littéraire du milieu citadin sous la forme de la dérive, prend forme par le biais d'une géographie subjective qui se déploie et enveloppe la ville. Elle fait d'elle un réceptacle d'expériences, et non plus, uniquement, un lieu de subjectivation permettant à l'individu moderne « de donner des contours, un aspect, un éclat à ses perceptions, et de se donner forme à lui-même » (Macé, 2014-2015, p. 50).

Inondé par l'imaginaire et ses projections, naviguant autour des limites du sens, l'itinéraire réalisé par les personnages habite avant tout un espace possible. Les frontières du lieu parisien se trouvent repoussées, et transformées en un territoire faisant cohabiter référence réelle (Paris), et imaginaire (le contenu des îles), au sein d'un support fragmenté, modelé par un afflux de matériaux sensibles. Ce sont ces derniers qui structurent le récit déplacé donnant forme à la navigation des personnages. Ils participent ainsi pleinement à l'entreprise de détournement du poids hégémonique d'un référent qui constituait déjà, au XIX^e siècle, du romantisme au symbolisme, et sur une échelle allant de la célébration au cliché, un lieu commun littéraire et culturel (Pedrazzini et Verna, 2018).

C'est ce phénomène que décrit d'ailleurs Bart Keunen en relation aux exploitations avant-gardistes de la représentation du chronotope urbain :

En faisant apparaître l'espace en dissolution dans une succession rapide d'observations, l'artiste d'avant-garde suggère un monde déspatialisé ou, dans des manifestations plus modestes, un monde dans lequel l'intensité des espaces extraordinaires et chaotiques est mise en évidence. La littérature d'avant-garde vise à représenter cette condition aussi fidèlement que possible, sans perdre l'expérience réelle de la ville dans le processus de transposition littéraire³² (2007, p. 283).

31 « *As city life generates specific perceptual problems, it implies the production of new perceptual models and, hence, new representational techniques* ».

32 « *By making space appear to dissolve in a quick succession of observations, the avant-garde artist suggests a despatialised world or, in more modest manifestations, a world in which the intensity of extraordinary, chaotic*

Dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, l'environnement parisien apparaît pleinement privé de son ancrage spatial de référence. Il est en cela « déspatialisé », débordé par la somme de composants sensibles projetés par le pôle narratif sur le monde. C'est de cette manière que se met en place l'articulation des épisodes insulaires, qui synthétisent un ensemble d'éléments symboliques des pratiques d'artistes choisis par Jarry. Associés à des constituants bien réels, ces artefacts forment, dans leur mise en interaction, une constellation d'éléments hétéroclites.

La fragmentation référentielle, ou plutôt sa recomposition, sa réunification à travers la juxtaposition de ces épisodes, confère à l'œuvre littéraire la possibilité de prendre sens en dehors d'une hiérarchie supposant la supériorité d'un référent réel sur les productions de l'imaginaire. L'espace ainsi dégagé émerge alors dans toute sa stratification. Les espaces se définissent dans le *Faustroll* par leur virtualité, par leur arrachement de tout ancrage référentiel spatial stable. En ce sens, comme le remarque Isabelle Krzykowski, « [l']espace ne se borne donc pas, dans le texte, à la fonction de décor de fiction : [...] c'est ici le parcours qui fonde et structure la narration » (2000, p. 32).

Dans les mots de Bertrand Westphal, il s'agit d'un cas typique de « brouillage hétérotopique », introduit au cœur du rapport qu'entretiennent la représentation et le réel. De fait, dans le roman de Jarry, « [l]e référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol », ce qui implique « que le référent et sa représentation entrent dans une relation impossible » (Westphal, 2007, p. 172). Contrairement à une structuration rationnelle de la géographie urbaine, le voyage de Paris à Paris par mer se caractérise en effet par la labilité des espaces qu'il traverse. Brouillés dans leur représentation, ceux-ci deviennent remarquables du fait de leur aspect fuyant et polymorphe, qui les libère de la fixité du lieu référentiel. On peut à ce titre se prendre au jeu de l'enquête et chercher à reconstituer les référents toponymiques réels de certaines des îles parcourues par le docteur et ses disciples.

On remarque alors à quel point la géographie guidant la dérive, organisée par le fil narratif de l'œuvre, apparaît configurée autour d'un espace flexible, conçu aux limites de la contingence. C'est par exemple en suivant ces principes que l'équipage aborde, au chapitre XVIII, un « château-errant », qui lui donne d'ailleurs son nom, dont il est également précisé qu'il se situe non loin « du nord-est de Paris » (Jarry, 2013, p. 106). Or, cette section est dédiée à Gustave Kahn, auteur du recueil poétique des *Palais nomades* (1887), propriétaire, à la même époque, d'une villa dans la station balnéaire belge de Knokke-le-Zoute. L'allusion subtile au lieu laisse alors apparaître, en filigrane, les spécificités culturelles et géographiques de la région flamande. Sans être directement désignée, elle ne manque cependant pas d'être évoquée à travers sa « longue plage lisse et baile »³³ (p. 106), son « nomade édifice » (p. 107) – qui selon Bastiaan Van der Velden pourrait également être l'évocation d'une cabine de bain (Collège de Pataphysique, 2010, p. 253) – ou encore ses « bières amères » (Jarry, 2013, p. 108).

Dans la pratique d'évocation métonymique des lieux formant la géographie retenue par Jarry, cette logique apparaît radicalement renversée. Les éléments que nous avons relevés dans le chapitre XVIII, ayant pour rôle l'évocation de la Belgique balnéaire de Gustave Kahn, s'intègrent à la topographie parisienne sous le signe de la décontextualisation. Une telle prise de liberté, traduite par le biais de la dérive maritime de l'équipage, rend par essence caduque toute tentative de saisie des spatialités convoquées par le roman selon les principes d'une stabilité référentielle. Défamiliarisés, les espaces esquissés dans l'œuvre sur le passage de la

spaces is highlighted. Avant-garde literature aims to represent this condition as faithfully as possible, without losing the actual experience of the city in the process of literary transposition ».

33 Comme le notent les éditeurs de l'édition critique du *Faustroll*, l'adjectif « baile » renvoie ici au « [n]om de couleur chez Rabelais "bai", du latin *balius* : brun rouge » (Jarry, 2013, p. 106, n. 6).

nef du docteur Faustroll n'apparaissent alors pas motivés dans le sens de l'édification (typique des poétiques réalistes) d'une « tranche de vie telle qu'elle est »³⁴ (Matzner, 2016, p. 272), à partir de laquelle pourrait être inféré un tout auquel elle appartiendrait.

Les mentions de la « longue plage lisse et baïle », du « nomade édifice », ou « des bières amères » n'ont pas pour fonction d'évoquer Knokke-le-Zoute en tant que lieu dépendant d'un ensemble. C'est au contraire en détachant des éléments épars, fragmentaires, hétérogènes et privés de leur ancrage géographique et symbolique d'origine, que la narration des *Gestes et opinions du docteur Faustroll* parvient à reconstituer les spatialités, possibles et hétérotopiques, de l'expérience subjective attachée à la pratique de la ville. Sa représentation est à ce titre marquée par des phénomènes de sélection et de réminiscence, qu'ils soient motivés ou purement arbitraires.

Le fragment métonymique, tel qu'il est exploité par Jarry dans la constitution du voyage de « Paris à Paris par mer », nourrit le parcours urbain de l'équipage dans sa capacité à intégrer, successivement, des productions de l'imaginaire empruntées aux dédicataires de chacun des chapitres qui composent l'œuvre. Ainsi, le « nomade édifice » de la plage de Knokke-le-Zoute représente une allusion conjointe au recueil poétique de Kahn, à la villa belge dont il y fut le propriétaire (et donc, à la socialité artistique de l'auteur), mais aussi aux potentielles cabines de bain de la station balnéaire attenante. De telles méthodes de décontextualisation et de brouillage des référents spatiaux, recomposés au sein d'une géographie parisienne artistique, touchent également, dans le Livre III, la Bretagne des œuvres d'Emile Bernard (chapitre XIV), tout comme la Polynésie de Paul Gauguin (chapitre XVII), autres lieux *extra-muros* de Paris identifiables, et intégrés à la dérive maritimo-urbaine de l'équipage. On s'aperçoit alors de tout l'aspect relatif de la géographie faustrollienne, qui déforme le réel au cœur d'un espace avant tout synchrétique. La fragmentation référentielle, ou plutôt sa recomposition, sa réunification, reconfigure l'environnement urbain en nivelant la hiérarchie présente entre réalité et fiction, suivant un régime constant de disponibilité du sens prenant la forme d'un véritable « jeu de piste » (Schuh, 2014, p. 20-21).

Paris se définit dans le *Faustroll* comme un espace possible, aménagé autour de la réunion d'éléments disparates, hétérogènes. Cette forme de synthèse fait émerger un tout débordant, une ville monstre qui accueille le chemin dégagé par les multiples déviations, ou dé-rives, que l'écriture trace au fil du récit. Selon les mots de Vincent Gélinas-Lemaire, « [l]a flânerie ou l'exode développent un nouveau lieu, attaché à la subjectivité du texte, qu'elles situent, bornent et caractérisent progressivement » (2019, p. 82). C'est bien sous le signe de la dérive, et de la multiplication des potentialités poétiques de la ville qu'elle rend possible, que se déploie l'odyssée artistique transcrite par Panmuphle. Grâce à la stylisation de ses contours et à sa dimension hétérotopique, la description de Paris apparaît bien régénérée dans toute sa disponibilité poétique.

Une telle herméneutique, renversée, dans la mesure où elle est le produit direct de l'enseignement pataphysique du docteur, doit ainsi être perçue dans le potentiel de décentrement qu'elle véhicule. Elle fait dans ce cadre figure d'embrayeur à la relation renouvelée que la fiction entretient avec le réel. Champ d'expérience, le langage est en lui-même un générateur de fiction. Il la contient en germe, et permet son activation lorsque s'entrechoquent, au cœur même de sa genèse, des effets de sens propres à régénérer et à multiplier les lectures possibles du réel.

L'imaginaire opère la synthèse subjective des objets rencontrés sur le chemin de la lecture, et contribue de fait à définir le réel comme un texte à déchiffrer, conçu sur un niveau égal à celui

34 « a slice of life as it is ».

des productions artistiques et fictionnelles. Si elle se présente, à première vue, sous les traits d'un relativisme catégorique, la dérive maritime de l'équipage introduit en réalité un système de décodage de l'espace envisagé sous une forme de synthèse absolue, celle opérée par l'imaginaire, capable de digérer et de restituer les éléments issus des différents plans de l'expérience explorés par le sujet. Une telle forme de dérive permet, *in fine*, de relativiser la rigidité des termes de la dialectique opposant binaires le réel et le fictionnel.

Jarry, dans le *Faustroll*, réunit en effet ces deux ordres herméneutiques traditionnellement antagonistes au sein d'un même foyer narratif, qui définit l'univers mental du sujet parcourant la ville comme le support véritable de cette synthèse. Le réel et le fictionnel se caractérisent dès lors, à titre égal, en tant que notions complémentaires et indissociables. Elles constituent autant de réalités empiriques à partir desquelles il devient possible de développer une expérience, y compris provisoire, du monde. La ville, le réel, l'imaginaire, font chez Jarry partie d'un même texte à déchiffrer, celui de l'être et de son rapport au monde. Ils ne peuvent alors se donner à saisir que dans un flot d'expériences, représentable dans toute l'instabilité d'un système de signification qui achoppe à toute tentative définitive de fixation. C'est en ce sens que le *Faustroll* et sa navigation urbaine semblent multiplier, comme à l'infini, leur potentiel signifiant. Le roman détermine les conditions d'une réception elle-même faite navigation, appelée à abandonner ses repères habituels de lecture de l'espace, donc, en somme, incitée à dériver.

Conclusion : le *Faustroll*, une défamiliarisation pataphysique de l'espace urbain

Placée sous le signe de la dérive maritimo-urbaine du docteur Faustroll et de ses acolytes Panmuphle et Bosse-de-Nage, la ville apparaît dans le roman d'Alfred Jarry transfigurée sous la forme d'une géographie alternative, labile, liquide. Le référent citadin y est rendu étranger à lui-même, sous l'effet des modalités pataphysiques d'intellection du monde, formulées au seuil du départ de l'équipage pour son périple nautique sur les rues pavées de Paris. Le potentiel poétique de la ville est alors renouvelé à travers le regard défamiliarisé du narrateur, progressivement initié à la « néo-science » du docteur.

Au-delà de la fragmentation manifeste du référent parisien, les spatialités hétérotopiques de Paris se configurent donc dans le roman comme des espaces possibles, forgés à partir de la manière dont se construit cognitivement le rapport du sujet à la topographie urbaine. On remarque dès lors la façon dont cette relation se trouve modelée depuis le répertoire sensible du narrateur Panmuphle, mais aussi, à un niveau thématique, des imaginaires inscrits par l'écrivain lui-même au cœur de sa géographie représentationnelle de Paris. La ville y apparaît sous la forme d'un assemblage, à première vue hétérogène, associant références réelles et imaginaires. La constellation que ces éléments forment est toutefois organisée à partir d'un centre, d'un catalyseur, correspondant au point de vue porté par un sujet sur le monde, qu'il soit celui du personnage, de l'écrivain, voire du lecteur. Ce relativisme de focalisation structure, par son potentiel de décentrement, les conditions et les variations d'une dérive narrative du Paris urbain de la fin du XIX^e siècle.

On peut donc avancer que Jarry propose une posture située à la jonction entre l'héritage du flâneur baudelairien et les pratiques artistiques particulières aux avant-gardes, qui mettent en scène leur propre transgressivité. La revendication programmatique d'un déplacement pataphysique des lectures de l'espace urbain ouvre dans le *Faustroll* à un renouvellement des possibles poétiques de la ville. Celle-ci est travaillée littérairement dans le sens d'une resignification, d'une déconstruction transgressive des repères de lecture de Paris institués par la tradition littéraire. La sensibilité individuelle apparaît mobilisée dans le roman dans une

profonde interaction avec le réel, relation qui prend forme par le biais de cette interface que représente l'imaginaire. C'est l'une des raisons pour lesquelles « Jarry est le représentant caractéristique d'un tournant de l'histoire de la pensée qui [...] va profondément marquer l'avant-garde » (Crugten, 1984, p. 124).

On peut dès lors questionner l'impact de la dérive nautique du docteur et de ses acolytes sur la génération du principe conçu par Debord, en tant que pratique méthodique d'exploration sensible des environnements urbains. Très indirecte, une telle filiation n'est pourtant pas totalement une vue de l'esprit. Notre analyse montre en effet que, même si le roman ne constitue bien sûr pas une dérive au sens de Chtcheglov et Debord, il n'en demeure pas moins un jalon remarquable au sein de la généalogie des formes transgressives d'exploration de l'espace citadin. Avant Dada, le surréalisme et le situationnisme, la quête de chemins alternatifs permettant de renouveler la relation au déplacement urbain et à sa mise en récit était déjà une idée présente dans l'œuvre d'Alfred Jarry, parcourant, dans le *Faustroll*, les dimensions contre-hégémoniques de Paris, générées à partir d'un rapport sensible d'un sujet dérivant en ville.

Références

- Astruc, R. (2010). *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*. Classiques Garnier.
- Astruc, R. (2012). *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique*. Honoré Champion.
- Brotchie, A. (2015). *Alfred Jarry. A Pataphysical Life*. The MIT Press.
- Collège de 'Pataphysique (Éd.). (2010). *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien : Roman néo-scientifique*. Éditions de La Différence.
- Combe, D. (2001). « L'œil existe à l'état sauvage ». Dans *Mélusine*, 21. (p. 9-24). L'Âge d'Homme.
- Crugten, A. van. (1984). Au seuil de l'avant-garde. Dans J. Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. (p. 118-129). John Benjamins Publishing Company. T. 1.
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. Dans *Internationale situationniste*, 2. (p. 19-23).
- Donné, B. (2008). Debord & Chtcheglov, bois & charbons. Dans *Mélusine*, 28. (p. 109-124). L'Âge d'Homme.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Latin Français*. Hachette.
- Gélinas-Lemaire, V. (2019). *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. Classiques Garnier.
- Jarry, A. (2013 [1911]). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Dans *Œuvres complètes III* (p. 45-220). Classiques Garnier.
- Jean, M. et Mezei, Á. (1950). *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*. Corrêa.
- Keunen, B. (2007). Living with fragments: World Making in Modernist City Literature. Dans A. Eysteinson et V. Liska (dir.), *Modernism* (p. 272-290). John Benjamins Publishing Company.
- Krzywkowski, I. (2000). De Faustroll et de l'investigation des espaces. Dans *L'Étoile-Absinthe*, 88. (p. 31-37).
- Macé, M. (2014-2015). Baudelaire, une esthétique de l'existence. Dans *L'Année Baudelaire*, 18-19. (p. 49-67). Honoré Champion.
- Martos J-F. (1998). *Correspondance avec Debord*. Le fin mot de l'Histoire.

- Matthews, E. J. (2021). *Arts and Politics of the Situationist International 1957-1972*. Lexington Books.
- Matzner S. (2016). *Rethinking Metonymy. Theory and Poetic Practice from Pindar to Jakobson*. Oxford University Press.
- Mildenberg, A. (2017). *Modernism and Phenomenology. Literature, Philosophy, Art*. Palgrave Macmillan.
- Pedrazzini M. et Verna M. (Éds.). (2018). *Paris, un lieu commun*. Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Piedade N. (2020). Navigations scripturales dans un Paris submergé. Le cas du docteur Faustroll et de son équipage selon Alfred Jarry. Dans M. de J. Cabral, M. H. Laurel et F. Schuerewegen (dir.), *Lire les villes* (p. 117-127). Le Manuscrit.
- Piedade N. (2021). Sobre el uso de la metalepsis en régimen patafísico : “puesta en abismo”, fragmentación y aporías lógicas en los *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* de Alfred Jarry. Dans *Anuario de Letras Modernas*, 24(2), 28-43. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2021.24.2.1520>
- Schuh, J. (2014). *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*. Honoré Champion.
- Thacker, A. (2019). *Modernism, Space and the City. Outsiders and Affect in Paris, Vienna, Berlin, and London*. Edinburgh University Press.
- Vaneigem, R. (1967). *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*. Gallimard.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.



Créations participatives en espaces urbains : entre dérive et ancrage aux vibrations esthétiques du vivant

Participatory Creations in Urban Spaces: Between *Dérive* and
Anchoring to Aesthetic Vibrations of the Living

Fiona DELAHAIE³⁵

Centre de Recherches Sémiotiques, Université de Limoges
fiona.delahaie@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/703>

DOI : 10.25965/flammme.703

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Si le paysage est une traversée (Tiberghien, 2020), les espaces urbains ne sont-ils pas, quant à eux, considérés comme illisibles (Zhong Mengual et Morizot, 2018), ou privés de toute imprégnation esthétique car coupés du vivant ? Dans une approche écosémiotique, nous souhaitons nous interroger sur le rythme éco-techno-symbolique qui fonde l'énonciation artistique participative en espaces urbains. En référence aux œuvres du français Thierry Boutonnier et de la canadienne Nicole Dextras, nous postulons que la dérive artistique participative se meut, dans un glissement de paradigme, vers un réancrage aux multiples esthésies et *esthèsis*. Ces artistes nous suggèrent que le déplacement dans la ville n'est plus seulement l'acte énonciatif de l'artiste *anthropos*, mais il devient un geste respiratoire (Jullien, 2003), de coénonciation avec le vivant (Pignier, 2017), ajusté aux rythmes des mondes divers qui font du réel une altérité de sens.

Mots clés : art participatif, dérive, esthésie, coénonciation, vivant

Abstract: If landscape is a crossing (Tiberghien, 2020), are not urban spaces considered unreadable (Zhong Mengual and Morizot, 2018), or deprived of any esthetic meaning because they are cut off from the living? With an ecosemiotic approach, we will question the eco-techno-symbolic rhythm that is fundamental to participatory artistic expression in urban spaces. In reference to the works of the French artist Thierry Boutonnier and the Canadian artist Nicole Dextras, we suggest that the participative artistic *dérive* creates a paradigm shift and a re-anchoring to multiple aesthesia and aesthesis. These artists suggest that a journey in the city is not only an act of enunciation by the *anthropos* artist, but also “a breathing gesture” (Jullien, 2003), of co-enunciation with living beings (Pignier, 2017), fitted to the rhythms of the various worlds which make reality an otherness of sense.

Keywords: participatory art, *dérive*, aesthesia, co-enunciation, living

³⁵ Docteure en écosémiotique, Fiona Delahaie s'intéresse aux liens au vivant et à la Terre qui sont convoqués au sein d'œuvres éphémères et participatives contemporaines. Son travail, ancré dans une démarche de terrain, porte ainsi sur les notions de gestes, de sensibilités et de rythmes individuels et collectifs. Comment ces œuvres d'art questionnent-elles les schèmes écopercéptifs de l'*anthropos* ? En quoi mettent-elles à l'épreuve le lien au milieu dans un ajustement, un soin, portés aux altérités du vivant ?

Introduction : Tisser des liens éco-techno-symboliques

À l'heure où les espaces urbains deviennent illisibles (Zhong Mengual et Morizot, 2018) car de plus en plus coupés du vivant et de « ce qui nous relie à l'*Oikos* » (Pignier, 2020b), il est intéressant, pour notre analyse de la création participative en ville, de dépasser le modèle occidental moderne opposant nature et culture. Plus précisément, il ne s'agit plus, comme le démontre l'œuvre l'œuvre *A line made by walking* de Richard Long (1967), de définir la dérive urbaine comme l'unique acte énonciatif de l'artiste *anthropos* voyant dans le déplacement le moyen de laisser une trace. Au contraire, en renonçant à une perception conventionnellement duale, il est finalement question d'essayer de saisir quels peuvent être les enjeux esthétiques et écosensibles au sein du processus dérivatif urbain. En effet, il ne s'agit plus de flirter avec les limites de la création, de voir jusqu'où l'artiste peut aller dans des manipulations et programmations anthropocentrées du vivant, mais il est davantage question de refonder des liens avec celui-ci. Les pratiques créatrices tournées vers des énonciations collectives trouvent alors leur concrétisation dans le développement d'un vivre-ensemble à la fois individuel et collectif (Besnier, 2009) sur une Terre en partage. En fil conducteur de notre réflexion, nous avons choisi les figures de la ligne et de la liane proposées respectivement par l'anthropologue Tim Ingold et le philosophe Dénétem Touam Bona. Dans *Une Brève histoire des lignes*, Tim Ingold écrit :

Longer une route, c'est se tisser un chemin *dans* le monde, et non *traverser* sa surface de point en point. Pour l'itinérant, le monde n'a pas de surface à proprement parler. En chemin, il croise bien sûr différents types de surfaces – sol solide, eau, végétation, etc. Et c'est en grande partie grâce à la façon dont ces surfaces réagissent à la lumière, au son, et au toucher qu'il perçoit le monde comme il le fait. Mais ce sont des surfaces qui sont *dans* le monde et non des surfaces *du* monde³⁶ (2000, p. 241).

Il développe à ce sujet le concept de « ligne » :

Ces lignes de croissance et de mouvement sont tissées dans la matière même du pays et des habitants. Chacune de ces lignes est en quelque sorte un mode de vie (2011, p. 107).

Pour Dénétem Touam Bona :

La liane désigne donc moins un être – une identité – qu'une certaine façon par une pulsation végétale d'explorer et de dérouler un territoire au fil de son avancée, en y traçant des voies inédites, et en assurant la correspondance entre une multitude de strates et d'habitants de la forêt (2021, p. 15).

Ainsi, si nous prenons ces deux figures comme point de départ d'analyse des créations participatives en espaces urbains, elles interpellent une sensibilité non pas nouvelle, mais qui a été fortement négligée, voire étouffée, par la traditionnelle dichotomie nature/culture. Le tissage de liens avec le vivant tend à transposer l'acte artistique vers la fluidité, vers le non-figé du rythme créatif. C'est ce que Dénétem Touam Bona évoque lorsqu'il parle d'une « pulsation végétale » : le travail avec le vivant doit être sensiblement vécu dans sa concrescence (Berque, 2016), *hic et nunc*. L'acte participatif associé à la dérive urbaine offre donc de nouveaux codes de représentation, de réalisation artistique et semble remettre en perspective la tension qui

36 Toutes les traductions des textes dont les titres apparaissent en langue originale dans la bibliographie sont de l'auteur.

anime les forces et les dynamiques de vie duales. C'est ici que nous introduirons l'analyse des schèmes perceptifs convoqués dans la création de liens éco-techno-symboliques. Rappelons-le, l'écosémioticienne Nicole Pignier emprunte le qualificatif « éco-techno-symbolique » au géographe et philosophe Augustin Berque pour désigner :

le fait que tout être humain et toute société tissent des liens avec le vivant, le cosmos, la géosphère (ce que désigne le qualificatif « éco ») via les techniques, les langues et autres moyens d'expression, de symbolisation (ce que désigne le qualificatif « techno-symbolique ») (2017, p. 166).

Les membres de l'Internationale Situationniste, dont Guy Debord faisait partie, définissaient la dérive comme un « [m]ode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine » (1958, p. 13). Mais si l'expérience du situationniste se partage collectivement, politiquement, la dérive se retrouve aujourd'hui dans une dynamique d'« accélération des changements sociaux, particulièrement dans les sphères professionnelles (flexibilité), familiales (recompositions) et résidentielles (déménagements), qui accroît en retour l'accélération des rythmes de vie » (Faburel, 2019, p. 54). Dans une telle atmosphère, que reste-il des « partages du sensible » (Jacques Rancière cité dans Le Brun-Cordier, 2021, p. 100) en espaces urbains ? Face au risque d'aliénation lié à ces phénomènes et à ces stratégies d'urbanisation hors-sol, il semble nécessaire de mettre à l'épreuve la figure de l'artiste. En effet, si la rupture avec la *doxa* occidentale moderne permet bien une chose, c'est avant tout de pouvoir repenser le sujet cartésien pour le faire devenir « sujet ambiant » (Pignier, 2021). Autrement dit, si l'on considère la ville comme une surface dans le monde, pour reprendre les mots de Tim Ingold, quelles en sont désormais les capacités créatrices et sensibles ?

Pour illustrer nos propos, nous avons choisi de prendre pour exemples les œuvres de deux artistes occidentaux : la *Mobile Garden Dress* de la Canadienne Nicole Dextras et les pépinières urbaines du Français Thierry Boutonnier. Pourquoi occidentaux ? Car si l'on souhaite sortir de la pensée occidentale moderne, opposant traditionnellement nature et culture, il est également important de montrer que les pratiques peuvent elles-mêmes se décentrer et se « désoccidentaliser » au sein de l'espace conçu (Lefebvre, 1974). Les pratiques à l'étude tendent à s'opposer et à s'imposer face à la mise à l'épreuve, voire à la crise de la sensibilité (Morizot, 2020). Elles favorisent la mise en place d'une atmosphère synesthésique, à savoir un « processus perceptif qui met en correspondance les sens – le rythme et le mouvement, le rythme et la vue, l'ouïe et la sensori-motricité, etc. » (Pignier, 2020b, p. 22). Nous postulons donc que c'est en repensant la figure de l'artiste à travers la notion de sujet, en repensant nos liens au vivant, que les actes de création participative en espaces urbains peuvent retrouver du sens, c'est-à-dire apprécier les signes synesthésiques d'un milieu ; le milieu humain étant défini par Augustin Berque comme une relation et non un objet (2016, p. 142). La création participative, à l'écoute du milieu, offre ainsi une nouvelle voie/voix : celle de se détourner du piège de l'aliénation anesthésiante qui est non pas le fruit, mais le résultat déterminé et déterministe d'une urbanisation coupée du vivant et privée de toute sensibilité.

1. S'ancrer dans la coénonciation

Si le mouvement situationniste suppose un « principe d'aventure » (Ardenne, 2002, p. 92), les artistes de notre corpus vont chercher ce que Nicole Pignier appelle, en écosémiotique, « la coénonciation du vivant » (2020b, p. 3). La coénonciation désigne « le processus global de l'échange entre partenaires ; instances énonciative et co-énonciative » (p. 3). Par « vivant » nous faisons ici référence à toutes les altérités qui font, qui nourrissent et habitent la Terre (végétaux, animaux, éléments naturels, humains...). Pour étudier la dimension coénonciative des créations participatives en espaces urbains, nous avons isolé deux critères présents au sein

des processus analysés. Dans un premier temps, force est de constater que l'étude du milieu est essentielle. Cette étude, réalisée en amont de la création, est nommée « enquête » par les situationnistes. Chez Thierry Boutonnier, l'enquête, donc, est justifiée par la formation de l'artiste en écologie et s'effectue sous forme de diagnostics, d'analyses du paysage dans lequel il souhaite cultiver ses pépinières urbaines. Pour réaliser son projet « Recherche Forêt » (2020-2021), par exemple, Boutonnier s'est inspiré de la méthode du botaniste japonais Miyawaki. Cette méthode consiste en un prélèvement de plants spontanés qui ont poussé dans des friches parisiennes afin de les transplanter dans une forêt de Paris, c'est-à-dire dans une forêt dite urbaine. L'idée du déplacement, du mouvement dans l'espace urbain qu'est la capitale française est ici flagrante. Mais l'acte énonciatif de l'artiste *anthropos* dominateur dans sa pratique artistique est lui aussi déplacé, puisqu'il s'agit *in fine* de se mouvoir en lien avec des altérités multiples, et ce dans le respect du cycle de vie des plantes. En ce qui concerne Nicole Dextras, l'enquête au sein de son processus de création prend davantage forme dans la recherche réalisée préalablement autour de la matérialité de l'œuvre. En effet, la *Mobile Garden Dress* est entièrement compostable et recyclable, de sa structure aux éléments qui l'habillent. L'artiste le dit elle-même : elle apprend, elle étudie les essences des différents végétaux et fibres avec lesquels elle souhaite créer, et donc coénoncer. Les œuvres à l'étude invitent non seulement au participatif, à l'échange, mais le partage s'articule également dans une dimension interdisciplinaire. L'artiste ne travaille pas uniquement dans une optique esthétique, il ouvre sa création à une pluralité de connaissances et de savoir-faire.

Un deuxième critère commun adopté par les créations participatives de notre corpus est celui de la proprioception, puisque le corps va jouer un rôle primordial, déclencheur de sens, dans l'acte créatif en espaces urbains. Il s'agit de s'ajuster, corporellement et, par conséquent, concrètement, au milieu de création et de coénonciation. Comme l'écrit Dénétem Touam Bona : « Habiter le monde, c'est-à-dire l'intervalle entre terre et ciel, suppose d'habiter son corps » (2021, p. 109). Avant de commencer ses ateliers, Thierry Boutonnier invite notamment les participants à faire des exercices d'assouplissement pour qu'ils soient davantage concentrés et concernés par les futurs gestes à accomplir. Cette prise de conscience du corps consiste en de légers mouvements, des assouplissements donc, qui vont participer synchroniquement au mouvement, au déplacement plus large de la création dans son entièreté. Quant à la *Mobile Garden Dress*, elle est portée par Madame Jardin, une femme modèle choisie par l'artiste. Il s'agit de redonner la préséance au corps en tant qu'instance énonciative et perceptive : le corps devient à la fois le médium du déplacement et le médium du processus synesthésique. Nous l'avons dit précédemment, si le milieu est une relation, le corps permet ainsi de maintenir cette relation vivante et, par essence, non figée. Pour l'artiste, il s'agit de devenir « a *new urban nomad* » (www.nicoledextras.com). Dans le déplacement urbain, le coénonciateur va pouvoir transgresser la sédentarité qui a pour effet de figer son identité. Le corps doit ainsi pouvoir s'ouvrir aux multiples perceptions et se mouvoir en lien avec les altérités rencontrées.

2. Dérive et tension des schèmes perceptifs

Comme nous l'avons précédemment évoqué, les liens entre nature et culture sont plus « complexe[s] sinon rhizomatique[s] » (Clément, 2018, p. 72) que ce que fait émerger au premier regard la pensée occidentale moderne. Empruntant le concept à Jean-Clet Martin (2010), Dénétem Touam Bona parle de « plurivers ». Il écrit à ce propos que « l'existence d'un être vivant se déroule [...] simultanément sur plusieurs plans, dans le cadre d'une multiplicité de cartographies sensibles » (2021, p. 104). Selon Nicole Pignier, en écosémiotique, les schèmes perceptifs, matrice organisatrice de la perception humaine, sont des « forces de vie duales » qui « s'apprécient et se déploient dans la relation créative et imprévisible que les communautés humaines et les individus entretiennent avec leur milieu » (2020b, p. 11). Des

schèmes perceptifs vont ainsi être convoqués et travaillés, dans les pépinières urbaines de Thierry Boutonnier et dans la *Mobile Garden Dress* de Nicole Dextras. Loin de faire une liste exhaustive, nous pouvons néanmoins proposer, selon la terminologie de Nicole Pignier, une analyse des schèmes perceptifs qui nous semblent être les plus riches dans les processus de création des œuvres à l'étude.

● Le schème nature/culture

Nous l'avons évoqué un peu plus haut : selon Nicole Pignier, « les pôles schémiques nature et culture, dans leur dualité tensile ne sont pas liés à une idéologie : Homo est travaillé par ce qui le relie biologiquement à l'*oikos*, la Terre-accueil de la vie tout autant que par ce qui le dépasse dans le cours de la Terre, de l'univers » (2020b, p. 13). Les pépinières urbaines de Thierry Boutonnier vont permettre de créer un prolongement éco-techno-symbolique dans le sens où elles questionnent, par le biais du geste artistique, nos manières de vivre, de nous nourrir, d'habiter, de faire territoire... Les participants des pépinières urbaines vont de ce fait cultiver ensemble aux deux sens du terme : culture culturelle et culture culturale (Pignier, 2020a). Complémentaires, les qualificatifs éco et techno-symbolique donnent ainsi à la création une dynamique tensile. La robe végétale de Nicole Dextras met elle aussi en tension deux entités qui sont issues, d'un côté, de ce que nous appelons traditionnellement « culture » dans nos sociétés occidentales modernes, à savoir le vêtement ; et, de l'autre côté, qui renvoient à ce que nous nommons « nature », à savoir les végétaux. La pratique du tissage et de l'art textile font de la *Mobile Garden Dress* un ajustement créatif entre le geste artisanal et le végétal. Comme l'écrit Dénétem Touam Bona : « Au départ de toute création, qu'il s'agisse du mouvement généreux des semences, du doigté sensuel de la potière ou du filage acrobatique de l'araignée, il y a un geste dansé » (2021, p. 107). La nature et la culture sont indissociables l'une de l'autre, le geste artistique s'associe au vivant. Tous deux se tissent, se prolongent, se nourrissent mutuellement pour créer du sens. Il s'agit d'apprendre « à faire le plus possible avec, le moins possible contre » (Clément, 2007, p. 261) dans un processus écopoétique.

● Le schème individu/collectif

La création participative en espaces urbains implique une mise en tension des *esthèsis* et esthésies. Rappelons-le, les esthésies sont des sensibilités culturelles collectives tandis que les *esthèsis* « ou sensibilité[s] individuelle[s] s'ancre[nt] dans le corps propre du sujet de perception » (Pignier, 2017, p. 19). Selon l'écosémioticienne, « *Esthèsis* et esthésies travaillent en commun, dans une dynamique continue et spiralee » (p. 168). Les pépinières urbaines de Boutonnier font le pari de donner naissance à un projet commun au sein duquel chaque sensibilité individuelle peut à la fois énoncer tout en accueillant et en s'ajustant aux diverses énonciations du milieu. Ces allers-retours d'échange et de partage vont permettre de développer des sensibilités culturelles collectives. Si l'on « défeuille » la création de la *Mobile Garden Dress* étape par étape, nous nous apercevons que l'individu et le collectif sont interdépendants. Plus précisément, la première étape qu'est la conception de la robe imaginée par l'artiste grâce au potentiel créatif du végétal découle sur un échange non-figé, en constant devenir, avec des altérités plurielles : Madame Jardin, les végétaux et les citoyens rencontrés en chemin. Les coénonciateurs, complices de l'atmosphère synesthésique, participent à fonder une complémentarité de sens – sémantique et sensible – dans chaque étape de l'œuvre participative.

● Le schème dedans/dehors

Les pôles schémiques dedans/dehors questionnent tout particulièrement la frontière entre l'intime et l'altérité. Selon Nicole Pignier, « L'*oikos* habite Homo dans une intimité/altérité qui motivent des prolongements techno-symboliques, culturels » (2020b, p. 13). Pour le projet

« Prenez racine ! » de Thierry Boutonnier, les habitants d'un quartier lyonnais ont été invités à aller dehors, à l'extérieur de leur habitat, pour créer et partager collectivement. Mais ce dehors s'articule aussi avec le dedans puisque la mise en place des « biens communs » des habitants implique un jeu avec les notions de territoire et de « lien au lieu » (Berque, 2014). Les activités, les ateliers proposés pour « donner vie » au quartier Mermoz sont menés par chaque habitant. Si chacun doit apporter sa pierre à l'édifice, cette pierre doit être façonnée en tenant compte des spécificités du lieu : le territoire peut alors redevenir sensible et être le noyau de sensibilités. Le schème dedans/dehors est travaillé dans la *Mobile Garden Dress* « en reprenant [...] contact avec le corps et avec le monde » (Merleau-Ponty, 1945, p. 249). Plus précisément, grâce à la synesthésie, le corps en mouvement de Madame Jardin, habillé de la robe végétale, permet de créer de nouvelles expériences sensorielles en lien avec diverses altérités (végétaux, humains...). Certains des éléments portés (plantes, herbes, légumes...) peuvent être sentis, touchés, mais aussi mangés. La structure en arceaux de la robe, une fois ôtée, peut également servir d'abri à la porteuse : le corps de cette dernière se retrouvera donc à l'intérieur de la structure, c'est-à-dire de la création. Se met alors en place tout un questionnement sur les différents rapports au corps, qu'ils soient charnels, biologiques, physiologiques, spatiaux, mais aussi sensibles et perceptifs grâce aux diverses figures sensorielles stimulées et convoquées. Plus précisément, comment les altérités qui nous sont, par définition autres, extérieures, peuvent-elles nous « immerger » sensiblement ? Et inversement, quels liens pouvons-nous convoquer en étant à l'écoute, en s'ajustant continuellement au milieu de création et à ses sujets ambiants ?

● Le schème continu/discontinu

L'anthropologue François Laplantine écrit qu'« il peut exister des rapports de continuité entre marcher et danser » (2018, p. 43). Pour développer cette idée, Laplantine donne l'exemple de la région brésilienne du Nordeste et de celle de Rio de Janeiro où la marche « beaucoup plus lente qu'au Japon et en Europe, s'effectue de manière sinueuse et zigzagante » (p. 43). Prendre le temps de faire, de façonner, est une notion qui accompagne le processus de création, et tout particulièrement lorsque ce dernier implique des gestes artistiques avec le vivant. Comme le souligne Silvia Bordini : « le caractère toujours *in fieri* du matériel végétal utilisé implique souvent une dimension performative et une réflexion sur le temps » (2016, p. 130). Thierry Boutonnier, par exemple, demande aux participants de ses pépinières urbaines de se prêter à des exercices de respiration. Retisser des liens au vivant, dans la ville, semble alors s'imposer par le rythme respiratoire propre au vivant. L'alternance du rythme évoque notamment l'essence de l'art pictural. En faisant entrer en connivence geste artistique et geste respiratoire, le sinologue François Jullien écrit que :

Peindre est un acte qui ne cesse de se contenir pour s'affirmer, ou bien de s'inverser pour s'accomplir, à la fois de se faire et de se défaire, cette alternance qui le rythme est aussi naturelle, aux yeux des Chinois, que celle du jour et de la nuit, ou de la respiration. Prendre-rendre, ou peindre – *dé-peindre*, c'est comme inspirer-expirer (et s'il y a un « cela » que peint la peinture chinoise, c'est bien celui, primordial, du souffle-énergie dont provient sans fin le monde et qui l'anime) (2003, p. 151).

L'œuvre de Nicole Dextras se laisse elle aussi bercer à la fois par le rythme de la déambulation et de la respiration. En effet, en fonction des rencontres, des chemins empruntés, les échanges entre coénonciateurs ne seront jamais identiques. Pour la *Mobile Garden Dress*, la dérive urbaine implique des moments de pause qui vont permettre (par exemple), de préparer et de partager des repas avec les habitants, par exemple. Ainsi, le déplacement au sein de la ville n'est pas prévisible, ni répétitif. Il invite à une atmosphère créative : le rythme de l'œuvre

participative ajustée au vivant n'est pas figé. Alternant entre ligne continue et discontinue, il dépend des énonciations et des liens créés et redonne ainsi à la ville un caractère « nourricier » (Pignier, 2020a).

Conclusion : créer en espaces urbain, s'ajuster pour (re)vibrer

La complémentarité des deux derniers pôles schémiques nous permet de faire résonner le thème de la ligne et de la liane donné en premier lieu. L'acte de dérive en espaces urbains doit être repensé selon une tension éco-perceptive. Seule cette tension semble permettre aujourd'hui de maintenir, tel le funambule sur son fil, un certain équilibre. Par conséquent, les exemples que nous avons choisis pour illustrer les créations participatives constituent un enjeu primordial puisqu'ils interrogent concrètement nos liens perceptifs au vivant dans des espaces au bord de « l'anesthésie » (Pignier, 2017, p. 155). Précisions que le but n'est pas tant de les éprouver, mais que de s'y ajuster.

Le déplacement dans la ville devient alors un geste à la fois respiratoire et énonciatif qui entre dans le processus d'enquête de ce qui nous constitue en tant qu'être humain, et aussi plus largement en tant que vivant. La participation est l'une des clefs pour remettre en tension nos liens collectifs au vivant. Selon le géographe Guillaume Faburel, il est urgent d'entreprendre « un retour à la terre, source de nouveaux récits situés des communs contre les métropoles triomphantes et leur mondialité capitaliste, contre leur barbarie et le gouffre socioécologique dans lequel elles nous précipitent » (2019, p. 412).

Les créations participatives vont alors provoquer un glissement de paradigme à plusieurs niveaux. La figure de l'artiste en tant que sujet *anthropos* est certes questionnée : nous l'avons vu, l'artiste n'est plus l'être dominateur d'une nature objet mais il évolue, trouve du sens en coénonçant avec le vivant. Il en va de même pour le déplacement dérivatif dans la ville. Ce dernier n'est finalement pas seulement une traversée (Tiberghien, 2020) où l'on ne s'arrêterait qu'un moment pour une pure contemplation esthétique ; au contraire, il constitue un réancrage, une « recosmisation » à la terre (Berque, 2018). La ville, en tant qu'espace de création, n'est donc plus seulement une surface sur laquelle marcher, se déplacer, se mouvoir, laisser sa trace, aller toujours plus vite dans un souci de rendement productif et hors sol... cependant elle tend à incarner, et ce, plus que jamais, l'enjeu de réapprendre à mettre en tension les vibrations perceptives et sensorielles qui font de nous des êtres vivants, et, de fait, des êtres créatifs.

Références

- Ardenne, P. (2009). *Un Art contextuel*. Flammarion.
- Berque, A. (2014). *Le Lien au lieu*. Éditions Éoliennes.
- Berque A. (2016). *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*. Belin.
- Berque, A. (2018). *Recosmiser la Terre. Quelques leçons péruviennes*. Éditions B2.
- Besnier, J.-M. (2009). *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Éditions Fayard.
- Bordini, S. (2016). Naturel/artificiel : interprétations du « vivant » dans l'art contemporain. Dans R. Barbanti et L. Verner (dir.), *Les Limites du vivant*. (p. 119-131). Éditions Dehors.
- Clément, G. (2018). Qu'est-ce qu'être un jardinier planétaire ?. Entretien mené par S. Allemand. Dans P. Moquay (dir.), *Jardins en politique : Avec Gilles Clément*. (p. 60-72). Hermann. <https://www.cairn.info/jardins-en-politique--9782705695767-page-60.htm>
- Clément, G. (2007). *Le Jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le jardin planétaire*. Sens & Tonka.

- Debord, G. (1958). Définitions. Dans *Internationale Situationniste*, 1. (p. 13-14).
- Faburel, G. (2019). *Les Métropoles barbares. Démondialiser la ville, désurbaniser la terre*. Passager clandestin.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge.
- Ingold, T. (2011). *Une Brève histoire des lignes*. Éditions Zones Sensibles.
- Jullien, F. (2003). *La Grande Image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*. Seuil.
- Laplantine, F. (2018). *Penser le sensible*. Pocket.
- Le Brun-Cordier, P. (2021). Œuvrer pour une ville sensible. Dans *L'Observatoire*, 57. (p. 100-101). <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2021-1-page-99.htm>
- Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'espace*. Anthropos.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Morizot, B. (2020). *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*. Actes Sud.
- Pignier, N. (2017). *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*. Connaissances et Savoirs.
- Pignier, N. (2020a). Se nourrir en lien avec le vivant. Dans *Dard/Dard*, 2. (p. 53-60).
- Pignier, N. (2020b). Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre. *Interfaces Numériques*, 9. <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4144>
- Pignier, N. (2021). Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ?. Dans L. Ouédraogo et J. Paré (dir.), *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*. (p. 41-59). Connaissances et savoirs.
- Tiberghien, G. A. (2020). *Le Paysage est une traversée*. Éditions Parenthèses.
- Touam Bona, D. (2021). *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge, 1*. Post-éditions.
- Zhong Mengual, E. et Morizot, B. (2018). L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité. *Nouvelle revue d'esthétique*, 22. (p. 87-96). <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>



#dérive : lire Montréal

#dérive : Reading Montréal

Emmanuelle LESCOUET³⁷

Université de Montréal

<https://orcid.org/0000-0003-2620-4135>

emmanuelle.lescouet@umontreal.ca

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/713>

DOI : 10.25965/flamme.713

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Par ses expérimentations numériques, la littérature urbaine permet une appréhension kaléidoscopique et polyphonique de l'espace. Cette pratique scripturale, essentielle dans les narrations vidéoludiques, rend également le médium intimement spatial. L'œuvre twittéraire collective montréalaise *#dérive* (2010, en cours) actualise les figures de lecture développées par Gervais (2007). Cette œuvre fragmentaire construit une anthologie permanente de la ville par son exploration aléatoire et ludique, actualisant la figure du museur. L'œuvre apporte une compréhension collective d'expériences urbaines pourtant personnelles, permettant la construction de significations complexes (figure de l'interprète). En s'ajoutant et se superposant, ces perceptions particulières, poétiques et narratives, apportent une transcription infraordinaire de la ville, archivant un texte urbain en perpétuelle réécriture.

Mots clés : littérature numérique, twittérature, littérature contemporaine, littérature québécoise, Montréal

Abstract: Through its digital experiments, urban literature allows a kaleidoscopic and polyphonic knowledge of space. This textual interaction with space, essential to video game narratives, also makes the medium intimately spatial. The collective Montreal *twitterary* work *#dérive* (2010, in progress) updates the reading figures developed by Gervais (2007). This fragmentary work builds a permanent anthology of the city through its random and playful exploration, updating the figure of the "museur". The figure of "the interpreter" provides a collective understanding of urban experiences, which are nonetheless personal, allowing the construction of complex meanings. By adding and superimposing themselves, these specific, poetic and narrative perceptions provide an infra-ordinary transcription of the city, archiving an urban text in perpetual rewriting.

Keywords: electronic literature, twitterature, contemporary literature, Quebec's literature, Montreal

³⁷ Emmanuelle Lescouet est doctorante en littérature à l'Université de Montréal. Son projet s'intéresse aux gestes de lecture en environnement numérique, à la lecture de divertissement et d'immersion en littérature de l'imaginaire. Elle coordonne le *Répertoire des Écritures Numériques*. Elle est chargée de cours à l'université de Montréal et membre de plusieurs laboratoires et associations de recherche : CRCEN, LQM-Littérature Québécoise Mobile, LAB-yrinthe, Laboratoire des imaginaires, Stella Incognita. Elle participe à de nombreux projets d'éditions et de vulgarisation, notamment au site de LAB-yrinthe (UQAM), à la revue *Dire* et au cercle d'étude *Pika-Pi*. Elle également est éditrice depuis une dizaine d'années.

Introduction

L'espace est aussi bien un sujet de la littérature contemporaine que l'un de ses très nombreux terrains d'exploration. La part numérique de cette dernière met à profit les possibles de la géolocalisation et de l'hyperconnexion pour en offrir une interprétation particulière. L'exploration urbaine de l'œuvre *#dérivée* en est un exemple marquant.

Initiée en 2010 par Victoria Welby³⁸ et Benoit Bordeleau³⁹, l'œuvre collective et participative identifiée par l'utilisation du hashtag ou mot-clic *#dérivée*, dont elle porte le nom, est un « chantier littéraire » ouvert, collectant toutes les formes artistiques pouvant être diffusées depuis le Web. En son sein, la diversité des propositions est grande : il peut s'agir de phrases entendues au coin d'une rue, de détails architecturaux, mais aussi de fragments géopoétiques, de conversations ou encore de remarques philosophiques. Au-delà des propositions textuelles, des photographies, qu'elles soient figuratives ou abstraites, des vidéos viennent également enrichir le projet. Il est à noter que dès les prémices de la constitution de l'œuvre, les contributions incluant du son ont été plus rares. Elles ont par ailleurs été rapidement retirées des espaces de publication originels (principalement sur le blogue de Victoria Welby) par leurs auteur·rice·s.

Au-delà de la richesse des médias qui la composent, l'œuvre se déploie également sur de nombreux supports. À l'origine, des blogues faisaient vivre la proposition. Cependant, leur abandon progressif et le peu d'interactions qu'il est possible d'y observer me poussent, pour un portrait actuel de cette œuvre en mutation, à me concentrer sur la partie publiée depuis les réseaux sociaux.

La multiplicité des participations empêche une lecture et une analyse extensive du corpus. L'échantillon utilisé ici représente plusieurs milliers de *tweets* sélectionnés sur la durée du projet. Il peut donc être considéré comme représentatif. Ainsi, pour cette étude, je me concentrerai sur des *tweets* montréalais publiés par l'équipe fondatrice de l'œuvre.

Il demeure néanmoins très aisé de contribuer à l'œuvre *#dérivée* : cette dernière est accessible à tous·tes. Toute personne qui le souhaite peut y participer librement. L'œuvre *#dérivée* ne possède ni comité de lecture ni espace de soumission préalable, il suffit d'ajouter le hashtag « *#dérivée* » à sa participation en ligne (qu'il s'agisse de Twitter, d'Instagram, mais aussi de Facebook ou de blogues) pour prendre part à l'œuvre. Si l'œuvre *#dérivée* peut évoquer n'importe quel lieu sur la planète, la majeure partie du corpus parle de Montréal, au Québec, et c'est cet ensemble qui sera mis en lumière ici.

À travers le prisme de l'œuvre *#dérivée*, je m'attacherai à relever comment cette pratique scripturale de l'espace rend le médium, par son éclatement entre les différents lieux de lecture, intimement spatial. En effet, la dérive physique et numérique, que j'entends ici comme pratique littéraire urbaine numérique, engendre une véritable écriture-lecture de l'espace.

Pour cela, il convient de débiter par une définition assez large de la dérive comme création spatiale de situation. Il est à cet égard nécessaire d'effectuer un rapprochement entre situationnisme et pratique de la littérature numérique, et plus particulièrement de la littérature des réseaux.

38 Victoria Welby est le pseudonyme d'une artiste et autrice montréalaise. Elle publie dans de nombreuses revues ainsi que sur son blogue.

39 Benoit Bordeleau est détenteur d'un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Coordinateur du partenariat Littérature Québécoise Mobile (<https://lqm.uqam.ca>) depuis 2016, son dernier ouvrage, *Orange Pekoe* (2021), a été publié à la Maison en Feu, à Montréal.

L'œuvre #*dérive* s'inscrit ainsi dans une extension concrète des pratiques et expérimentations situationnistes, notamment dans le prolongement de l'approche urbanistique du mouvement, tant par son thème que par sa mise en œuvre. Comme le démontre Ola Söderström :

les activités de l'IS^[40] autour du thème du dépassement de l'art – c'est-à-dire de 1957 à 1962 – étaient principalement organisées autour d'une problématique de l'espace, baptisée « urbanisme unitaire » [...]. Ce travail sur l'espace, empruntant au départ des voies multiples, ne disparaîtra pas totalement puisque [Guy] Debord y consacre encore l'un des chapitres de *La Société du spectacle*, mais se restreindra peu à peu à une réflexion sur les modes de spatialisation du social (1990, p. 112).

Il est tout aussi intéressant de rapprocher l'œuvre #*dérive* et la ville – ville au sens général, et non une ville en particulier. La théorie de la lecture développée par Bertrand Gervais offre une perspective intéressante dans ce cadre :

C'est dire que dans la lecture, comme dans l'écriture, il faut non seulement favoriser la compréhension et l'interprétation – signes de l'interprète –, susciter l'actualisation de significations – caractéristique du scribe –, mais encore encourager la flânerie et l'inattention à l'œuvre chez le museur. Cette écoute qui le caractérise, cette recherche inchoative de traces et d'aura, est parfois la seule façon de lire et de ne pas se laisser prendre dans les rets du littéral et de son économie (2007, p. 52).

Si ces trois figures que sont l'interprète, le scribe et le museur étaient déjà embryonnaires dans les pratiques de dérive situationniste, elles sont mises en lumière dans l'approche numérique de l'œuvre #*dérive*. Ces figures se retrouvent présentes, concrètement et physiquement, au sein de l'œuvre et de cette écriture-lecture de la ville qui permet, à son tour, d'entrevoir un urbanisme parallèle concret et infra-ordinaire.

1. Proximité utopique

Les idéaux situationnistes, notamment les buts politiques qui ont pu habiter l'internationale situationniste, sont assez proches de l'idéal du numérique et plus précisément de la culture Internet. La fragmentation des expérimentations et leur mise en réseau sont en effet un principe fondateur de la création du Web (Cardon, 2019, p. 41).

Ainsi, quand Guy Debord affirme vouloir « renverser le monde » par la culture et des actions à la fois ciblées et subversives, il appelle à la réquisition des techniques existantes et à leur subversion (Debord, 1990). C'est exactement le but de la production littéraire des réseaux sociaux. Même si la technique et l'environnement ne sont pas conçus spécifiquement pour ces usages, la production littéraire a rapidement fait siens ces outils : les textes s'infiltrèrent dans l'interface. Ils répondent à ses codes et les détournent pour jouer avec les contraintes d'écriture qui en découlent.

L'exemple qui nous sera le plus utile ici est l'invention du hashtag – mot-dièse ou mot-clic – par les usagers et usagères de Twitter, sans que ce dernier n'ait été préalablement pensé pour cette utilisation par ses développeur·euse·s (Cardon, 2019). Ainsi, le *tweet* de Chris Messina est signifiant dans cette co-création du code et la co-gestion organique idéalisée de l'espace numérique : « How do you feel about using # for groups. As in #barcamp ? » (Figure 1).

40 Internationale situationniste.

Figure 1 : Capture du *tweet* de Chris Messina (2007).



Source : Twitter, 8 novembre 2021

La dérive, dans son sens original établi par Guy Debord (1956), est comprise comme une conquête de l'espace urbain, supposé hostile, mais également comme une exploration d'îlots à reconnecter entre eux. Il s'agit de renoncer aux objectifs habituels de la sortie et de la promenade pour, en remplacement ou en superposition, répondre à des règles autres que celles qui nous régissent d'ordinaire.

Avant d'appréhender l'espace à proprement parler, il est nécessaire de noter l'omniprésence de la notion de jeu : celui-ci est situationniste dans la construction des situations. Ainsi, dans les mémoires de Guy Debord, la dérive est « un jeu de la vie et du milieu » (2004, p. 36).

Dans la culture numérique et les pratiques ludiques, le jeu vidéo tient très souvent le haut du pavé. Il a pris, à son tour, une part fondamentale dans le divertissement quotidien. À la suite de Hovig Ter Minassian, Samuel Rufat et Samuel Coavoux, dans leur ouvrage *Espaces et temps des jeux vidéo*, il est possible de considérer le médium vidéoludique comme un médium de l'espace, car « [t]out jeu vidéo est une invitation au voyage. Les jeux vidéo sont des univers numériques dans lesquels les joueurs plongent, s'immergent, pour vivre des aventures hors du temps et hors de l'espace quotidien » (2012, p. 5).

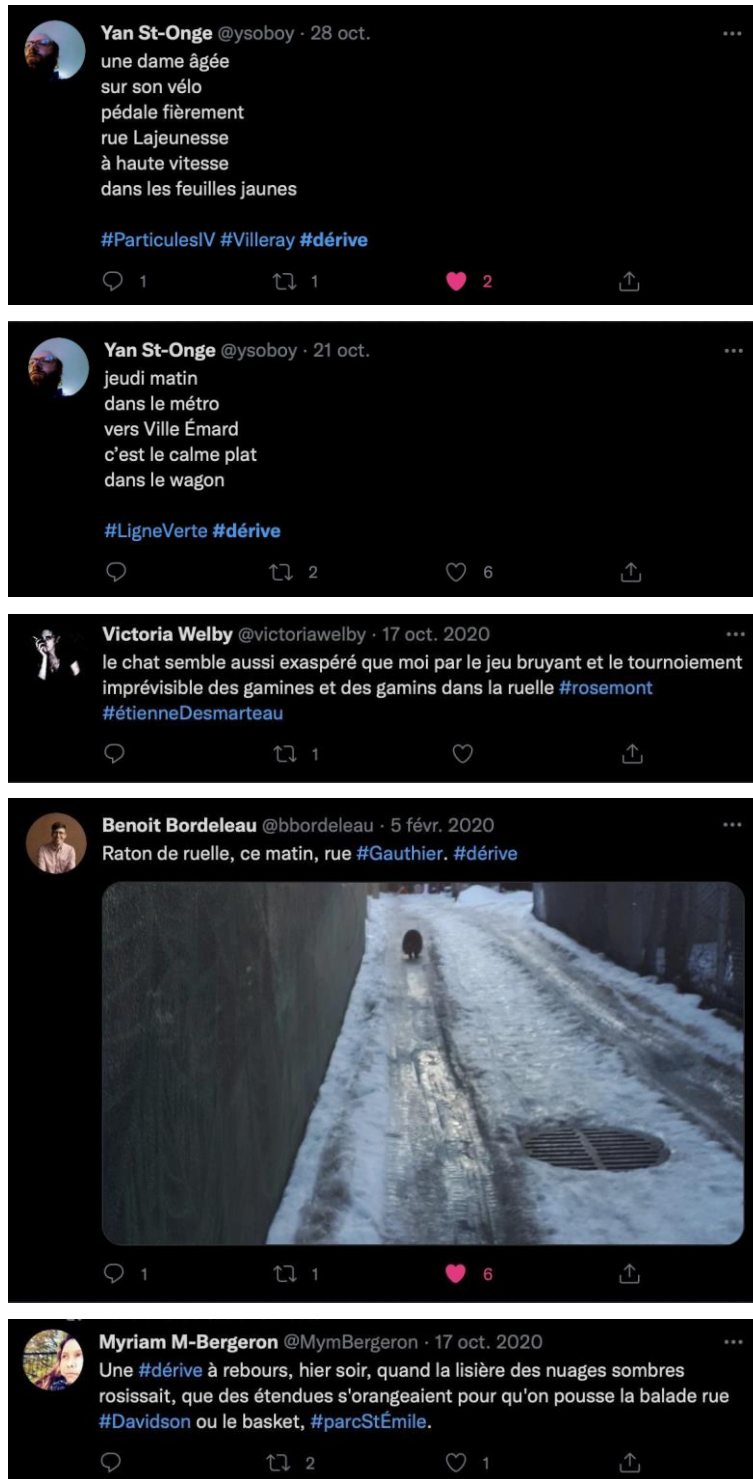
Le numérique, au sens large d'espace outillé et informatique, fait siennes les dynamiques ludiques, notamment dans la « gamification » des interfaces qui se retrouvent dans les réseaux sociaux. Elles servent, entre autres, à comptabiliser le nombre de *followers*, de *likes* et de *retweets*. Pour autant, Twitter impose des contraintes fortes au contenu publié : chaque post fut tout d'abord limité à 140, puis à 280 caractères. Ces contraintes se retrouvent, encore aujourd'hui, dans les possibilités d'ajout de médias : une vidéo maximum par post, ou jusqu'à 4 images d'un poids restreint. Instagram ouvre pour sa part plus de possibilités avec des textes plus longs, mais relégués au second plan par rapport à l'image dont la taille et le poids sont finalement eux aussi restreints.

Au-delà de ces contraintes, c'est le mode de lecture de l'œuvre *#dérive* qui est particulièrement intéressant ici. Il est à noter que si une lecture extensive de celle-ci est tentante, elle relève quasiment de l'impossible. En effet, la multiplication des *tweets* autant que leur diversité ne ferait qu'entraîner irrémédiablement le lecteur ou la lectrice dans une direction ou une autre, créant ainsi un effet de bulle (Galloway, 2012) ; chacun et chacune ne pouvant lire que ce que l'algorithme de Twitter lui présente.

La proposition de l'œuvre *#dérive* est de partager des fragments poétiques, qu'ils soient narratifs ou non, de l'expérience vécue de la ville. Ces fragments peuvent être purement textuels ou, comme souvent, accompagnés d'une photographie. Cette présence toujours plus importante de l'image pousse par ailleurs le collectif à se déporter de plus en plus vers Instagram, sans pour l'instant abandonner Twitter.

Les divers fragments composant cette œuvre sont identifiés par la mention systématique du hashtag ou mot-clic « #dérive », ainsi que la géolocalisation asynchrone du contenu partagé, elle aussi symbolisée par l'utilisation d'un hashtag dédié. Souvent, il s'agit d'une indication de la rue ou du croisement, à minima du quartier, permettant de situer le texte, comme illustré ci-dessous (Figures 2, 3, 4 et 5) :

Figures 2, 3, 4 et 5 : Exemples de tweets de l'œuvre *#dérive* utilisant le hashtag de l'œuvre, mais aussi des hashtags dédiés de géolocalisation asynchrone.



Source : Twitter, 8 novembre 2021

La dérive, comme le jeu situationniste, répond à un certain nombre de règles :

Pour distinguer la dérive de la simple errance surréaliste, où l'abandon au hasard objectif risque de ne déboucher que sur des promenades banales et décevantes, il fut décidé de lui assigner des règles et un objet précis. Ils ont été formulés un peu plus tard dans la *Théorie de la dérive* signée du seul Debord, publiée également dans le n° 9 des *Lèvres nues* et reprise dans le n° 2 d'*Internationale situationniste* en décembre 1958 (Donné, 2004, p. 122).

Cependant, l'œuvre *#dérive* se démarque de la dérive situationniste, comme souligné par les mots de Victoria Welby :

À noter que la dérive telle que nous la pratiquons dans ce projet n'a rien à voir avec la navigation (maritime ou aérienne), l'artillerie, l'électricité, la biologie ou la politique. Elle emprunte plutôt (sans y adhérer pleinement) à la dérive selon Debord (2017, souligné par l'auteur de cet article).

Par cette précision, Victoria Welby souligne que, si l'œuvre *#dérive* emprunte à la dérive situationniste en tant qu'aspiration à la redécouverte de l'espace urbain, elle s'éloigne toutefois de certains aspects psychogéographiques⁴¹ intrinsèquement liés à la dérive selon Debord (2004), et notamment de cette impossibilité de réappropriation de l'espace urbain par l'imaginaire (Bonard et Capt, 2009, p. 9).

L'œuvre *#dérive* propose une dérive et une exploration urbaines qui sont par nature discontinues : il n'est concrètement pas possible de parcourir physiquement l'intégralité de la ville en une seule fois. Le tenter de façon méthodique apparaît également difficile pour un-e seul-e individu-e. Pour autant, les réseaux et la fragmentation permis et induits par leurs usages sont un moyen efficace de transcrire l'expérience (Gervais, 2002).

2. L'utopie numérique au service de la lecture de la ville

L'espace retranscrit par l'œuvre *#dérive* peut être appréhendé comme un texte fragmentaire et éclaté, polyphonique et kaléidoscopique. La lecture d'une telle œuvre littéraire demande cependant d'analyser un double geste : l'écriture-participation, et la lecture proprement dite. En cela, la théorie de Bertrand Gervais décrite dans *Figures, lectures* est particulièrement utile : « Le scribe, le museur et l'interprète incarnent les gestes par lesquels nous manipulons des signes, les comprenons et les interprétons » (2007, p. 57).

● Le scribe

[La figure du scribe] prend la forme d'une énonciation ou d'un chant. Le sujet se ressaisit et entreprend de conter son dessaisissement, de décrire par le détail la figure qui le fascine et de transformer l'expérience en processus créateur (p. 133).

Le souhait de documenter les riens du réel, qui sont en quelque sorte le rebut de la perception, mais aussi d'en faire des images humaines, est commun aux participations à l'œuvre *#dérive*. Il n'est pas question de saisir un flux de pensées, mais d'exprimer un instantané. L'ambition n'est pas totalisante, mais se situe dans le saisissement de l'expérience dépouillée et traduite

41 La psychogéographie est un néologisme défini par Guy Debord qui : « se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus » (Debord, 1955).

dans la langue propre de chaque individu. Ainsi, certain·e·s vont choisir une expression poétique, parfois rimée ou en vers, tandis que d'autres se tourneront vers des formes de proses plus directes, ou encore vers des évocations descriptives évasives, laissant à l'image le rôle principal.

Le numérique, et la discussion presque permanente par écrit qu'il induit, ont rendu familier le geste d'écrire. Celui-ci est nécessaire à la circulation et à l'échange de toute information. Il est lisible par tous·tes lorsqu'il s'agit de contenu public. Toutefois, il est aussi produit en grande quantité pour le faire exister, notamment par le moyen des couches de codes qui soutiennent ces circulations. Cette intimité du geste, notamment dans les échanges privés et les réseaux sociaux où le quotidien s'affiche, vient appuyer l'intimité de la production, ainsi que son immédiateté et la possibilité de l'inclure facilement dans une pratique du numérique plus large. Une fois l'habitude prise d'aller sur Twitter, le pas à franchir pour y poster des fragments littéraires est bien moins grand que de composer un livre et de le soumettre à un processus éditorial.

L'archive du flux, par le hashtag choisi, permet de retrouver les posts liés et de les parcourir. Malgré tout, les limbes du réseau ont sans doute dévoré nombre d'entre eux : il est pratiquement impossible, depuis Twitter, d'effectuer un défilement vertical sur tant d'années. De plus, les différents algorithmes du réseau social forment une véritable boîte noire dont il est difficile de connaître les actions exactes. Si cela empêche de décrire et de comprendre en détail le choix des *tweets* présentés, il demeure possible de découvrir en priorité ceux des personnes suivies ou ceux avec lesquels elles ont interagi.

Cette mémoire et cette réception historique compliquent d'ailleurs la filiation qui pourrait d'un premier abord être vue entre l'œuvre *#dérive* et la dérive. En effet, les règles ont grandement varié : son application est moins politique, et le message est moins frontal, plus diffus. Il est également moins prenant : les dérives se composent au fil de la vie quotidienne et ne se planifient plus obligatoirement comme une performance, presque sportive, d'épuisement et d'appropriation de la ville, mais comme une action plus proche du commun.

La ville de Montréal, peut-être plus encore que d'autres, évolue à grande vitesse. Le changement des saisons apporte de profondes modifications graphiques au paysage. Les différents manteaux neigeux deviennent sloche⁴², avant de libérer en des temps très courts une végétation luxuriante et envahissante. Il en va de même avec la récurrence des travaux et des reconstructions spectaculaires.

Ainsi, l'archivage et le rapport au souvenir urbain y sont particuliers : même dans une temporalité assez restreinte, il est aisé de retrouver au travers des contributions à l'œuvre *#dérive* des traces de lieux qui ne sont déjà plus. L'œuvre a d'ailleurs documenté, au fil des années, de nombreux quartiers et ruelles dans leurs divers états.

L'exemple de Montréal montre combien il est nécessaire d'inscrire la mémoire, et de partager cette inscription avec la « machine mémorielle infinie » (Cardon, 2019, p. 190) qu'est devenu Internet ; il s'agit bien ici d'une forme de création d'archives anthologique exceptionnelle.

D'ailleurs, si la ville est connue pour disparaître et évoluer rapidement, le numérique se trouve dans une situation assez similaire : combien d'œuvres, de pages web ou de billets sur les réseaux sociaux ont disparu avant qu'on ne puisse les étudier ou même les archiver ?

42 La sloche est une neige humide, fondante et très sale.

● Le museur

Le museur est la plus ludique des trois figures évoquées dans la théorie de la lecture de Bertrand Gervais (2007) : c'est celui qui se perd et explore sans but, sans transformer l'espace parcouru en téléotopie. C'est aussi celui qui est le plus immédiatement visible dans la pratique de la dérive : l'exploration est au cœur de la réappropriation proposée.

L'espace décrit ici est un espace déployé à la fois de manière asynchrone et en superposition à l'espace réel. Il s'agit d'une cyberville (Desbois, 2011) : une ville en soi, mais ailleurs. Chacun et chacune l'habite avec la même intensité que la ville habituelle, en y inscrivant toutefois d'autres traces de son passage. Ici, le balisage des noms de rues et de villes indique et fait trace du parcours suivi.

C'est par la continuité ainsi construite que les lieux deviennent espaces : chaque fragment fait lien avec ceux qui l'entourent, passant le relai d'une rue à l'autre pour documenter une ville-ensemble cohérente.

Si les lieux deviennent espaces, la lecture, elle, se fait jeu, à la suite de Michel Picard (1986) et de Marielle Macé (2011) et comme préfiguré par Johan Huizinga, d'ailleurs cité par Guy Debord dans ses mémoires :

La poésie en tant que jeu social, et dont on ne saurait dire qu'elle se veut consciemment productrice de beauté, se rencontre partout et sous des formes variées. L'élément d'émulation y fait rarement défaut, qui domine d'une part les chants alternés, la poésie guerrière, le tournoi poétique, d'autre part l'improvisation destinée à libérer d'un anathème quelconque (Huizinga, 1951, p. 177).

Dans les théories du jeu de Huizinga, le cercle magique est la zone délimitée dans le temps et l'espace consacrés à l'activité ludique. Dans *Homo Ludens* (1938), Johan Huizinga discute la porosité ou l'hermétisme de ce cercle magique, dans lequel les règles communes ne sont plus appliquées, tandis que les logiques du jeu, dans ses limites tant diégétiques que ludiques, demeurent fondamentales.

L'œuvre #*dérive*, par la porosité de l'acte d'écriture, de la déambulation et de la vie quotidienne, floute véritablement les frontières. Elles sont d'autant plus poreuses que la littérature envahit ici un espace d'exploration investi sur de très courtes périodes, et ce, tout au long de la journée.

Les réseaux sociaux, et notamment Twitter, ont pour vocation d'être consultés n'importe quand et n'importe où ; le plus souvent, depuis notre téléphone intelligent (Boutet, 2008). Ainsi, la littérature y apparaît impromptue pour deux raisons :

- Tout d'abord, ni l'interface ni l'usage n'ont consacré ces lieux numériques comme des endroits de littérature. Les billets littéraires s'y mélangent avec les conversations les plus triviales ;
- Ensuite, l'espace numérique superposé⁴³ à l'espace réel permet une autre forme de sérendipité, offrant la possibilité d'explorer et de créer des situations dans ce deuxième espace.

43 L'hyperconnexion décrite par Enrico Agostini-Marchese dans « *How to do Cities with Words*. Ville, espace et littérature à l'ère hyperconnectée » (2020) peut être résumée comme suit : l'omniprésence de connexions aux réseaux mobiles et Internet, ainsi que la cartographie extensive des espaces habités, mènent à un accès permanent à la géolocalisation, le tout sous-tendu par du code informatique (langage textuel et machinique à destination des machines et des systèmes d'exploitation). Cette connexion pousse les utilisateur·rice·s d'objets connectés,

Nous entrons alors dans ce que Jesper Juul nomme l'abstraction ludique de l'espace (2005) : une abstraction devenue terrain de jeu, dont chacun et chacune est co-auteur·ice à mesure de sa propre exploration. Une autre sociabilité entre par conséquent en jeu, à savoir la sociabilité des réseaux dits « sociaux » justement.

Dans l'œuvre *#dérive*, les interactions sociales sur Twitter sont limitées : il est possible d'aimer un post, de le retweeter, de le partager sur son profil avec ou sans commentaire et/ou d'y répondre. Ces réponses s'empilent sous le post, créant et accumulant une discussion. Ces interactions, différentes de celles qu'un·e individu·e aurait dans la rue avec les mêmes personnes, permettent la construction d'une œuvre multiple et collaborative. En effet, il appartient à chacun et chacune d'intervenir avec le hashtag *#dérive* ; la communauté se chargera ensuite de les soutenir en les « aimant » et, ainsi, de faire vivre les publications par le dialogue initié (Figure 6) :

Figure 6 : Exemple de discussion au sein de l'œuvre *#dérive*, ici, sur Twitter.



Source : Twitter, 8 novembre 2021

Au travers de cette œuvre, le lecteur ou la lectrice se perd doublement puisque l'ampleur de l'anthologie rassemblée ici frôle l'impensable, tant la quantité de lectures possibles apparaît sans limites, ajoutant le *musement* dans l'infini du Web au *musement* dans les rues.

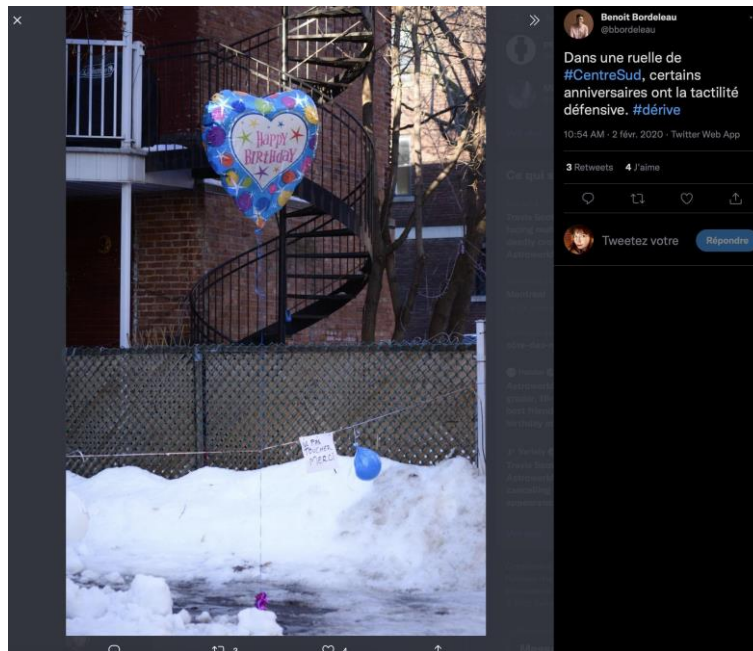
notamment de téléphones intelligents, à avoir accès à tout moment et en tous lieux aux réseaux. Cet accès et ses connexions répétées créent des traces (Merzeau, 2013), s'inscrivant dans l'espace urbain numérique et donc dans la couche de données non physiques inscrites sur le réseau qui se superpose ainsi à la réalité physique de l'individu.

● L'interprète

L'interprète, enfin, est celui qui donne sens au signe, celui qui comprend et analyse ce que le museur a trouvé et que le scribe a transcrit.

Cette compréhension est ici fondamentale : il est nécessaire d'appréhender l'espace pour l'approprier et l'habiter (Heidegger, 1985). Il est toujours question de relever le non-sens – et Montréal en est remplie – et de lui donner non pas une explication rationnelle, mais bien un sens poétique. Au travers de l'œuvre *#dérivée*, les fragments décrivent une vision particulière de la ville : ils en montrent les évolutions. Le lieu « comme lieu de l'avoir lieu »⁴⁴ défini par Pascal Garandel (2012, p. 116), devient le lieu de l'avoir vu⁴⁵, montrant une suite de presque événements, ou de traces de ce qui s'est passé : les restes des citrouilles d'Halloween, les sapins de Noël que l'on remballage, etc. Ce qui est montré sur les réseaux devient donc le miroir concret de ces traces. Ainsi, le lecteur ou la lectrice peut trouver des collections de décorations abandonnées dans les ruelles (Figures 7 et 8) :

Figures 7 et 8 : Exemples de captations saisonnières de la ville au sein de l'œuvre *#dérivée*.



44 Pascal Garandel fait une distinction entre les non-lieux, décrits par Marc Augé (1992), et les lieux de l'avoir lieu, lieux où l'action s'inscrit, lieux de l'événementialité humaine, cadres de l'inscription de l'auctorialité quotidienne.

45 Ces lieux s'inscrivent en dehors du cadre précédemment défini de l'auctorialité quotidienne. Il s'agit simplement de lieux de transition où s'inscrivent le témoignage (Bordeleau, 2016) et la captation de l'événement et des choses.



Source : Twitter, 8. novembre 2021

La quotidienneté décrite ici, sans tomber clairement dans le récit de soi ni dans l'infraordinaire, s'inscrit dans une forme de description du vécu intime, comme celui rendu présent, par exemple, dans une expérience de parent ou d'habitant d'un quartier, relevant soudain l'incongru lorsque celui-ci fait irruption au sein de l'espace habité. Le fragment retenu exprime la relation à l'espace : remarquer un changement dans un théâtre ou dans un parc pour enfants ne signifie pas la même chose.

Conclusion

Twitter permet une forme d'asynchronicité, étant donné que le post peut être ajouté sans contraintes après l'expérience, mais admet également un écart spatial, dans la mesure où la publication peut être faite depuis un autre lieu.

D'ailleurs, ces réflexions sur l'espace urbain, sur son usage diégétique, ne sont pas l'apanage de l'œuvre *#dérive*. Les questionnements sur la synchronicité comme présence réelle du corps du lecteur ou de la lectrice à un instant précis dans l'espace réel et son déplacement peuvent devenir des moteurs narratifs puissants et des mécaniques ludiques à part entière. La trace devient ainsi une trace captée : les données des objets connectés alors en usage sont collectées en temps réel et permettent un suivi immédiat.

Cette synchronicité peut par exemple être employée dans des œuvres vidéoludiques comme *Pikmin Bloom*, développé par Niantic Studio et disponible depuis octobre 2021 sur téléphones intelligents. Dans cette œuvre faisant la part belle à la réalité augmentée, chacun et chacune doit collaborer afin de fleurir l'espace et se réapproprié non par le langage, mais par la trace géostationnaire, l'environnement urbain. Les joueur·euse·s sont invité·e·s, par la co-présence numérique et physique qu'impliquent les déambulations urbaines, à penser leurs traces et leurs empreintes tant écologiques que quantitatives à travers leurs données. Ces déambulations s'effectuent à travers une interface cartographique où il est possible de suivre les déplacements de l'avatar ainsi que ceux des joueur·euse·s environnant·e·s.

Il ressort donc tout au long de cette étude de l'œuvre *#dérive* que l'activation des trois figures que sont l'interprète, le scribe et le museur permet la constitution d'une anthologie urbaine partielle et algorithmique. La superposition de l'expérience réelle du lecteur ou de la lectrice avec le texte numérique crée dès lors un dédoublement, un déjà-vu numérique.

Références

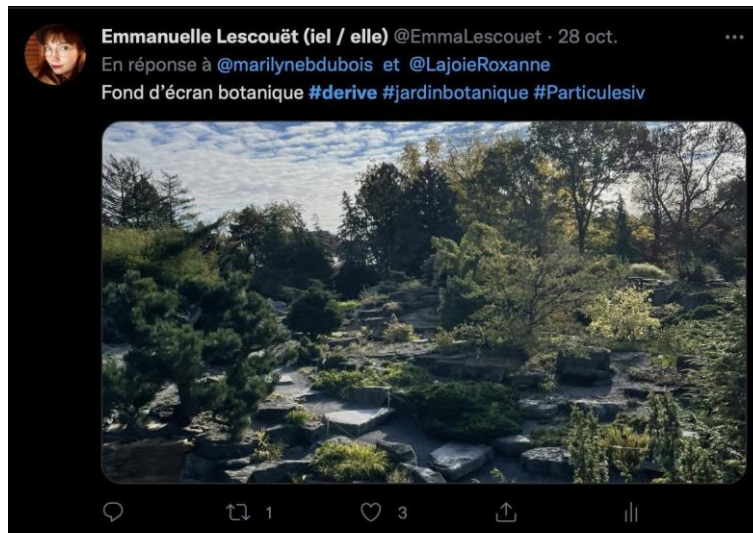
- Agostini-Marchese, E. (2020). How to do cities with Words. *Ville, espace et littérature à l'ère hyperconnectée*. Dans J. Moore et C. Proulx (dir.), *L'Agir en condition hyperconnectée. Art et images à l'œuvre*. (p. 35-53). Les Presses Universitaires de Montréal.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- Bonard, Y., et Capt, V. (2009). Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes ?. Dans *Journal of Urban Research*, 2(9). <https://doi.org/10.4000/articulo.1111>
- Bordeleau, B. (2016). *Les îles intérieures, ou, Hochelaga, en passant* [Thèse de doctorat, Littérature]. Université du Québec à Montréal.
- Boutet, M. (2008). S'orienter dans les espaces sociaux en ligne. L'exemple d'un jeu. Dans *Sociologie du travail*, 50 (p. 447-470).
- Cardon, D. (2019). *Culture numérique*. SciencesPo Presses.
- Coavoux, S., Rufat, S., et Ter Minassian, H. (2012). *Espace et temps du jeu vidéo*. Questions théoriques.
- Collectif. (2019). #dérive(s). *Quartier Général*. <https://derivesxyz.wordpress.com>
- Debord, G. (2004). *Mémoires : Structures portantes d'Asger Jorn suivi de Origine des détournements*. Éditions Allia.
- Debord, G. (1990 [1978]). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Éditions Gérard Lebovici.
- Debord, G. (1955). Théorie de la dérive. Dans *Les Lèvres nues*, 9. <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>
- Desbois, H. (2011). Le cyberespace. Retour sur un imaginaire géographique. Dans *Carnets de géographies et de recherches*, 2.
- Donné, B. (2004). *Pour mémoires : un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*. Éditions Allia.
- Galloway, A. R. (2012). *The Interface Effect*. Polity.
- Garandel, P. (2012). L'espace vidéoludique comme espace téléotopique : une approche phénoménologique de l'espace dans les jeux vidéo. Dans S. Rufat, H. Ter Minassian et S. Coavoux (dir.), *Espaces et temps des jeux vidéo* (p. 123-146). Questions théoriques.
- Gervais, B. (2004). Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité. Dans J.-M. Salaün et C. Vandendorpe (dir.), *Les défis de la publication sur le Web : Hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. (p. 51-68) Presses de l'ENSSIB.
- Gervais, B. (2007). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire Tome 1*. Le Quartanier.
- Heidegger, M. (1985 [1927]). *Être et Temps*. Authentica.
- Huizinga, J. (1951 [1938]). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Gallimard.
- Juul, J. (2005). *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. The MIT Press.
- Macé, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Gallimard.
- Picard, M. (1986). *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*. Éditions de Minuit.

Söderström, O. (1990). Spectacle, dérive et détournement : l'urbanisme chez les situationnistes et la recomposition de l'espace dans les grandes villes nord-américaines. Dans *Études de Lettres*, 89 (p. 109-131).

Welby, V. (2017). *Dérive XYZ*. <https://welbyvictoria.wordpress.com/derives/>

Annexes

Exemples de fragments twittéraires de l'œuvre #dérive, captures d'écran effectuées le 8 novembre 2021







Naviguer à l'aveugle dans le flot urbain

Navigating Blindly in the Urban Flow

Sabine GADRAT⁴⁶

IRET, Sorbonne Nouvelle – Paris 3
sabine.gadrat@sorbonne-nouvelle.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/725>

DOI : 10.25965/flamme.725

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Comment s'approprié-t-on une ville quand on ne la voit pas ? En explorant des récits d'auteurs aveugles, en nous appuyant sur la littérature, la psychologie, l'architecture ou les techniques de réadaptation, nous interrogerons la découverte de la ville quand on est aveugle ou malvoyant et, par nécessité, piéton. Quels sont les repères, les obstacles, mais aussi les possibilités de dérive urbaine quand l'image de la ville, tel un puzzle, est constituée de divers morceaux qui s'assemblent : sensations, mots des autres, mémorisation, imagination. Loin de l'oculocentrisme, cette étude nous plongera dans une autre lecture de la ville, celle, pour paraphraser Jacques Semelin, du point de vue de la « non-vue ».

Mots clés : déficience visuelle, image mentale, ville, déplacement, sens

Abstract: How do we appropriate a city we cannot see? Exploring the stories of blind authors and drawing on literature, psychology, architecture and rehabilitation techniques, we will examine the discovery of the city for the blind or visual impaired pedestrian. The image of the city, like a puzzle, is made up of various pieces that fit together, including sensations, other's accounts, memorization and imagination. What then are the landmarks, obstacles, and possibilities of urban drift? Far from oculocentrism, this study will plunge us into another reading of the city, which to paraphrase Jacques Semelin, comes from the point of view of the "unseen".

Keywords: visual impairment, mental image, city, mobility, senses

⁴⁶ Architecte de formation, doctorante en études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Sabine Gadrat relie accessibilité et théâtre, en particulier dans le cas d'une altérité visuelle. Qu'il s'agisse d'accessibilité physique ou d'accessibilité culturelle, elle s'intéresse à la façon dont la cécité ou la malvoyance interagissent avec l'environnement. Elle regarde notamment la façon dont elles modifient la perception et l'esthétique de la réception dans les arts vivants.

À force de déambuler seul, ou bien mieux [...], au bras ou à la main d'une amoureuse, j'ai, à coups de pâtés de maisons, repoussé les bornes du champ de mes libres courses.

Romain Villet

Introduction

Notre perception de la ville, terrain de jeux des flâneurs, « est fragmentaire, mêlée d'autres préoccupations. Presque tous les sens interviennent et se conjuguent pour [en] composer l'image » (Lynch, 1998, p. 2). Comment la ville vient à nous quand on ne la voit pas ? Comment se l'approprié-t-on ? Comment s'y déplace-t-on quand on ne la connaît pas, parfois dans un contexte culturel différent ? En explorant les récits d'auteurs aveugles tels que Villet, Brouillaud, Semelin, Hussein ou Knighton, en nous appuyant sur la sociologie, la psychologie, l'architecture, ou les techniques de réadaptation, nous nous pencherons sur la découverte de la ville quand on est aveugle ou malvoyant et, par nécessité, piéton. Quels sont les repères, les obstacles, mais aussi les possibilités de dérive urbaine quand l'image de la ville, tel un puzzle, est constituée de divers morceaux qui s'assemblent : sensations, mots des autres, mémorisation, imagination ?

Une étude faite sur un parcours urbain inconnu réalisé par des personnes aveugles montre que certains lieux, certains environnements, sont plus « facilitant » que d'autres (Baltenneck *et al.*, 2012), pourvoyant de meilleurs repères qui permettent un déplacement autonome plus en confiance. Cette confiance est un élément essentiel quand, pour nombre de personnes déficientes visuelles, le fait de se déplacer seules à l'extérieur est vécu comme une épreuve, certaines préférant y renoncer et sortir systématiquement accompagnées. Ces déplacements autonomes sont même parfois qualifiés de « performance » (Carrer, 2012, p. 63) quand il s'agit de se mouvoir dans l'espace urbain alors que l'on ne voit pas.

En puisant dans ces récits d'auteurs d'hier et d'aujourd'hui, d'ici ou d'ailleurs, nous explorerons les deux possibilités : circuler en autonomie ou être accompagné afin de connaître la façon dont la ville vient, ou pas, aux promeneurs déficients visuels. La dérive est-elle alors possible ?

Loin de l'oculocentrisme, cette étude nous plongera dans une autre lecture de la ville, celle, pour paraphraser Jacques Semelin, du point de vue de la « non-vue ».

1. Représentation mentale, carte cognitive, répétition, mémorisation

Il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom, du sédiment déposé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens (Gracq, 2001, p. 2-3).

À cette citation de Julien Gracq tirée de *La Forme d'une ville*, nous accolons les mots de Lucien, personnage principal de *Look*, premier roman de Romain Villet, auteur aveugle :

Quelle joie quand, à ma canne blanche, s'offre un nouveau chemin de traverse, une voie fraîchement ouverte dans ce Paris que j'ai incorporé, appris par cœur et par les pieds, et dont, arpentant et repassant les contours, j'ai dans ma tête dessiné la carte sans laquelle je serais prisonnier du dedans ou d'un guide (2014, p. 101).

Chez Gracq, comme chez Villet, la mémoire s'avère nécessaire à la constitution de cette « image mentale » : cheminements répétés et mémorisés dans la tête et dans le corps qui composent la « carte cognitive », qui peut ainsi être définie :

Le terme de « carte cognitive » est utilisé pour désigner la forme particulière de représentation mentale qui contient l'information sur les relations spatiales entre les objets présents dans un environnement et qui fournit à l'individu la possibilité de s'orienter dans cet environnement. Le concept est né en 1948, sous la plume d'Edward Tolman, professeur de l'Université de Californie à Berkeley (Denis, 2016, p. 99).

La carte cognitive permet de se repérer « non pas [dans] l'espace tel qu'il est, mais sur la manière dont nous croyons qu'il est » (Fischer, 2011, p. 88). Elle « fournit donc des informations sur le cadre de référence que l'individu s'est forgé par rapport à ces espaces » (p. 88). Quand la vue fournit 80 % des informations (Mazô-Darné, 2006, p. 32), celle des personnes aveugles est composée de représentations « issues des canaux sensoriels autres que la vision : il s'agit des perceptions tactiles, auditives, proprioceptives, kinesthésiques et issues de l'écholocalisation » (Carrer, 2012, p. 64). Les personnes aveugles utilisent donc leurs sensations extéroceptives (tactiles), les sensations issues des différentes parties de leur corps (proprioceptives), en particulier quand celui-ci est en mouvement (sensations kinesthésiques), ces deux dernières permettant également de se situer dans les trois dimensions et dans l'espace. Quant à l'écholocalisation, ou l'écholocation, il s'agit de la capacité à détecter et à spatialiser les objets dans leur environnement grâce aux sons qu'ils réfléchissent. Si certaines personnes maîtrisent totalement cette capacité⁴⁷, ce n'est cependant pas le cas de toutes les personnes déficientes visuelles.

2. Les yeux des autres : composer des paysages concrets

Si toutes ces perceptions et sensations permettent effectivement à la personne aveugle de se déplacer, et donc de se repérer dans l'espace, il faut cependant souligner que le décor, telles que les façades, reste muet. Dès le prologue de *Look*, Lucien, le double fictionnel de l'auteur, dit qu'il « regarde grâce à la bouche ou la plume d'un autre » (Villet, 2014, p. 5) et Villet s'évertuera, tout au long du roman, à détailler ce processus d'emmagasinement des connaissances. Plus pragmatique, Jacques Semelin, précise quant à lui :

Mille fois je marche sur un même trottoir, mille fois je passe devant les mêmes boutiques sans en rien savoir. À moins que quelqu'un me dise : « ici, c'est un salon de coiffure ; là, un magasin de vêtements ; plus loin, c'est une agence de voyages » (2016, p. 112).

Ces informations, aussi banales qu'elles puissent paraître, sont essentielles quand on ne voit pas, et contribuent à s'appropriier un lieu, à s'en faire sa propre représentation. Pour Taha Hussein qui découvre la vie urbaine alors qu'il vient d'arriver, encore enfant, au Caire, les descriptions sorties de la bouche de son guide pendant leurs trajets quotidiens sont cruciales : « L'enfant circulait à travers tout cet ensemble avec un intérêt croissant. Il en aurait ignoré les détails si son compagnon ne lui avait fourni de temps en temps des explications » (1947, p. 126). Grâce à ces explications, cet ensemble qui n'était qu'une portion anonyme d'un trajet répétitif devient alors un lieu digne d'intérêt, où les perceptions seront analysées pour tirer parti de toute information permettant la constitution d'une image mentale.

47 Pour s'informer sur l'écholocation humaine, on peut consulter le site de Daniel Kish, nord-américain aveugle qui se déplace en utilisant cette méthode, et qui l'enseigne à d'autres (<https://visioneers.org/>).

3. Se faire sa propre représentation

Si les yeux des autres plantent parfois un décor qui resterait abstrait, voire inexistant, les mots, bien que très utiles, surtout quand ils sont d'un grand auteur comme le mentionne Lucien dans sa découverte de monuments parisiens, ne sont pas la seule alternative et s'avèrent parfois insuffisants. Villet raconte ainsi sa rencontre avec « la tour Eiffel dont, contrairement à Notre-Dame qui me fut décrite par Hugo, je connais les formes élancées grâce [...] aux porte-clés et reproductions miniatures » (2014, p. 47). Jean-Pierre Brouillaud, grand voyageur aveugle, dit à propos des lieux touristiques :

On a beau me les décrire, je n'en ai qu'une représentation partielle. Il me faut sentir, découvrir, prendre contact avec la matière. J'entre ainsi dans le monde des voyants. [...] Certains, sensibles à ma curiosité, me présentent même des maquettes en miniature des monuments qu'ils ont pu visiter. C'est une attention qui m'a ainsi permis de « voir » la tour Eiffel et le Taj Mahal (2016, p. 82-83).

Ce que disent Villet ou Brouillaud à propos de la Tour Eiffel, c'est aussi que ce contact avec la matière, avec les formes, leur permet de se faire une représentation personnelle, concrète et globale du lieu et de son volume. Brouillaud souligne que l'échelle réduite de la maquette permet à ses mains d'embrasser un paysage entier, selon ses propres modalités, le rapprochant ainsi du « monde des voyants ».

Les maquettes et autres reproductions de monuments ou les adresses directes à la personne aveugle sont donc de précieux transmetteurs d'informations. Mais les conversations des autres, attrapées au hasard des déambulations, sont aussi remplies d'indices pour croquer le décor, pour enrichir l'environnement, comme l'indique Taha Hussein :

Il sentait, à sa droite, une douce chaleur qui venait caresser sa joue, cependant qu'une légère fumée chatouillait ses narines ; à gauche, un bruit étrange frappait son oreille et le plongeait dans l'étonnement. Durant de longs jours, chaque fois qu'il rentrait d'el Azhar le matin et le soir, il fut intrigué par ce bruit : il l'entendait, se demandant ce que c'était, mais il avait honte de poser des questions à ce sujet. Certains propos qu'il surprit lui permirent de comprendre : c'était le glouglou d'un narghileh que fumait un des commerçants du quartier (1947, p. 119).

4. Cécité et dépaysement : comment se repérer ?

Cependant, identifier un bruit, se repérer dans un lieu, fonctionne si nous avons les « codes » culturels, les clés, qui permettent de décrypter les indices. Jacques Semelin, en partance pour Montréal, s'interroge ainsi : « Comment vais-je l'appréhender ? Comment, dans cet environnement peu familier, mes sens vont-ils se mettre en éveil ? Quels sons, quelles matières, quelles odeurs me permettront de le décrypter ? » (2016, p. 17).

Pourtant, Jacques Semelin arrive dans un lieu dont il connaît la langue et dans une ville construite sur une grille où les rues forment des angles droits. Jean-Pierre Brouillaud, qui s'aventure à Istanbul, ne peut que constater son impuissance, sa vulnérabilité : « La langue, l'organisation de la ville, ici, tout était compliqué pour un aveugle voyageant seul. J'étais perdu » (2016, p. 84). Sans clés pour déchiffrer l'environnement, sans aspérités pour s'y accrocher, sans langue partagée, il devient difficile pour une personne aveugle de se déplacer seule et en sécurité. Mais cette pénible sensation stambouliote n'arrête pas Brouillaud qui décrit, ailleurs, son expérience dans les villes syriennes, expérience qu'il généralise aux villes orientales :

Pour un aveugle, se déplacer seul dans une ville orientale, entre les plaques d'égout manquantes et les esquisses de trottoir cabossées c'est un cauchemar. [...] Tout est si lié que l'ouïe et l'olfactif ne parviennent plus à rien distinguer dans ce vacarme pourtant si joliment humain. Autant de pièges pour le non-voyant (p. 137-138).

L'auteur canadien aveugle Ryan Knighton, qu'une revue de voyage envoie régulièrement dans un pays au hasard sur la planète, atterrit ainsi au Caire en plein Printemps arabe, en avril 2011, et ne comprend pas pourquoi chaque personne rencontrée lui déconseille de s'aventurer seul à l'extérieur. Il se rassure en se disant qu'il est canadien et, qu'à ce titre, il ne craint rien. Mais c'est lorsqu'il s'aventure dans la rue qu'il comprend que cela n'avait rien à voir avec la situation politique du moment :

Tâtonnant le long du trottoir, j'ai continué jusqu'à ce qu'il s'abaisse de deux pieds, laissant place à du gravier. Plusieurs pas sur le gravier, puis trois marches en angle vers un poteau. Au-delà, il y avait quelque chose que ma canne blanche a déduit être une bouche d'égout ouverte. Au-delà de ça ? J'ai fait demi-tour et suis retourné à l'hôtel⁴⁸ (2011).

Knighton personnifie son outil de locomotion (« *my white cane* »), véritable prolongement de son corps, qui lui permet habituellement de se déplacer de façon autonome. Il souligne ici l'impossibilité, à titre d'homme occidental nord-américain, de parcourir seul un tel environnement. Plus largement, son article indique qu'outre la réalité urbaine défavorable, il y a la honte de se montrer en public lorsque l'on est égyptien, ou, pire, égyptienne, aveugle. Cependant, même en lieu connu, les conditions, notamment météorologiques, rendent parfois la prise d'indices, de repères, totalement inopérante. Brouillaud dit ainsi :

Pour un aveugle, il n'y a rien de plus cauchemardesque que la neige. J'en faisais l'amère expérience. On a beau toucher, rien, aucun écho, aucune perception, le sol ne répond plus, avec ses références familières. La neige nous éloigne de tout. On pourrait se trouver à quelques mètres de chez soi qu'on n'en serait pas moins en terre inconnue. Se sentir naufragé au milieu de repères familiers (2016, p. 121-122).

Qu'elles soient momentanées ou permanentes, météorologiques ou sociétales, ces conditions hostiles rendent la déambulation du piéton aveugle cauchemardesque et remettent en cause son autonomie de déplacement mais aussi, de décision.

5. Dériver seul ou accompagné ?

Si l'on se déplace seul dans un environnement moins « hostile » (Baltenneck *et al.*, 2012, p. 403), plus « facilitant », pour reprendre le terme de Baltenneck, armé de sa canne blanche, a-t-on la possibilité, le « droit » aux yeux des autres, de volontairement s'égarer ? Semelin, dans son apprentissage montréalais, décrit sa façon de se repérer :

Je déploie mes antennes pour capter tous les bruits, notamment ceux de la circulation, qui m'aideront à me diriger ou m'éviteront de me mettre en

48 « Feeling along the sidewalk, I tapped until it dropped two feet, giving way to gravel. Several paces on gravel, then three steps up at an angle into a post. Beyond that was something my white cane inferred to be an open manhole. Beyond that? I made my way back to the hotel ». Traduction de l'auteure. Les extraits dont la version originale se trouve indiquée en note de bas de page sont également traduits par l'auteure de cet article.

danger. Je dois avoir l'air plus assuré qu'hier, car personne ne m'aborde pour me mettre sur le droit chemin (2016, p. 57).

À travers ce « je dois avoir l'air plus assuré qu'hier », il parle aussi de l'image qu'il reflète. Est-il possible de passer inaperçu quand on se déplace avec une canne blanche ? Le piéton aveugle a-t-il réellement l'opportunité de flâner tranquillement, de dériver volontairement ? Se donne-t-il cette possibilité ?

Alors qu'il était lancé dans ses réflexions, Brouillaud se remémore : « je marchais dans Rennes sans me rendre compte que je m'égarais » (2016, p. 179). Dans ce cas précis, l'égarément est dû à un manque de concentration sur le trajet effectué. Il est intéressant de noter que, même au bras de quelqu'un, la personne aveugle a tendance, en particulier quand elle sait qu'elle devra refaire seule le trajet, à emmagasiner mentalement tout indice et tout repère potentiel. Alors qu'il effectue le trajet entre la sortie de la station de métro et l'entrée du bâtiment universitaire où il donnera ses cours au bras d'un des enseignants avec qui il travaillera, Semelin note que « ça ne va pas être si simple que ça, de faire seul ce trajet, car je ne remarque pas encore de repères fixes », puis, chemin faisant, « Ah ! voici un bon repère » (2016, p. 75), pour finalement se dire : « il va me falloir un peu d'entraînement, mais le parcours est faisable » (p. 75). Ce cheminement séquentiel rappelle la façon dont Pierre Sansot décrit la ville qui « se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants » (2004, p. 209), mais il montre aussi la façon dont la personne déficiente visuelle construit son parcours à l'aide de repères « fixes » comme une courbure de trottoir ou une rue à traverser, ou encore avec des repères mobiles et aléatoires, tels que la circulation automobile, utile pour savoir quand traverser, ou piétonne, utile pour être remis « sur le droit chemin » dont parle Semelin en cas d'égarément. À ces repères, s'ajoute toujours la mémorisation (« il va me falloir un peu d'entraînement ») autant « intellectuelle » que musculaire.

6. Ce que « dériver » peut signifier quand on est aveugle

Lorsqu'il est plus à l'aise dans ses déplacements quotidiens, ayant le regret de n'avoir pas osé le faire dans d'autres lieux, Jacques Semelin a envie de mieux connaître cette ville qui l'accueille :

Je sais ce que j'aimerais : aller me balader, mettre mon nez au vent, puisqu'il y en a souvent ici, et puis vagabonder, me perdre dans la découverte de tel ou tel quartier. [...] J'ai conscience que ce ne sera pas si simple et agréable, enchaîné que je suis à mon bâton blanc (2016, p. 154).

On sent cette réticence, cette appréhension d'un moment qui se rêve idéal et qui peut, à tout instant, se transformer en épreuve. Nous avons vu que se déplacer seul quand on ne voit pas, ou peu, mobilise toute l'attention, la concentration, pour se repérer, se positionner dans l'espace. Si la personne est perdue dans ses réflexions, elle dérive involontairement de sa trajectoire initiale et peut finir par s'égarer, se perdre, entraînant parfois de fâcheuses déconvenues. Pour éviter cela, chaque parcelle d'information reçue doit être analysée, triée, pour être, ensuite, employée utilement.

Qu'en est-il quand la personne aveugle se déplace au bras de quelqu'un ? Cela dépend évidemment du but du déplacement, utile ou de loisir, et de la « qualité » de ce « quelqu'un ». Lucien, au bras de sa promise, qu'il qualifie de « fiable, fidèle » (Villet, 2014, p. 67), adjectifs auxquels nous pourrions ajouter « guide », dit : « De la poche de ma veste dépassait ma canne blanche [...]. Quel délice de marcher en plein air et en confiance » (p. 67).

Replier sa canne blanche nécessite une confiance totale envers son guide, ce qui est possible dans cette situation précise compte tenu de la relation entre les deux personnages. Désaliéné de cette concentration nécessaire et indispensable à un déplacement en sécurité, « dériver » prend alors, chez Lucien, un autre sens : « Privé du décor, je plonge en moi où sont les souvenirs qui fermentent et me travaillent, les idées contradictoires qui se télescopent, les livres que j'ai retenus et qui depuis me possèdent » (p. 44).

Si le corps est en mouvement, l'esprit navigue, dérive, liant lieux et lectures, où temps présent et temps passé se mêlent, où lieu physique et lieu mnésique se confondent. Villet dit encore :

Imagination en prise à une ville sans visage, je vais et viens surtout dans un Paris de mots, d'histoires, de légendes. La plupart des personnages réels ou fictionnels que j'associe au jardin du Luxembourg s'y sont promenés avant que l'homme ne mît pour la première fois à ses pieds des baskets (p. 71).

Cette dérive, liée aux connaissances propres de Lucien, peut aussi se concevoir comme une alternative à cette absence de décor dans cette « ville sans visage », pour reprendre ses termes. Affranchie de la nécessité d'avoir une idée précise du lieu dans lequel on circule sous peine d'être perdu ou mis en danger, cette plongée dans les souvenirs permet de « meubler » le temps du trajet tout en déambulant parmi les piétons, touristes ou autres flâneurs.

Se déplacer, marcher, implique un mouvement. Faisant référence aux travaux de David Le Breton sur la marche, Rachel Thomas écrit que celle-ci « est, dans tous les cas, une activité qui sollicite la sensorialité du piéton en même temps qu'elle se nourrit des modalités sensibles de l'espace urbain » (2007, p. 19). Cela est particulièrement flagrant chez le piéton aveugle, qui se nourrit des sensations de son corps et des informations délivrées par l'environnement dans lequel il se déplace et qu'il analyse pour y piocher tous les indices nécessaires à sa pérégrination. Parfois, pourtant, l'envie de découvrir un lieu autrement que pour ses seules informations utiles fait jour. Jacques Semelin évoque cependant un partage en demi-teinte alors qu'il se promène avec son épouse :

Je m'efforce de me représenter ce qu'elle me décrit. Je mobilise mes images anciennes de fleuves, de ponts et de stades... Mais ce paysage me reste abstrait. Pourtant, je suis content qu'elle me fasse cette description. Cela me donne une idée de là où nous sommes et de ce qu'on y voit. C'est comme si Lydie me permettait d'entendre en stéréo. D'un côté, je perçois les sons du monde en direct, de l'autre, elle me transforme les images du monde en sons, du moins en partie et à sa façon. C'est comme si j'avais un double canal d'accès à la réalité, qui a le mérite de me sortir de ma bulle » (2016, p. 185-186).

L'audiodescription du paysage faite par Lydie (« elle me transforme les images du monde en sons ») et « les sons du monde » qu'il perçoit en direct constituent une double lecture de paysage, aussi subjective l'une que l'autre (« du moins en partie et à sa façon »). Cette double lecture permet à Jacques Semelin d'accueillir les perceptions de Lydie qui le sortent de son interprétation du réel (« sortir de [sa] bulle ») dont les images s'effacent, comme une autre façon de dériver.

La vue de Jacques Semelin s'est lentement dégradée⁴⁹ avant de devenir cécité, laissant le temps aux images de se faner (« Je mobilise mes images anciennes ») et à sa mémoire de regretter. On

49 On pourra lire du même auteur *J'arrive où je suis étranger*, paru aux éditions du Seuil en 2007, où il décrit cette lente perte de la vue.

peut aussi choisir de laisser les images partir et de conserver « au fond de [soi] une image qui correspondra à [sa] réalité » (Brouillaud, 2016, p. 260). On peut aussi se laisser happer par une autre façon de découvrir un lieu. En 2019, Knighton écrivit un article où il présenta une Jordanie inconnue de la plupart des visiteurs.

Pour la plupart des gens, la Jordanie s'illustre par des images de la Mer Morte ou des imposantes ruines de grès de Petra. Mais pas pour moi. Je n'ai absolument aucune image et aucune possibilité d'en chercher. Dans mon esprit, mon vol vers Amman me transportait vers une page blanche. Alors que nous atterrissions, je me demandais si les voyageurs voyants [...] pourraient un jour ressentir le frisson épique de pénétrer dans un tel inconnu⁵⁰ (2019).

Sortir des sentiers battus, par obligation de « faire autrement », est aussi une façon de « dériver », peut-être aussi d'aller au plus près du pays. Accompagné par un journaliste anglophone connaisseur du pays, Knighton a pu écarter le problème de la barrière de la langue et celui des environnements éventuellement peu amènes pour un voyageur aveugle. Il a ainsi pu se concentrer sur les ambiances :

Mon ami Matthew Teller a décrit la ville [...]. Mais quand vous êtes aveugle, comme je le suis, une telle vue se révèle différente. Là-haut, Amman m'a regardé de derrière ses bruits, déployant une carte acoustique parsemée de vie⁵¹ (2019).

Le portrait qu'il ramène de la Jordanie est gustatif et surtout sonore, celui de la ville et de ses habitants, de ses activités, celui du pays et de ses spécialités, de ses paysages dont les pierres chantent pour qui sait les entendre : « [Les sons] révèlent des choses dont vous ne saviez pas qu'elles étaient hors de votre vue »⁵² (2019). Cette « carte acoustique » prend la forme d'un « paysage sonore », défini ainsi :

Appelons paysage sonore tout ensemble de *stimuli* auditifs perçu comme tel, c'est-à-dire perçu comme une totalité dotée d'une essence [...] et dont la représentation mentale est traduite en langue par des expressions telles que « ambiance sonore », « milieu sonore » ou « environnement acoustique » (Candau et Le Gonidec, 2013, p. 19).

Dans un pays si ancien, avec une géographie désertique si différente de celle de mon pays d'origine, le Canada, la Jordanie promettait une expérience acoustique qui m'emmènerait loin...⁵³ (Knighton, 2019).

Ne pas voir ne signifie donc pas d'être exclu du dépaysement. Pourtant, à travers ces différents extraits, nous voyons que Knighton ressent la nécessité de se définir en tant que Canadien aveugle, comme pour valider sa perception doublement singulière, comme pour justifier que la vue n'a pas l'exclusivité de ce « *far and away* », de ce « loin et ailleurs ».

50 « For most people, Jordan conjures images of the Dead Sea or the colossal sandstone ruins of Petra. But not for me. I have absolutely no images and no ability to seek them out. In my mind's eye, my flight to Amman was carrying me to a blank slate. As we touched down, I wondered if sighted travelers, [...], could ever experience the epic thrill of entering such an unknown ».

51 « My friend Matthew Teller described the city [...]. But when you're blind, as I am, such a vista reveals itself differently. Up here, Amman peeked at me from behind its sounds, unfolding an acoustic map dotted by life ».

52 « [sounds] reveal things you didn't know you weren't seeing ».

53 « In a land so ancient, with a desert geography so different from my home in Canada, Jordan promised an acoustic experience that would take me far and away ».

Conclusion

Si un déplacement autonome est tout à fait envisageable et possible pour une personne aveugle, « dériver » volontairement nécessite des conditions particulières et une motivation certaine.

Accepter d'être perdu, contraint de circuler dans cette « ville sans visage » dont parle Villet, fait partie du quotidien du piéton aveugle, en particulier dans un milieu urbain en perpétuelle évolution.

Être à la fois totalement conscient de l'environnement dans lequel on circule et étranger à ce qui se passe derrière les vitrines, derrière les façades, est une condition à laquelle le piéton aveugle ne peut, ou plutôt, ne pouvait échapper sans avoir recours aux mots des autres. Aujourd'hui, la technologie – dont le GPS piéton utilisé par Jacques Semelin – permet de cheminer en lieu inconnu en se laissant guider et en ayant la possibilité de savoir ce qui se passe derrière ces vitrines, certaines applications identifiant magasins et autres occupants, avec certes le risque de perdre cette imagination qui permettait, parfois, de se construire, à l'instar de Brouillaud, une « image qui [correspondait] à [sa] réalité. L'image [qu'il avait] en tête » (2016, p. 260) et des paysages à soi, comme le raconte si bien Knighton dans ses aventures en Jordanie.

Références

- Baltenneck, N., Portalier, S., Chapon, P. et Osiurak, F. (2012). Parcourir la ville sans voir : effet de l'environnement urbain sur la perception et le ressenti des personnes aveugles lors d'un déplacement *in situ*. Dans *L'Année psychologique*, 112. (p. 403-433). <https://doi.org/10.4074/S0003503312003041>
- Brouillaud J. P. (2016). *Aller voir ailleurs. Dans les pas d'un voyageur aveugle*. Points.
- Candau J. et Le Gonidec M.-B. (dir.). (2013). *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Carrer, C. (2012). La performance de se déplacer quand on ne voit pas. *Empan*, 87(3). (p. 63-66).
- Denis M. (2016). *Petit traité de l'espace. Un parcours pluridisciplinaire*. Mardaga.
- Fischer, G. N. (2011). *Psychologie sociale de l'environnement*. Dunod.
- Gracq, J. (2001). *La Forme d'une ville*. José Corti.
- Hussein, T. (1947). *Le Livre des jours*. Gallimard.
- Knighton, R. (2011). *What it's like to navigate Cairo's chaos as a blind traveler*. AFAR. <https://www.afar.com/magazine/spin-the-globe-ryan-knighton-in-cairo>
- Knighton, R. (2019). *For the tuned-in traveler, a feast for the ears awaits in Jordan*. AFAR. <https://www.afar.com/magazine/the-sounds-of-jordan>
- Lynch, K. (1998). *L'Image de la Cité*. Dunod.
- Mazô-Darné, N. (2006). Mémoriser grâce à nos sens. Dans *Cahiers de l'APLIUT*, 25(2). (p. 28-38). <https://journals.openedition.org/apliut/2456#article-2456>
- Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Éditions Payot & Rivages.
- Semelin, J. (2016). *Je veux croire au soleil*. Les Arènes.
- Thomas, R. (2007). La marche en ville. Une histoire de sens. Dans *L'Espace géographique*, 36(1). (p. 15-26).

Villet, R. (2014). *Look*. Gallimard.

De la dérive à l'errance : limites d'une méthode
From *Dérive* to Wandering, Limits of a Method



Itinéraire et perception : lecture de la ville en deux trajectoires à partir de *Perdre le corps* de Théo Ananissoh et de *Le Chasseur de lucioles* de Janis Otsiemi

Itinerary and Perception: Reading the City Through Two Trajectories from *Perdre le corps* by Theo Ananissoh and *Le Chasseur de lucioles* by Janis Otsiemi

Michelle MOUENGA MAKINDA⁵⁴

Université de Limoges – Laboratoire EHIC
mmakindamouenga@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/735>

DOI : 10.25965/flamme.735

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Les textes *Le Chasseur de lucioles* de Janis Otsiemi (2013) et *Perdre le corps* de Théo Ananissoh (2020) s'inscrivent tous deux dans une démarche de réactualisation du discours littéraire africain sur la ville. Celle-ci passe du statut d'élément de narration subsidiaire à celui de figure prépondérante autour de laquelle se construit la narration. S'émancipant l'un et l'autre du carcan générationnel de la représentation de la ville au travers du prisme des lieux institutionnels (palais présidentiel, camp militaire, prisons, hôpitaux, asiles psychiatriques, etc.), nos auteurs nous invitent à une lecture de la ville revisitée. Ils construisent grâce au mode de la perception l'image d'une ville moins « générique », dont les contours sont très peu définis, *a contrario* de ce que produirait une carte géographique. Il émerge ainsi une ville plus à soi, émanant d'une vision plus intimiste des lieux décrits. À l'aide des principes de la géocritique de Bertrand Westphal et par la lecture du mouvement dérivationnel des protagonistes, il conviendra d'étudier les modalités nouvelles de cette représentation, ainsi que le positionnement des auteurs en rapport à l'espace décrit.

Mots clés : dérive, errance, ville africaine, polar, littérature

Abstract: *Le Chasseur de lucioles* by Janis Otsiemi (2013) and *Perdre le corps* by Théo Ananissoh (2020) are both part of an effort to update African literary discourse on the city. It passes from the status of a subsidiary narrative element to that of a predominant figure around which the narrative is built. Emancipating themselves from the generational entraves of the representation of the city through the prism of institutional places (presidential palace, military camp, prisons, hospitals, psychiatric asylums, etc.), both authors invite us to a revised reading of the city. They construct through the mode of perception the image of a less « generic » city, whose contours are very little defined, contrary to what a geographical map would produce. A more personal city emerges, emanating from a more intimate vision of the depicted places. Using the principles of Bertrand Westphal's geocriticism and by reading the derivational movement of the protagonists, I will study the new modalities of this representation, as well as the positioning of the authors in relation to the described spaces.

Keywords: dérive, Wandering, African city, Crime fiction, Literature

⁵⁴ Michelle Mouenga est doctorante en sixième année en littérature comparée à l'Université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Elle y prépare, sous la direction de Till Kuhnle, une thèse qui étudie le déploiement ainsi que les conditions de création et de circulation du roman policier africain subsaharien. Elle s'intéresse à cette occasion aux œuvres de Janis Otsiemi, de Moussa Konaté, d'Abasse Ndione, d'Achille Ngoye et de Ngugui wa thiong'o, interrogées au prisme d'une analyse narrativo-stylistique doublée d'une lecture associant la sociopoétique et la sociocritique. La finalité principale étant celle d'étudier l'existence même du genre policier en Afrique subsaharienne, partant de sa conception à ses modalités de diffusion dans le champ africain et en dehors.

Introduction

La ville, du latin *villa* qui signifie maison de campagne, désigne une agglomération relativement importante dont les habitants ont des activités professionnelles diversifiées (Larousse, 2021). De son approche comme lieu d'interaction, de vie et de repos de personnes menant diverses activités en son sein, la ville est devenue au fil du temps un espace à penser pour donner à l'habitant un cadre de vie alliant commodités et bien-être, comme en témoignent les réflexions de plus en plus nombreuses dont elle fait l'objet (Lefebvre, 1968, p. 51-65). Penser la ville, c'est donc désormais penser un espace de vie urbain, bien au-delà de la simple opposition à la réalité rurale, dans lequel on serait à même de voir réunies des conditions de vie adaptées à des attentes particulières. Cela passe par la fourniture de logements de qualité, des lieux de travail appropriés, des espaces de divertissement, de rassemblement et d'évasion, des aires de jeu pour enfants, etc. En somme, il s'agit de penser une aire de vie propice à l'épanouissement de ses occupants. C'est en accord avec cette logique que se formait et émergeait un discours philosophique sur la ville dans les années 1950. Parmi les voix ayant contribué à l'avancée de la réflexion sur la vie dans la ville, on compte celle d'Henri Lefebvre qui plaçait au centre de ses préoccupations le bien-être de ses habitants, en relation avec les conditions matérielles et physiques mises à leur disposition (1968, p. xviii).

Dans une axiologie similaire, quelques années plus tôt, Guy Debord théorisait déjà – avec l'Internationale Situationniste – la Dérive situationniste (Debord, 1956). Celle-ci émergeait en réaction à la pression psychologique, chaque fois plus importante, qu'exerçait la ville et ceux qui la pensaient sur ses habitants – par son organisation, son fonctionnement et sa propension à une forme d'uniformisation de la pensée et de l'agir. Un mode de fonctionnement qui occasionnait chez ces derniers un profond malaise, voire une crise. La dérive debordienne devient en quelque sorte le support pratique d'une réflexion sur l'urbanisme. Ladite théorie préconise de se réapproprier l'espace par le mouvement, de s'y déployer dans une situation de déplacement non formel, dans le but de l'appréhender sous un nouveau jour. En alliant déplacement géographique et travail psychologique, c'est par le mouvement que l'individu œuvrerait à créer, vis-à-vis des zones traversées, des expériences psychologiques et émotionnelles exclusives. L'aspiration fondatrice de cette théorie est de donner à ce dernier le pouvoir de remodeler, de détourner la fonction première d'un espace dans la ville et de se le réapproprier émotionnellement et psychologiquement, par un processus situationniste donnant lieu à la création de cartes sensibles liées aux affects de chaque sujet dérivant. Cette réappropriation spatiale donnerait à l'individu la capacité de vivre la ville autrement. De cette action, nous dit Debord, résulte une nouvelle façon d'appréhender et de vivre l'espace qui redonne à l'habitant le pouvoir de briser les chaînes mentales avilissantes de sa citadelle :

Les diverses manifestations de la démarche situationniste se rapportent initialement à l'effort en vue d'investir l'espace, et par ce biais de le transformer, afin de l'arracher à la structure d'enfermement et de domination qui l'a importunément envahi et infecté, en particulier par l'intermédiaire des contraintes et des divisions liées à l'obligation de travailler (Macherey, 2017, p. 262).

D'un point de vue socio-urbanistique, la réflexion sur la ville a beaucoup évolué depuis son renouveau dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (Lefebvre, 1968, p. 8-10). Dans un même temps, cette thématique, qui n'était déjà plus étrangère à la littérature, est devenue une sorte de lieu commun, traité par des approches et des sensibilités différentes. En effet, d'une ville utilisée comme scène où se nouent et se dénouent des intrigues et des destins, nous passons à une ville envisagée comme lieu que l'on parcourt, que l'on interroge et que l'on modèle tout en étant modelé par lui, comme le souligne Carlos Moreno en reprenant la pensée d'Edgar Morin

(Moreno, 2020, p. 10). L'émergence de la figure du flâneur baudelairien dans la seconde moitié du XIX^e est annonciatrice de cette révolution de pensée qui fait passer la ville de statut de support sur lequel repose le discours à celui d'objet fondateur dudit discours.

La littérature française du XVIII^e siècle, par exemple, foisonne de références à la ville de Paris qui s'impose comme l'un des motifs fondateurs autour desquels gravitaient récits poétiques (comme le spleen baudelairien) et romanesques (à l'instar de la peinture sociale de la vie parisienne par Zola). Plusieurs discours émergent et mettent en avant certains aspects clés de la ville, comme le prestige historique et architectural (Brière et Popovic, 2014, p. 7-8). Il n'en fut pas de même pour la littérature africaine. Car pour cette dernière, la ville, du moins sa forme « occidentale » (Coquery-Vidrovitch, 2006), s'est introduite de façon aussi inopinée et brutale que l'a été l'intrusion coloniale dans la société africaine. Cela a provoqué un conflit entre une conception africaine du lieu de vie en communauté et ce nouvel imaginaire, qui s'impose à un autre pourtant préexistant. Aussi, pouvons-nous percevoir comment cette nouvelle réalité sociale et ses corollaires se sont arrimés au discours littéraire africain – puisque présents dans le vécu de ses auteurs – au travers de leurs textes devenus des classiques.

D'abord, la ville fut perçue comme le lieu à partir duquel venait la déchéance et la déliquescence d'un ordre sociétal tout en favorisant l'émergence d'une réalité nouvelle, qui en faisait aussi le lieu de la cristallisation de l'oppression coloniale (Paravy, 1999). Le discours sur l'Afrique, qui était jusqu'alors dominé par les écrits d'écrivains voyageurs, donnait dans le champ littéraire colonial une image biaisée du continent, de ses espaces et de ses habitants. La parution du *Batouala* de René Maran (1921), sous-titré « véritable roman nègre », a constitué un véritable déclic invitant la nouvelle génération d'Africains instruits, hexagonaux ou non, à se sentir plus légitimes de parler d'eux-mêmes, à se réapproprier le discours sur leurs nations, mais aussi sur leur espace de vie (Mabankou, 2020, p. 39). *Batouala* est donc devenu le texte fondateur d'une longue lignée d'écrits, aux accents très critiques, de ce mouvement de dénonciation coloniale, avec pour dénominateur commun le mouvement de la Négritude⁵⁵.

L'ère du roman colonial a ensuite cédé la place à celle du roman postcolonial avec des enjeux différents, plus liés à des revendications identitaires, d'équilibre social et de positionnement par rapport à un univers spatial qui ne cesse de croître et de s'étirer, tout en faisant émerger des réalités sociales nouvelles, à l'instar de la paupérisation sans cesse croissante (Naudillon et Diouf, 2018). Il importe de distinguer deux grandes périodes au sein des histoires littéraires africaines : l'une coloniale, l'autre postcoloniale. Celles-ci n'emploient pas la représentation de l'espace en suivant les mêmes enjeux car, lors de la première période, la ville est essentiellement un endroit de dur labeur et de souffrance, décrite comme un mouvoir à ciel ouvert. L'époque colonisatrice et son désir d'industrialisation de l'Afrique repose essentiellement sur l'exploitation des Autochtones dans le grand projet de « re-civilisation » qu'elle a connu. Les Africains, pour la plupart ignorants de leurs droits, subissent alors la violence de ces modes d'existence et de fonctionnement qu'impose ce nouvel espace de vie qu'est la ville. Sortis de leurs lieux de vie habituels (villages), et des réalités qui leurs sont familières (leurs rites, la pêche, la chasse, la culture vivrière, etc.), ils travaillent à construire une aire de vie (la ville) dans laquelle ils n'arrivent pas à se projeter. Dans la seconde période, la ville n'est guère mieux lotie, car elle se mue en un théâtre où se côtoient des réalités extrêmes et distendues, qui accroissent les scissions au sein de la société et favorisent par là même les inégalités et la croissance de faits sociaux tels que la criminalité. Car l'Africain, jeté dans un univers dont il ne

55 Parmi les textes emblématiques de cette période, on retiendra : *Maïmouna* (Abdoulaye Sadj, 1953), *Le Monde s'effondre* (Chinua Achebe, 1958), *L'Aventure ambiguë* (Cheikh Hamidou Kane, 1961), *Ville cruelle* (Eza Boto, 1954), ou *Les Bouts de bois de Dieu* (Sembène Ousmane, 1960).

possède pas tous les codes, vit une distorsion identitaire due au métissage que la ville lui impose⁵⁶.

Cette synthèse historique de la littérature africaine nous éclaire sur l'approche excentrée et périphérique que les auteurs avaient dans leur manière d'aborder la ville dans leurs récits. Elle nous rapproche de l'objet de notre analyse, à savoir celui de définir le nouvel angle de perception de la ville dans la parole littéraire africaine contemporaine. Notre réflexion reposera sur la géocritique de Bertrand Westphal, notamment sur la mise en rapport des notions de lieu et d'espace par lesquelles nous appréhenderons le sens que les auteurs confèrent aux villes africaines. Dans le cadre de notre lecture, les romans *Perdre le corps* (Ananissoh, 2020) et *Le Chasseur de lucioles* (Otsiemi, 2013) forment le support d'analyse d'une approche qui s'inscrit dans une longue lignée de questionnements à propos de la littérature africaine tout en choisissant de travailler à l'aune de la géocritique. Parmi ces travaux nous pouvons citer les *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma* (Diandué, 2013) qui s'aident des postulats géocritiques pour construire une relecture critique de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Notre ambition est en effet de reprendre les principes de la géocritique et de les appliquer à notre corpus pour mettre en lumière l'émergence de nouvelles considérations quant à la ville africaine. Dès lors, on se demandera si l'image de la ville littéraire africaine demeure la même. Ne sera-t-elle toujours qu'un objet secondaire servant des questions plus sociales ? Quels discours se construisent-ils sur et autour de la ville africaine ? La composition de cette représentation de la ville africaine sera-t-elle différente en passant des formes littéraires canoniques à la fiction policière ? Et surtout qu'apportera l'importance accordée à la relation espace/lieu dans le traitement du motif littéraire de la ville ? Rendra-t-elle plus effective l'appréhension d'une lecture de la dérive dans le roman africain contemporain ?

Notre réflexion s'inscrit dans la continuité d'un travail de relecture de l'espace de la ville dans le roman africain à l'aune du concept de géocritique, comme en témoigne la production de Désiré Nyéla sur les lieux du polar africain (2018, p. 173-187). Il analyse en effet l'espace du polar africain dans une perspective géocritique en mettant en avant les rapports plutôt complexes que l'enquêteur entretient avec le lieu de manière générale. Pour notre part, dans une perspective plus comparatiste, nous mettons dans un premier temps en avant l'analyse de l'errance et de l'itinérance dans l'étude de l'objet-ville. Puis, nous nous attachons à réévaluer les modalités de représentation des villes décrites en étudiant le rapport « réalisme »/réfèrent. Et, enfin, nous terminons en étudiant le rapport ville vécue et ville espérée, notamment en analysant la possibilité/impossibilité de la dérive en ces villes et les effets psycho-émotionnels qui en résultent, tout en questionnant les choix de focalisation.

1. Errance et itinérance dans la ville

La ville africaine que nous étudions ici s'exprime par le même médium, la littérature, mais dans deux genres différents et avec des registres de langue tout aussi distincts. Ces approches mettent en avant des protagonistes qui se meuvent, évoluent dans un espace qu'ils traversent sans trop y prêter attention. Le mouvement qu'ils incarnent aide à appréhender ces espaces en fournissant au lecteur des indications spatio-temporelles plus ou moins précises. D'entrée de jeu nous pouvons lire chez Ananissoh :

Je reçois enfin un message de Minna, en début d'après-midi de ce mercredi.
Un message impersonnel qui m'informe que mes vêtements sont prêts. Je suis

56 Le roman *L'Aventure ambiguë* (1961), de Cheikh Hamidou Kane, décrit bien cette tension en mettant en avant un héros aux prises avec l'assimilation difficile, mais présentée comme nécessaire d'une double identité qui lui est imposée.

au milieu de la circulation quelque part à Agoè. Je m'arrête au bord de la route [...]. Je roule, l'esprit à ces interrogations. Je prends la direction d'Hédzranawoé sans l'avoir décidé (2020, p. 47-48).

Otsiemi n'est pas en reste et délègue à son narrateur la tâche de nous donner des indications précises sur l'espace traversé par Georges, mais il nous parle surtout de l'état d'esprit dans lequel se trouve ce dernier. Son état mental semble confus, ce qui annonce les accès sombres par lesquels ce dernier passera :

Georges croyait rouler au hasard dans la ville depuis une heure alors que les roues de sa bagnole le conduisaient vers le front de mer comme si elles voulaient lui révéler les limites de son aventure, les barreaux subtiles de la ville. Perdu dans ses pensées, il ne s'en rendit compte que lorsqu'il gara [*sic*] en face de la compagnie aérienne Air France (2013, p. 58).

Dans le premier extrait, la locution adverbiale « quelque part », qui précède la référence nominale « Agoè », évoque l'idée d'une absence de véritables repères toponymiques, puis elle introduit une impression d'égarement. En effet, alors que l'extrait nous dit que Maxwell Sitti (Max) se déplaçait dans la ville, son mouvement apparaît non défini, transitoire. Il avance à l'aveugle, tenu en haleine par l'espoir de réception d'une réponse du personnage de Minna qui déterminerait sa progression dans un sens ou dans un autre. Cette sensation d'errance est appuyée par la fin de l'extrait, dont la dernière phrase « Je prends la direction d'Hédzranawoé sans l'avoir décidé » exprime nettement l'indécision et la place laissée au hasard dans le déplacement, comme si le personnage se laissait happer par le mouvement de la foule, par les circonstances, ce qui le dispenserait de devoir motiver son déplacement. Cette indécision topographique, schéma récurrent dans l'écriture d'Ananissoh, constitue une singularité narrative de son œuvre générale, et participe à brouiller encore plus des repères spatio-temporels qui sont déjà quasi inexistantes (Komlan Gbanou, 2020, p. 209-229).

Le second extrait présente quant à lui Georges Paga qui progresse dans une ville, Libreville, sans non plus se soucier de l'endroit où il va, presque mû par une force qui le dépasse. La personnification de son véhicule participe à construire une approche qui confère à cet outil de déplacement la capacité décisionnelle qui manque au héros. Lui se laisse conduire et elle – la voiture – en plus de le diriger, a le pouvoir de décider pour lui ce qu'il faut faire, comme le souligne le verbe « vouloir » dans l'expression « elles voulaient », utilisant l'expression synecdotique « les roues » pour parler du véhicule. L'idée d'errance est là aussi perceptible, même si elle acquiert une dimension un peu plus dramatique. Celle-ci est en effet portée par le fatalisme de la situation à laquelle est confrontée le personnage, à savoir le récent diagnostic de sa séropositivité. Une réalité qui vient renforcer un sentiment d'injustice, déjà vécu et ressenti tout au long d'une vie précaire de laquelle il a essayé de se départir en faisant des choix censés lui offrir un avenir meilleur. Cet avenir constitue désormais un idéal inatteignable.

Le fatalisme et le questionnement existentiel sont des lieux communs de l'écriture de Janis Otsiemi. Ses héros mènent souvent des existences problématiques du fait de la réalité du monde dans lequel ils vivent. Ce sont donc, par extension, leurs cadres de vie qui sont mis en cause, dans la mesure où ils entravent leur accomplissement. Nous retrouvons dans la psychologie de Georges Paga des relents de Loye, héros de *Tous les chemins mènent à l'Autre*, première œuvre de l'auteur. L'analyse portée par Sylvère Mbondobari, intitulée « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique. Le cas de *Tous les chemins mènent à l'Autre* de Janis Otsiemi » (2005), met en résonance l'état d'esprit du héros et la ville dans laquelle il évolue. Il fait apparaître une corrélation entre l'état mental du personnage et la situation de désuétude dans laquelle se trouve aussi sa ville. Et cela en établissant un parallèle

avec la mise en avant du délabrement et de la fragmentation de la ville de Libreville, qu'il décrit avec une certaine ironie :

Non je ne redoute pas la mort. J'ai plutôt peur, peur de ne plus pouvoir vivre dans ce coin adorable, rempart des résidus de la société. Peur de ne plus pouvoir renifler, à l'aube, aux vêpres comme au crépuscule, l'odeur pestilentielle des poubelles, des eaux usées et stagnantes formant des étangs derrière les maisons. Peur de ne plus pouvoir partager mes repas avec les rats et les cafards. Peur de ne plus pouvoir nourrir les moustiques de mon sang (2000, p. 57).

Loye, qui souffre de grandes séquelles à la suite d'un accident de la circulation, subit un double effet de délabrement, à la fois physique et émotionnel. Il expérimente une forme d'isolement lié à une sorte d'auto-enfermement, car il se retrouve pris au piège dans un corps inerte qu'il ne supporte plus et dans lequel il se sent oppressé :

Je n'en peux plus. Je suffoque, je suis asphyxié. Pourquoi ne pas me rendre ? Me rendre ? Oui, me rendre : couler dans les eaux sombres et silencieuses sans port fixe comme un bois mort charrié par les eaux tumultueuses, tendre les mains vers toutes ces voix chères qui m'appellent, qui me conjurent de les rejoindre (p. 12).

Cette position statique favorise une déambulation des pensées du personnage qui rend possible un profond questionnement et une réévaluation de la réalité. Privé de sa motricité, il devient sujet d'une errance psychique à partir de laquelle il s'explore lui-même, tout en explorant sa ville par le biais de projections mentales. En résulte une flânerie cérébrale au travers de laquelle ses propres maux (graves séquelles physiques et psychologiques) et les maux dont souffre sa ville (environnement urbain défavorable, conditions sociales précaires, etc.) se superposent.

Les schémas de pensée de Loye et de Georges sont si proches qu'ils font le même choix pour se sortir de l'impasse dans laquelle ils se trouvent : le suicide. Celui de Loye, vécu comme un moyen de reconquérir sa liberté, tel que nous le démontre Mbondobari (2005), est réussi, alors que celui de Georges est un total échec, comme en témoigne cet extrait :

Lorsqu'un quart d'heure plus tard, Georges descendit de la voiture dans la cour de la concession qu'il louait, sa décision était prise. Il le savait. Il n'avait plus d'avenir avec le VIH. Parler de sa séropositivité dans cette ville à ses amis, à ses collègues, c'était prendre le risque d'être banni, *déflaté*. En mourir, c'était couvrir sa famille, son entourage, ses ancêtres de honte. Le docteur Micala avait parlé de médicaments, des antirétroviraux pour retarder la progression de l'infection. Sûrement, mais... c'était une balle de comprimés qu'il allait devoir absorber pour le restant de ses jours. Une vie médicamentée, était-ce encore une vie ?

Georges se dirigea vers le bâtiment en bois qui lui servait de débarras. Il fit voler la porte d'un coup de pied. D'un carton, il sortit un rouleau de fil électrique qu'il avait acheté pour l'alimentation de sa future maison. Il coupa une bonne longueur. Il coupa une bonne longueur avec une machette, fit un nœud dont il vérifia la solidité avant de se le nouer autour du cou. Il grimpa sur une table. Sous son poids, un des pieds céda. Georges s'accrocha à une latte qui traversait la toiture pour ne pas perdre l'équilibre. La table retrouva sa stabilité. De sa main libre, il réussit à attacher solidement l'autre bout du fil à une poutre puis il sauta dans le vide. La poutre céda aussitôt et Georges se retrouva au sol dans un bruit fracassant (Otsiemi, 2013, p. 26-27).

Sa tentative de suicide ratée est vécue par Georges comme un nouvel échec, car face à une situation devant laquelle il n'a plus aucun contrôle, il avait espéré mourir à « sa manière ». Il refuse l'inéluctable agonie lente d'une vie réduite à une excessive médication, et lui aurait préféré une mort qui ne serait pas venue de ce mal qui l'habite désormais. Il se rend compte que même la mort ne veut pas de lui et trouve sa porte de sortie dans une attitude totalement opposée à celle qu'il semble toujours avoir eue. Son suicide raté est une renaissance. La vie lui donne en somme une deuxième chance pour être celui qu'il s'est toujours abstenu d'être par convention (p. 26). Désormais, plus aucune barrière ne peut le restreindre. C'est une revanche sur la vie, mais c'est aussi une revanche sur cette ville dont il sera désormais le roi nocturne, doté du pouvoir de vie ou de mort. Ce sont les lucioles⁵⁷ qu'il tue et, par extension, c'est le symbole de cette dépravation liée à la ville qu'il assassine nuit après nuit.

Le trauma vécu par Georges occasionne une dissociation psychologique qui engendre en lui des idées vengeresses, le transformant en prédateur d'abord malgré lui, avant qu'il n'y prenne plaisir :

Lorsque Georges se réveilla ce matin-là autour de 7 heures, il avait une forte migraine. Il se rua sur la boîte à pharmacie et avala des cachets. Il ne reconnut pas l'image que lui renvoyait le miroir de la salle de bains. Il avait la gueule de bois. [...] Il tenta de se souvenir de ce qui avait bien pu se passer la veille. [...] Il rembobina le film dans sa tête et arrêta la bande au moment où Annette avait pris le visage de Claire. Il manqua de se trancher la gorge avec le rasoir lorsqu'il repensa à ce qu'il avait fait subir à cette fille ! Il se regarda à nouveau et ne se reconnut pas : « T'es un monstre, Georges ! », dit-il à l'image qui se reflétait dans la glace.

Mais sa crise de conscience ne dura pas plus d'une minute. Georges sourit à son reflet.

Il sentait qu'après cette nuit, il n'était plus le même homme. Il n'allait pas mourir seul et la mort est moins effrayante quand on sait qu'on ne sera pas le seul à y passer (p. 62-63).

Cet homme effacé et à l'attitude passive passait aux yeux de certains pour un impuissant sexuel (p. 26), ce qui aurait expliqué sa crainte de la gent féminine. Son passé d'infortune et ses rêves de vie paisible ne sont désormais plus que de lointains souvenirs (p. 24-26). S'il n'a pas droit à la vie qu'il espérait alors, il aura celle qu'il décidera d'avoir. Il s'opère en lui une véritable transmutation par laquelle Georges passe de la position de sujet passif à celle de figure ayant le pouvoir de décider de son propre destin, mais aussi de celui de ses prochaines victimes, comme le souligne ce passage : « Il [Georges] poussa un long soupir et prit conscience de son immense pouvoir : donner et ôter la vie » (p. 93).

Il se mue dès lors en « chasseur » (p. 161), en référence au titre de l'œuvre, et Libreville devient son terrain de chasse. Les femmes, et en particulier les « lucioles », constituent l'objet de sa quête destructrice, car elles symbolisent à ses yeux la quintessence d'une vie de dépravation. Sa volonté est de punir ces pécheresses qui promeuvent la débauche et méritent selon lui leur sort (p. 149-150). La dénomination de « luciole » n'est pas choisie au hasard, car l'auteur emploie cette métaphore pour désigner des travailleuses du sexe, des personnes qui agissent essentiellement de nuit. Ces « lucioles » appartiennent donc à une sorte d'écosystème qui s'éveille à la nuit tombée. Et, à l'instar des coléoptères qui ont besoin de la pénombre pour luire, ces « lucioles » ont besoin de l'obscurité de la nuit pour se déployer et mener à bien leur activité. La ville mal construite et très peu éclairée devient de ce fait un espace plus que favorable à

57 Terme désignant des travailleuses du sexe.

l'éveil de cette faune nocturne, dans laquelle le personnage s'insinue pour combattre la dépravation sexuelle qu'il tient pour responsable de sa nouvelle condition médicale.

On s'aperçoit vite que ses victimes sont une sorte de substitut et que pour chaque femme assassinée, c'est la même figure féminine que Georges assassine. Il s'agit de Claire, l'une de ses anciennes amantes qui avait la réputation d'être frivole et qui serait décédée du même mal que celui dont il souffre (p. 56-57). Notre héros mène désormais une double vie. Il continue d'être l'employé modèle qu'il était pendant la journée (p. 63) puis se transforme en un tueur en série particulièrement violent, collectionneur des articles de presse de ses méfaits (p. 93) et enivré par sa nouvelle activité macabre.

Toutefois, si l'un et l'autre des deux protagonistes – Max pour Ananissoh et Georges pour Otsiemi – semblent perdus dans un espace urbain sans véritablement savoir où aller, il en ressort tout de même que le mouvement occasionné par leur déplacement est initié pour atteindre un objectif propre à chacun. Pour le premier, il s'agit d'être autorisé à rejoindre Minna, alors que, pour le second, domine la volonté d'échapper à sa nouvelle condition de malade en devenir. L'action de se déplacer est donc rattachée à une pensée tournée vers soi, comme en témoignent ces expressions : « Je roule l'esprit à ces interrogations » (Ananissoh, 2020, p. 48) et « Perdu dans ses pensées » (Otsiemi, 2013, p. 58). Le déplacement rend possible un échange de soi à soi-même qui fait, à ce moment-là, de la ville le théâtre d'une réflexion autocentrée, ayant vocation à définir, dans l'esprit du personnage, de nouvelles aspirations et une manière de penser elle aussi nouvelle. Deux trajectoires distinctes apparaissent ici et amplifient cette idée de mouvement, celle de Max, ascendante, l'amène à remplir un objectif précis, alors que celle de Georges, descendante, est le résultat d'une vie qui périclité.

Ces déplacements, qui trouvent leurs origines dans la nécessité d'accomplir des actions habituelles, donnent lieu à une progression tournée vers des besoins essentiels. C'est un mouvement qui n'est pas axé vers l'extérieur, qui n'est pas pensé comme une fin en soi et qui ne questionne donc pas l'espace traversé. Il est tributaire d'un fonctionnement social dominé par l'intérêt de soi et est presque automatisé.

Ces déplacements s'opposent donc dans leur raison d'être au leitmotiv situationniste qui fait de la traversée d'un espace le moment propice à la création d'un second niveau de perception de celui-ci, visant une émancipation vis-à-vis d'un déterminisme social ambiant. Comme le souligne Pierre Macherey :

À mesurer l'importance de cette thématique de l'espace, sur un plan à la fois esthétique, éthique et politique, on est conduit à avancer que les diverses manifestations de la démarche situationniste se rapportent initialement à l'effort en vue d'investir l'espace, et par ce biais de le transformer, afin de l'arracher à la structure d'enfermement et de domination qui l'a importunément envahi et infecté, en particulier par l'intermédiaire des contraintes et des divisions liées à l'obligation de travailler (2017, p. 262).

À la suite de cette errance émerge dans les romans de notre corpus une forme d'itinérance au travers de laquelle se forme une volonté de « visibilisation » de la ville. En effet, les auteurs ne se servent pas de la ville comme d'un simple décor de leurs récits, ils l'intègrent directement à leur narration. Cela passe, par exemple pour Ananissoh, par l'insertion de plusieurs noms de lieux dans la narration. Il parle de deux villes en particulier, Lomé et Aného, autour desquelles il construit un effet d'interdépendance et de dialogue, tout en les comparant. Aného prend d'ailleurs une place affirmée dans le récit en prêtant son nom à la deuxième partie du texte, qui comprend quatre chapitres. Ceux-ci sont eux-mêmes porteurs de multiples références géographiques et spatiales, amenées par une expression imagée et pittoresque :

Monsieur Adodo prend par la plage. Voie sablonneuse, poussiéreuse, mais qu'accompagne la rage plaisante de l'océan.

Le silence entre nous est de recueillement devant la beauté de cette ville. Cette beauté jaillit particulièrement sur ce pont d'où l'on voit tout à la fois l'immense lagune d'un côté et l'océan agité de l'autre. Dès avant le pont, la vaste étendue d'eau profonde libère la vue et vous enjoint d'être serein ; de transcender (Ananissoh, 2020, p. 103).

Cette volonté de permettre au lecteur de voir la ville se lit aussi chez Otsiemi, qui saisit toutes les occasions d'amener ce dernier à se construire une image mentale du lieu qu'il décrit :

Une grosse vague éclaboussa le ponton. Georges se leva et rejoignit sa voiture. Il roula en direction de la poste centrale. Le centre-ville comme à son habitude était illuminé de mille feux. Les terrasses des bars étaient bondées de monde. Quelques sportifs couraient sur les trottoirs. Au niveau du casino *Croisette*, Georges remarqua un couple qui s'embrassait. [...] Quelques mètres plus loin, une fille haute sur ses talons – sûrement une *katangaise*⁵⁸, vu son accoutrement – lui fit signe de la main (Otsiemi, 2013, p. 59).

Ainsi, l'image mentale construite qui se forme constitue un support sur lequel le lecteur pourra vivre et expérimenter l'immersion spatiale à laquelle invitent les auteurs. C'est-à-dire que les auteurs mettent en avant des éléments physiques réels auxquels le lecteur pourrait se référer pour se situer mentalement dans cet espace imaginaire. Mais ils semblent se garder de rentrer dans des descriptions détaillées visant à construire une image fidèle du lieu usité. C'est ce que tend à prouver l'extrait suivant :

Badougbé, Djankassé, Kéta Koda... que de lieux paumés. Habitations primaires, poussiéreuses, entourées de broussaille. Au cœur d'une agglomération aux maisons rougies par la poussière de la latérite, M. Adodo arrête le véhicule près de gens qui sont assis sous un abri de branchages :
Bonjour ! C'est bien cette route qui mène à Togoville ?
Ils s'étonnent puis sont amusés.
C'est ici, Togoville. Vous y êtes (Ananissoh, 2020, p. 174).

Les repères topographiques présents dans les expressions « [...] que de lieux paumés » et « Au cœur d'une agglomération » sont des indicateurs directionnels qui aident, sans trop de précision toutefois, à se repérer dans cet espace. D'ailleurs il semble que le lecteur ne soit pas le seul à s'égarer, car le flou d'orientation auquel il est soumis s'exerce aussi sur les héros (Jean et Max). La fin de l'extrait « C'est ici, Togoville. Vous y êtes » souligne le manque d'indicateurs spatiaux aidant au déplacement dans cette sphère, et explique dans le même temps comment ils ont pu traverser la ville dont ils sont à la recherche sans s'en rendre compte. On s'aperçoit ici que la représentation de l'espace repose sur la mise en branle d'un nouvel imaginaire sur la ville. En choisissant de ne pas ancrer son récit sur des éléments géographiques réels et facilement identifiables, l'auteur entretient et amplifie cette impression de dérive, de déroutement.

L'itinérance se lit aussi au travers des excursions dérivationnelles mises en place par Jean Adodo. En effet, tout au long du texte, on observe que les rencontres de ce dernier avec Max sont l'occasion de mener des explorations (Ananissoh, 2020, p. 107). Elles donnent lieu à des

58 Autre terme utilisé par l'auteur pour désigner une prostituée.

moments de réflexion au cours desquels Jean, au travers d'une carte mentale⁵⁹ qui lui est propre, conduit Max sur un trajet qui constitue une sorte de parcours initiatique. Le réseau de connexions mentales exploité par celui-ci met en relation sa propre expérience de l'espace avec celle du second sujet dérivant. Le déplacement devient ici un prétexte pour la mise en place de conditions de transmission. Ainsi, l'expérience commune de l'espace vécu entre les deux sujets aligne les qualités appréciative et analytique du second sur la même fréquence que celle du premier et lui offre de nouvelles perspectives de jugement :

Voir comment M. Adodo se loge a ravivé mon dépit à ce sujet. Il faut bien se loger. L'humain se caractérise et se distingue de tous les autres vivants par cela. Se loger est le propre de l'homme. Tous les autres vivants se contentent de s'abriter au jour le jour. L'homme, lui, doit se loger. Il n'est pas possible d'être une femme ou un homme fructueux si on est mal logé (Ananissoh, 2020, p. 90).

L'expérience de la ville telle qu'elle est décrite ici fait appel à une participation intuitive, sensorielle et mémorielle du sujet en mouvement, notamment à cause de l'absence de repères géographiques. On s'aperçoit « que le corps en déplacement prend désormais lui-même la mesure de l'espace » (Brayer, 1995, p. 8).

À noter que si Otsiemi se limite, d'un point de vue géographique, à la ville de Libreville, et aux contours que celle-ci semble imposer, Ananissoh fait le choix d'une exploration plus ample qui confère à son œuvre un champ de perception élargi. En effet, cette approche englobante est portée par un désir de sortir des frontières du Togo, comme le souligne ce propos :

Merci infiniment pour ce que tu m'as remis ! J'ai envie, ayant ainsi les moyens, de faire des voyages avec Minna. Dans nos activités de démarcheurs, mon cousin et moi avons souvent l'occasion de faire visiter le sud du Togo à des clients venus d'Europe. Je voudrais entreprendre de grandes excursions avec Minna. L'emmener voir le Kloto, pousser plus loin, vers le Nord, aller au Ghana et au Bénin... J'ai un guide touristique du Togo que m'a offert un de nos clients, et je pense que je vais enfin pouvoir en faire un bon usage (Ananissoh, 2020, p. 74).

Cet extrait souligne la volonté présente chez cet auteur de dépasser la limite, le refus de se restreindre tant physiquement que psychologiquement. Car apparaît en filigrane dans son écriture une intention d'affranchissement qui naît de la mise en relation de l'exploration et du désir d'un ailleurs qui ouvrirait des horizons nouveaux. À l'opposé de cette vision, chez Otsiemi surgit un certain fatalisme nourri par une ville dont les « barreaux subtils » (2013, p. 58) semblent déterminer l'agir et le devenir du héros. L'un et l'autre se posent donc, au travers de leurs protagonistes, en guides qui conduiraient le lecteur dans une exploration psychomémorielle, à la découverte de toutes les facettes des espaces décrits. Les auteurs l'invitent surtout à saisir un sens caché, celui que seul un familier du lieu décrit peut l'amener à saisir.

59 Concept créé par Kevin Lynch, qui l'emploie pour la première fois dans *L'Image de la cité* (1969). Lynch définit la carte mentale comme la représentation cartographique (généralement sur un support papier) de l'espace, tel qu'un individu ou un groupe se le représente. Parler de carte mentale, c'est donc parler de l'aptitude d'un individu à recomposer sur support un espace qu'il connaît, et cela exclusivement à partir de ses souvenirs, de sa mémoire.

2. Des villes qui n'en sont pas

Cette volonté de visibiliser la ville, de rendre compte de ce qu'elle est, se constitue comme une approche qui pose la question de l'écart créé entre le « réalisme »⁶⁰ et la représentation de cette même ville dans l'esprit des personnages, mais aussi, par extension, dans l'approche des auteurs (Westphal, 2007, p. 186). Car la géocritique, nous dit Westphal, met en avant un processus analytique qui étudie, entre autres, un discours résultant de la perception d'un espace (ici la ville), et en particulier la façon dont l'image construite par celui qui en parle entre en résonance avec l'espace réel étudié. Il s'agit donc de voir comment le discours « affronte un référent dont la représentation n'est plus considérée comme déformante, mais comme fondatrice » (p. 186). Pour ce faire, nous nous intéressons à la différence qu'établit Westphal entre « l'espace » et le « lieu » (p. 15-16).

Le lieu, nous dit-il, c'est la fixité, c'est l'endroit où se figent les identités. Il a donc quelque chose à avoir avec une dimension d'ancrage, de territorialisation. Il est aussi l'endroit où s'exerce un contrôle, un pouvoir et où se densifie le symbole, qu'il soit national ou identitaire. L'espace, c'est au contraire la fluctuation, l'absence de repères, mais aussi la pluralité, la créativité, une ouverture vers la déterritorialisation. Eu égard à ce qui précède, on s'aperçoit que les villes africaines décrites n'atteignent jamais pleinement le statut de lieu. Elles ne possèdent aucune portée symbolique et n'ont jamais fait l'objet d'une territorialisation de la part de leurs habitants, notamment parce que le « vécu » s'y inscrit sous le signe de la violence. Elles sont plus des espaces que des lieux, ce qui explique aussi la représentation qu'en font nos deux auteurs. Mais il s'agit d'espaces que l'on peut se figurer, avec lesquels on peut interagir, et desquels on peut s'affranchir. Remodélisant ainsi l'appréhension et la perception de l'espace, Westphal souligne que « [l]'espace est arraché au regard isolé. Il se transforme en plan focal, en foyer (ce qui le rend d'autant plus humain) » (p. 187). La ville africaine, on le voit, devient un objet d'analyse engendrant, par le truchement de ses auteurs, un discours qui lui est propre. Ainsi la mise en relation de l'individu avec son espace de vie permet d'ériger la ville comme objet à part entière, en redéfinissant les contours cartographiques qui la caractérisent par une approche mentale (Guy, 2012). Cette approche est mentale car les villes de Lomé et de Libreville dont parlent nos auteurs sont d'abord des espaces géographiques réels, avec une existence physique certaine, mais elles sont aussi des espaces psychiques propres aux écrivains, dans lesquels ils se projettent. Dans ce contexte, on voit émerger, à côté des villes topographiques, des villes que se figurent les auteurs et qui, loin de s'appuyer sur les représentations cartographiques, reposent sur leur mémoire, leurs souvenirs et leurs affects.

Westphal ajoute que « [l]'histoire du regard est l'histoire d'une subjectivité qui exprime la relation de l'individu au monde qui fuit la détermination objective » (2007, p. 200). L'analyse de la relation « ville topographique » et « ville pensée » que construisent nos auteurs fait émerger des disparités qui transparaissent dans la façon dont elles sont représentées l'une et l'autre.

En effet, pour Otsiemi la ville est « carcérale ». Elle est limitée et limitante : limitée, par les « barreaux subtiles » qui l'enserrent, ces entraves ne sont pas physiques mais elles contribuent à une sorte de conditionnement qui maintient les habitants dans cette situation captive ; et limitante, par la prédominance d'un paysage urbain caractérisé par le délabrement et un climat social vicié. L'auteur construit ainsi un univers dominé par une atmosphère tragique dans lequel la ville nocturne malfamée est le centre de toute action. Parler de celle-ci sous ce prisme rend possible le déploiement d'un processus narratif dans lequel elle est actant. La ville prend une

60 Dans les études spatiales, et en imagologie en particulier, le terme s'emploie en tant que marqueur d'une référentialité extratextuelle, c'est-à-dire qu'il renvoie au lieu topographique sur lequel se fonde le discours.

part active dans le récit, notamment en se rendant complice du héros. En revêtant sa sombre robe nocturne, la ville devient à la tombée de la nuit un vaste terrain de chasse pour le prédateur qui sommeille en Georges Paga. C'est d'ailleurs ce que tend à prouver l'usage du substantif « loup-garou » par lequel les enquêteurs de la police judiciaire désignent ce dernier. Ce terme met en effet en avant la dualité de l'individu, mi-animal mi-humain, qui, comme le loup-garou, se fond dans la masse tout en laissant de temps à autre sa part d'ombre se révéler au grand jour. Les lignes qui suivent en font état :

Que fait-il ?

Il doit avoir un petit boulot qui l'occupe la journée. Mécanicien ou quelque chose du genre.

Une vie de famille ? Une femme, des enfants, je veux dire.

Sûrement pas. Je parierais pour un célibataire.

Il opère dans un environnement qui lui est familier, qu'il connaît comme sa poche. C'est un habitué des bordels. Et c'est la raison pour laquelle il passe inaperçu comme un fantôme.

Le chasseur de lucioles est un type banal, un monsieur tout le monde, qui travaille la journée et qui à la nuit tombée fréquente les bordels à la recherche d'une proie. Comme un loup-garou (Otsiemi, 2013, p. 161).

L'emploi d'un vocabulaire dépréciatif, comme en témoigne ce propos « Libreville pullule de motels » (p. 162), met en avant le caractère répulsif de cet espace. Le choix du verbe « pulluler » renvoie à quelque chose de l'ordre de l'organique et laisse transparaître une idée de dégoût. Les motels sont alors associés à une réalité proche des êtres nuisibles qui prolifèrent et dont la reproduction incontrôlable engendre une promiscuité avec le sordide et l'immoral. La multiplication de ces lieux de commerce sexuel sous-tend l'idée d'une expansion de la prostitution et donc une augmentation de la dépravation des mœurs contre laquelle entend lutter Georges. Il en vient à prendre cette réalité pour dominante et à en faire une généralisation par laquelle il se met à penser la femme lambda comme un être aux habitudes légères. Au fil de la narration, il apparaît que Georges n'est pas le seul protagoniste à valoriser cette pensée. Nous en voulons pour preuve ces propos énoncés par le narrateur en parlant d'Owoula, l'un des enquêteurs qui est à la recherche de Georges :

Owoula avait une idée bien arrêtée sur les prostituées. À ses yeux, toutes les femmes étaient des lucioles à la seule différence qu'il y avait des putes publiques – celles qui font le trottoir – et des putes privées – les femmes au foyer (p. 128).

Les termes que l'auteur emploie pour désigner les maisons closes dans lesquelles se passent ces crimes (Le Labyrinthe, La Semence) ne sont pas fortuits. Ils contribuent dans leur structure sémantique à nourrir l'aspect de déperdition et d'enlèvement que met en avant l'auteur. En effet, le labyrinthe, qui symbolise l'égaré du fait de la multiplication des choix qu'il offre, fait bien écho à l'idée de prolifération dont le mot semence est porteur.

Chez Ananissoh la ville est le lieu d'expression de réalités diverses, oscillant entre émerveillement pittoresque et phénomènes sociaux déplorables :

Pendant le reste du voyage, j'ai médité ses propos. Au centre-ville et au marché de Kpalimé, puis sur les pistes qui mènent aux cascades, alors que les deux contemplaient les paysages forestiers, ou d'autres choses exotiques pour eux, mon attention s'attachait aux habitations précaires que les Togolais ont plantées comme des gens éternellement aux abois. Je m'étonnais de constater à quel point notre habitat était approximatif, provisoire, infect même. Ce

n'était là en vérité, rien de neuf pour moi. Mais je voyais soudain à quel point ces murs de ciment étaient stupides et sans aucune conception, juste des murs couverts de tôles rouillées afin de s'abriter du soleil et de la pluie (2020, p. 89-90).

Cet extrait met en exergue deux axes de perception diamétralement opposés. D'un côté on a l'angle de perception des touristes qu'il accompagne puis, de l'autre, celui de Max. Le premier regard, en quête d'exotisme, se focalise sur le charme de la forêt luxuriante et verdoyante, mais aussi sur toute chose atypique qui sort les personnages de leur réalité habituelle. Se lit alors une sorte d'éblouissement. Le second, plus critique, dépasse cet éblouissement et s'arrête plutôt sur le caractère extrêmement précaire du type d'habitations observées.

La ville africaine est un espace qui n'est pas figé. Il est et doit être ouvert, par nécessité et pour le bien être de ceux qui y vivent, pour en revenir à la comparaison lieu/espace susmentionnée. Le narrateur appelle donc à s'arrimer à cette ouverture pour ne pas se limiter. Il invite, par la voix de Jean Adodo, à un travail personnel de création des conditions de vie correspondant à chacun, et qui l'amènerait à s'épanouir, comme en témoigne cet extrait : « Il faut toujours chercher à bien se loger, Max. Tout le bien ou le mal de votre existence découle de ça » (p. 89).

La ville africaine, nous montrent nos auteurs, par son état précaire et son climat angoissant, cristallise les inégalités sociales et expose avec clarté les travers qui émergent dans cet espace confiné. De plus, la forte croissance du nombre d'habitants – ne coïncidant pas avec une construction urbanistique adaptée – engendre dans la ville des effets de paupérisation donnant lieu à une montée criminogène (Lefebvre, 1968, p. 10). Une dimension anxigène supplémentaire est ainsi perceptible chez Otsiemi, qui met en place la représentation d'une activité criminelle nocturne couverte par l'obscurité et la promiscuité. Loin de faire figure d'exception, l'auteur reprend ici des codes de la littérature policière, en particulier du polar (Blanc, 1991, p. 9) qui, dans leur expression, mettent en avant la construction d'une atmosphère sombre et inquiétante. Cela passe par l'emploi d'une terminologie caractéristique – « les bas-fonds », « les bas quartiers », « les hôtels louches », « les ruelles sombres » – en construisant un décor spécifique et propre au déploiement de l'intrigue :

La nuit garrottait de sa horde d'ombres, la plage du Tropicana, au sud de Libreville (Otsiemi, 2013, p. 7).
Bosco venait de se garer dans une ruelle faiblement éclairée du Pont d'Akébé, un quartier populaire de la ville (p. 28).

S'agissant de la littérature policière ou d'une littérature moins genrée, on s'aperçoit de la présence de récurrences dans les éléments présentés, car les deux auteurs en reviennent toujours à cette réalité selon laquelle la ville africaine n'est pas pensée comme un espace propice à l'épanouissement des habitants. Il apparaît donc que le discours des auteurs de notre corpus fait état d'un environnement social délétère et dangereux qui, parlant des bas-fonds, s'inscrit dans un continuum narratif qui tire son origine du roman gothique et va jusqu'à la fiction policière contemporaine (Kalifa, 2013). Ananissouh et Otsiemi présentent ainsi ces villes comme des lieux dans lesquels il serait difficile de vivre et de s'épanouir au sens où l'analysait et le préconisait Lefebvre dans son ouvrage *Le Droit à la ville*. C'est d'ailleurs ce que tend à prouver cet aparté de Max :

Depuis que j'ai vu les maisons de M. Adodo à Lomé et à Aného, je me sens offensé de vivre dans cette pièce unique, presque comme un animal en cage. Il importe de bien se loger. Cette conviction ne m'est pas nouvelle. À force de vous occuper d'immobilier, de voir que les autres ne se contentent pas de s'abriter des intempéries mais vivent dans des demeures [...], vous prenez

conscience de vous-même et de vos conditions d'existence – vous voyez les choses avec d'autres yeux (Ananissoh, 2020, p. 88-89).

La ville de Lomé telle que présentée ici, en plus de manquer d'espaces de logements convenables pour ses habitants, est aussi sujette à un déficit d'espaces de socialisation. Une chose aussi banale qu'une jetée pour faire des promenades fait défaut. Le héros va même plus loin en précisant que « Lomé ne permet pas l'amour », comme pour dire que l'aspect de la ville ne permet aucun épanouissement, ni individuel, ni social et encore moins amoureux. En rapport avec l'absence d'une certaine identité de celle-ci, on s'aperçoit que le vide symbolique dont elle fait l'objet rend impossible toute forme d'ancrage et donc de possibilité de projection. Lomé n'est pas faite pour l'amour parce qu'elle ne possède pas l'histoire de Paris, dont des siècles de pratiques, d'us et de coutumes ont ancré des traditions aussi communes que la flânerie baudelairienne.

En somme, il manquerait quelque chose de fondamental aux populations de ces villes, à savoir la notion de possibilité, d'option ou de choix, mais surtout une base symbolique. Ce qui précède n'est pas sans rappeler le texte de Lefebvre au travers duquel il présentait sa conception et sa lecture tridimensionnelle de la ville, appréhendée sous la désignation d'espace perçu, d'espace conçu et d'espace vécu. Chacun de ces espaces renvoie à une perception particulière. Ainsi, le premier espace met en avant la somme des affects ressentis, exprimés ou non, que l'individu éprouve au contact de la ville. Le deuxième espace, quant à lui, rassemble tous les éléments de la ville en rapport avec sa construction, son urbanisation, qui en somme participent de son aménagement. Et enfin, le dernier espace, celui qui est vécu, constitue une sorte de mise en relief des espaces perçus et conçus qui s'opère dans l'esprit de l'habitant de la ville (Lefebvre, 1968). Ainsi, en accord avec la logique de Lefebvre, on s'aperçoit que, chez notre héros, cette mise à niveau de sa capacité de perception de l'espace de vie participe à la reconfiguration de son aptitude à apprécier sa ville. Il surgit alors un questionnement qui rend possible une évaluation de la qualité de cet espace et, par extension, de celle de sa qualité de vie, mais aussi de celle de ses congénères. C'est donc en mettant en exergue cette capacité de jugement que Max souligne :

Je la redécouvre, en fait. Cette route toute neuve valorise la zone environnante. J'ai le souvenir d'une voie étriquée, dénivelée sans cesse, quasi impraticable. À présent, les maisons riveraines ont acquis un certain éclat. Pourtant ce sont les mêmes bâtiments sans imagination, les mêmes murs de ciment et les mêmes toits de tôles (Ananissoh, 2020, p. 97).

Les observations de Max ne sont pas exclusivement tournées vers lui-même. Il analyse aussi le quotidien de ses pairs, tendant ce faisant à prouver que l'incapacité pour sa ville à lui offrir un espace de vie adapté est un fait commun qui réduit toute la population à une vie d'infortune.

On peut ainsi observer une concordance de discours entre la ville « réalème », notamment l'image mentale retranscrite dans le texte, et la ville « référent », soit la ville réelle de laquelle s'inspire l'auteur, en nous en rapportant aux différents discours traitant de l'image des villes africaines et de la qualité de vie qu'il est possible d'y avoir (Besse, 2009, p. 191).

3. L'impossible dérive en ville africaine : une focalisation à degrés variables

Si la ville peut être une réalité figée, notamment quand on l'appréhende du point de vue de la cartographie car ses contours y sont alors marqués et définis, elle peut tout autant devenir une réalité subjective lorsqu'elle est pensée par un artiste dans le cadre d'une démarche créative. C'est ce que cette pensée de Besse tend à prouver, si l'on y substitue la mention du paysage par celle de la ville :

Dans une telle perspective, un paysage, réel ou seulement représenté est souvent identifié avec le fait d'une forme de pensée ou de perception « subjective », et plus généralement une expression humaine informée par des codes culturels déterminés (discours, valeurs, etc.) (2009, p. 18).

En d'autres termes, la ville représentée dans *Le Chasseur de lucioles* et *Perdre le corps* questionne la forme de pensée, la perception subjective qu'ont leurs auteurs sur ces espaces : des discours déterminés par un bagage culturel spécifique qui lui-même influence le prisme par lequel ils rendent compte de ces espaces.

Pour Otsiemi qui écrit *in situ*, la ville a quelque chose à voir avec ce qu'il connaît et qu'il côtoie quotidiennement. Il y a donc, chez lui, une forme de caractérisation de l'immédiat, du régulier, qui fait écho à son vécu. Cela passe par une coloration langagière imagée (« bars miteux », « lucioles », « katangaise »⁶¹, « canneur »⁶², « torcha », etc.) et une mise en lumière de ce qui n'attire pas le regard à première vue, c'est-à-dire la représentation de ce Libreville profond et insalubre que seuls les « habitués » connaissent. Il propose donc au lecteur un tour d'horizon de la ville, non pas en mettant en avant les quartiers côtiers chics et pimpants, mais bien le versant moins flamboyant et bien moins attrayant de celui auquel on pourrait s'attendre :

Bosco venait de se garer dans une ruelle faiblement éclairée du Pont d'Akébé, un quartier populaire de la ville. Il descendit de la bagnole et en fit le tour pour vérifier si les portières étaient verrouillées. Après quoi, il enfila un raccourci mal éclairé qu'il connaissait par cœur pour avoir passé la plus grande partie de son enfance dans le coin.

Après quelques zigzags entre de vieilles baraques, il se retrouva devant la terrasse d'une habitation plongée dans le noir. Il remarqua que de la lumière filtrait au bas de la porte centrale, signe qu'il y avait quelqu'un. Il s'essuya les pieds sur un morceau de brique qui servait de paillason car c'était marécageux par ici (2013, p. 28).

Le choix de cet angle de représentation en dit long sur ce que l'auteur veut mettre en relief dans cette ville, par le choix délibéré d'exposer ce qui lui fait défaut. On se rend surtout compte qu'il pose un regard critique sur cette dernière, sans pour autant qu'il y ait de référence évidente à un autre lieu, ni de comparaison effective.

S'il n'est pas établi qu'une comparaison s'opère entre cet espace et un autre (imaginaire ou réel), il apparaît clairement que l'auteur met en relation son propre espace avec une construction imaginaire de ce que devrait être une ville accueillante et agréable à vivre. En somme, il compare l'image de sa ville à l'image que sa psyché a construite de ce que devrait être une ville.

Chez Ananissoh le discours est moins ambigu, car il construit un vrai dialogue comparatiste entre l'image de la ville de Lomé et celle d'une certaine idée de la ville d'ailleurs, plus européenne. La position *ex situ* de l'auteur facilite une approche excentrée qui passe par une mise en relation de l'image de sa ville d'origine (Lomé) avec la ville de Cologne dans laquelle il vit désormais. En ressort une approche qui transpose dans son récit des attributs de la ville occidentale à la ville de Lomé, et ce par le truchement des héros. Il établit clairement une relation entre le manque d'infrastructures et le non-épanouissement de la population de Lomé :

Nous avons rendez-vous samedi soir. Cela me revient sans cesse à l'esprit. Et je découvre que Lomé est sale ! Lomé ne permet pas l'amour. Il y aurait une

61 Terme désignant à nouveau des travailleuses du sexe.

62 Buveur de vin de canne, une boisson gabonaise locale.

promenade sur le front de mer à Lomé, je lui proposerais de marcher le long de l'Océan, après le dîner. C'est alors que je lui prendrai la main. Lomé nous refuse cela. De la poussière partout ! De la terre là où il devrait y avoir du sol pavé. De l'obscurité pleine de menaces au lieu de la lumière rassurante (Ananissoh, 2020, p. 119).

L'emploi de plusieurs procédés linguistiques concourt à éclairer le lecteur sur le lien de cause à effet que Max établit entre les infrastructures manquantes et son incapacité à s'épanouir. Il est ainsi possible de mentionner l'insistance portée sur le nom de la ville « Lomé » (répété quatre fois dans ce court extrait), ou la personnification « Lomé nous refuse cela », comme si elle était une entité vivante capable d'empêcher leur épanouissement. De plus, l'emphase que Max place dans l'énumération des éléments qui manquent à la ville de Lomé, mais aussi dans la constatation de son insalubrité, concourent à construire une image aussi réaliste que possible de cette même cité, notamment pour montrer ce qu'elle n'est pas, et ce qu'elle aurait pu et aurait dû être. L'emploi du verbe « découvrir » accentue la dimension de saisissement qui anime le protagoniste (Max). Son propos sous-tend une idée d'inachèvement de la ville de Lomé, comme si celle-ci constituait une sorte de Paris raté. Paris traduit en effet le symbole de la ville romantique fantasmée, dont l'image symbolise le lieu par excellence de l'expression de l'amour. Il s'agit aussi du lieu qui vit naître le flâneur, ancêtre du dériveur. Comme notre protagoniste, celui-ci est un promeneur pour lequel la traversée de la ville est le moment propice à la libération de sa pensée et de ses sentiments. L'absence de pavé renforce cette idée, en insistant sur la comparaison avec la ville occidentale, dans laquelle les rues « pavées » favorisent le déplacement dans l'espace et facilitent la praticabilité du lieu.

Autrement dit, partant de leur propre rapport à la ville, nos auteurs mettent en avant des éléments de langage qui construisent un discours faisant écho au quotient culturel⁶³ de chacun. Celui-ci est déterminé à la fois par le paysage psycho-émotionnel de l'un et l'autre, mais aussi par la position géographique à partir de laquelle lesdits discours sont construits. Transparaît une dichotomie entre la ville vécue et la ville espérée qui détermine la représentation de la « ville-fiction ». Le discours exploratoire construit par les auteurs repose à chaque fois sur l'expérience de déambulation des protagonistes dans la narration.

Cette variabilité focale se perçoit aussi au travers des étapes de la construction narrative car, de la ville-référent à la ville-réalème, au moins trois niveaux de perception de la ville se déploient. Il est possible de construire cette stratification à partir du propos suivant de Bernard Lamizet :

Ce qui permet de comprendre les lieux de la ville, c'est ce que l'on peut appeler leur géopolitique, qui articule trois instances en les rendant significatives l'une pour l'autre. La première est ce que l'on peut appeler le réel des usages qui investissent ces lieux dans les pratiques sociales qui constituent l'habiter urbain ; la deuxième est la symbolique, c'est-à-dire les représentations dont les lieux urbains font l'objet dans l'activité de communication qui se déploie dans l'espace public de la ville ; enfin, il s'agit de l'imaginaire, c'est-à-dire des utopies et des rêves de ville dont nous sommes porteurs (2004, p. 118).

63 Le « quotient culturel » est un concept formalisé par Soon Ang et Linn Van Dyne. Il s'agit de la mesure de l'appétence et de la maîtrise de la performance inter-culturelle. Autrement dit, cela renvoie à la manière dont un individu est en mesure d'agir et de réagir efficacement lorsqu'il entre en contact avec une culture différente. Dans le cas présent, il renvoie à la capacité de nos auteurs à transmettre dans leurs écrits des éléments de leur culture d'origine, de leur approche de cette dernière (Soon et Van Dyne, 2015).

Dans le contexte de notre étude, le premier niveau qui recouvre « le réel des usages » de la ville correspond à celui de l'auteur. Il se fonde sur son appréciation de la ville réelle et constitue le référent à partir duquel se construit la narration. Le deuxième est celui que l'auteur transpose vers le protagoniste et qui repose sur la forme de ville à laquelle aspire l'auteur. Et, enfin, le troisième est celui que le lecteur construit de ce même lieu par rapport aux données topographiques que lui donne l'auteur au travers de son texte.

Ces trois perspectives d'appréciation de la ville relèvent d'approches singulières. Si les deux premières, celles de l'auteur et de son personnage, se complètent, voire se confondent, la dernière, construite par le lecteur, sera empreinte de sa sensibilité et de sa propre expérience de l'espace, et ce en fonction de son degré de familiarité avec lui ou selon le quotient culturel qui est le sien.

À bien des égards, les deux textes de notre corpus nous éclairent sur la nécessité de regarder notre environnement sous un nouveau jour. Le texte devient alors le vecteur d'une image de la ville traduite par l'auteur dont la sensibilité révèle un sens nouveau. Les deux écrivains, avec des outils différents et des protagonistes somme toute diamétralement opposés, mettent en lumière un certain sens de la ville. La déambulation permanente à laquelle sont assujettis les protagonistes donne l'impression que ces derniers sont jetés dans leur errance parce qu'ils ne possèdent aucun lieu autour duquel se territorialiser. Les espaces sont pour eux vides et se rapprochent plus du « paysage », en ce qu'ils semblent seulement les traverser et les contempler sans s'y ancrer. Lomé et Libreville ne sont manifestement que des points sur des cartes, des toponymes vides et, de ce point de vue, ils ne font pas « ville ». Ils ont trop longtemps été remplis par d'autres personnes que leurs propres habitants, par d'autres que nos héros. C'est pour cette raison que Max et Georges errent, ils vivent une expérience existentielle qui reconfigure leur relation à l'espace. On s'aperçoit que Ananissoh et Otsiemi, en écrivant sur ces espaces, participent en fin de compte à donner sens aux lieux africains. En somme, ils contribuent à faire de Lomé et de Libreville des lieux proprement littéraires et non de vagues espaces, vidés de leur contenu, parce qu'ils ont longtemps été négligés par les artistes et les auteurs.

Conclusion

La ville, nous nous en rendons compte, est désormais plus qu'une simple zone géographique dans laquelle vivent en communauté des individus. Elle devient un espace qui se pense pour offrir la meilleure expérience de vie possible à ses habitants. La réflexion à ce propos touche des domaines variés, entre philosophie, sociologie, ou encore géographie, urbanisme ou encore littérature. Le lien de cause à effet, entre aménagement de l'espace et bien-être, est devenu opérant au fil des réflexions fondatrices, telles que celles de Lynch, Debord ou Lefebvre. Ces études ont nourri un champ de réflexion littéraire en pleine expansion qui depuis les années soixante-dix ne cesse d'intéresser les théoriciens de l'urbain. En effet, les nombreuses études sur la cité/ville interpellent quant au besoin de mieux connaître son environnement de vie. Émergent alors des outils d'analyse qui tendent à rendre compte du sens que peut dégager l'étude de l'espace de la ville. Depuis la flânerie au XIX^e siècle, jusqu'à la dérive situationniste ou nos errances contemporaines plus ou moins dirigées, l'homme arpente son espace de vie. Il le fait pour aller à sa rencontre, s'y plonger pour essayer de le cerner et se l'approprier.

La littérature africaine, bien que tardivement, participe à cet engouement et donne de plus en plus naissance à des textes centrés sur la ville. *Le Chasseur de lucioles*, qui plonge le lecteur au cœur de Libreville, et *Perdre le corps*, qui s'intéresse à la ville de Lomé, contribuent indéniablement à cette dynamique. La confrontation de ces textes avec le concept de dérive nous a permis de mettre en avant l'errance à laquelle sont confrontés les protagonistes Georges

et Max. Ils semblent pris au piège dans des villes fermées qui ne leur laissent que très peu de possibilités d'épanouissement. La lecture de ces textes au prisme de la théorie des trois espaces de Lefebvre conforte cette lecture de la ville selon laquelle les héros subissent des vies qui sont régies par des réalités sociales réductrices. Cette absence de conditions de vie adaptées occasionne alors des fractures psycho-émotionnelles et conditionnent de façon négative les héros de ces deux romans, et par extension tous ceux qui se trouvent dans les mêmes conditions de vie qu'eux. De surcroît, ces villes, en état d'inachèvement, ne disposent pas d'un tracé urbanistique opérant, ce qui en fait des espaces difficiles à traverser, eu égard à leur géographie urbaine approximative. Cette absence de chemins balisés révèle dès lors l'impossibilité de pratiquer la dérive à Lomé et à Libreville, et peut-être même en Afrique en général. C'est pourquoi le recours à l'errance constitue pour les auteurs africains un autre moyen de dénonciation sociale, politique et urbanistique.

Le travail de visibilisation de la ville comme objet d'analyse passe ainsi par l'étude de son organisation et des réalités aliénantes qui lui sont inhérentes, et surtout, par une évaluation des influences de ces dernières sur la capacité de penser et d'agir de ses habitants. Le genre littéraire de l'œuvre et la situation géographique de l'auteur constituent donc des facteurs déterminants dans la forme finale que prend la ville décrite dans ces récits. Toutefois, on observe des convergences dans la façon critique d'aborder l'incapacité des gestionnaires de ces villes à offrir aux habitants des espaces de vie salubres et adaptés. L'approche scripturale de la ville chez nos deux auteurs se distingue clairement de celle de leurs prédécesseurs. À l'aide de la redéfinition westphalienne du rapport espace/lieu, il apparaît par conséquent que leurs villes sont des espaces plus qu'elles ne sont des lieux. Elles sont en effet dépourvues du bagage symbolique qui assurerait leur fondation dans un sens plus complet.

Si parler de la ville, c'est parler de ce qui l'édifie tout en montrant comment elle se définit, cela revient aussi à aborder la manière dont celle-ci est vécue et pensée par les auteurs qui s'y meuvent et qui choisissent d'en faire un objet d'analyse. Cette étude a alors permis de mettre en exergue des dissonances qui se créent chez l'auteur, au moment de la mise en rapport de l'espace vécu (la/sa ville), avec celui dans lequel il aurait souhaité vivre, évoluer. Cette lecture est éclairée par les trois niveaux de perception de la ville qui se déploient dans la mise en perspective du discours sur la ville. L'auteur, première figure d'appréhension de la ville, construit un discours dans lequel le héros forme la deuxième instance, suivi du lecteur qui, par une approche textuelle, devient la troisième et dernière instance soumise à cette lecture. Ainsi, on s'aperçoit que parler de la ville africaine comme d'un objet littéraire n'est plus une utopie, comme en témoigne l'analyse des textes susmentionnés. Cela marque les prémices d'un changement de paradigme qui pourrait être considérable dans les nouveaux déploiements thématiques et scripturaux de la littérature africaine contemporaine. Nos auteurs y contribuent, car en complétant littérairement le sens de la ville africaine, ils œuvrent à créer cette densité qui la fera passer de la dimension d'espace traversé à celle de lieu habité. Il n'empêche que dans ce foisonnement heuristique, l'interrogation de la ville africaine trouve une place de choix, eu égard aux particularités qui sont les siennes.

Références

- Ananissoh, T. (2020). *Perdre le corps*. Gallimard.
- Besse, J.-M. (2009). *Le Goût du monde. Exercices de paysage*. Actes Sud.
- Blanc, J.-N. (1991). *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*. Presses Universitaires de Lyon.
- Brayer, M.-A. (1995). *Mesure d'une fiction picturale : la carte de géographie*. https://www.editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/expose_2_m-a_brayer__0.pdf

- Brière, É. et Popovic, P. (2014). Présentation. Dans *Études littéraires*, 45(2). (p. 7-12). <https://doi.org/10.7202/1028972ar>
- Coquery-Vidrovitch, C. (2006). De la ville en Afrique noire. Dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 61(5). (p. 1087-1119).
- Debord, G.-E. (1958). Théorie de la dérive. Dans *Internationale situationniste*, 2. (p. 19-23).
- Diandué, B.K. P. (2013). *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*. Néopol.
- Guy, E. (2012). Débord(er) la carte. <https://strabic.fr/Guy-Debord-er-la-carte-derive-psychogeographie-internationale-situationniste>
- Kalifa, D. (2013). *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*. Seuil.
- Lamizet, B. (2004). Qu'est-ce qu'un lieu de ville ? Dans T. Bulot (dir.), *Lieux de ville et territoires. Perspectives en sociolinguistique urbaine* (p. 115-166). L'Harmattan.
- Lefebvre, H. (1968). *Le Droit à la ville*. Éditions Anthropos.
- Lynch, K. (1969). *L'Image de la cité*. Dunod.
- Macherey, P. (2017). *S'orienter*. Éditions Kimé.
- Mbondobari, S. (2005). Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique. Le cas de *Tous les chemins mènent à l'Autre* de Janis Otsiemi. Dans B. Gervais et C. Horvath (dir.), *Écrire la ville* (p. 45-62). Figura.
- Moreno, C. (2020). *Droit de cité. De la « ville-monde » à la « ville du quart d'heure »*. Éditions L'Observatoire.
- Naudillon, F. et Diouf, M. (dir.), (2018). *Spatialités littéraires et filmiques francophones : nouvelles perspectives*. Mémoire d'encrier.
- Otsiemi, J. (2013). *Le Chasseur de lucioles*. Jigal.
- Paravy, F. (1999). *L'Espace dans le roman africain contemporain*. L'Harmattan.
- Poe, E. (2011). *L'Homme des foules*. Manucius.
- Soon, A. et Van Dyne, L. (dir.). (2015). *Handbook of Cultural Intelligence Theory, Measurement, and Applications*. Routledge.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.



Ville africaine, ville en crise : la question de la dérive urbaine chez Kossi Efoui, Mũkoma wa Ngũgĩ et Teju Cole

African Town, City in Crisis: The Question of Urban Drifting in the Works of Kossi Efoui, Mũkoma wa Ngũgĩ and Teju Cole

Roger FOPA KUETE⁶⁴

Université de KwaZulu-Natal
https://orcid.org/0000-0001-6725-5946
fokuero@yahoo.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/749>

DOI : 10.25965/flamme.749

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Kossi Efoui – *Solo d'un revenant* (Le Seuil, 2008) –, Mũkoma wa Ngũgĩ – *Là où meurent les rêves* (L'Aube, 2018) – et Teju Cole – *Chaque jour appartient au voleur* (Zoé, 2018) –, représentent dans leurs œuvres des villes africaines marquées par des fractures sociales et des violences insoutenables. Celles-ci se révèlent sous la forme d'une architecture urbaine de la séparation (check-point, frontière, ligne de démarcation...) et la mise en avant des traces de l'indifférence collective qui inspirent au personnage, de retour dans son terroir, un profond sentiment d'étrangeté. M'appuyant sur les postulats théoriques et méthodologiques de la géocritique (Westphal, 2007, 2011), les concepts de déterritorialisation/reterritorialisation (Deleuze et Guattari, 2005 [1991]) et de pouvoir (Foucault, 2008), je me propose d'étudier la dérive en ces villes désormais villes en crise, définie comme une activité fastidieuse et dans une large mesure difficile en raison, d'une part, de l'état permanent d'insécurité qui y sévit et, d'autre part, du fait de la condition fragile de leurs habitants. J'analyse aussi les configurations spatiales des villes africaines et leurs tracés comme l'expression d'une sourde bataille entre le monde occidental et l'Afrique ; la face la plus hideuse de sa manifestation étant le contraste saisissant entre l'indescriptible misère des autochtones et le luxe insultant des allogènes, ici les corporations capitalistes. Mots clés : dériver, ville africaine, crise, retour, violence

Abstract: Kossi Efoui – *Solo d'un revenant* (Le Seuil, 2008) –, Mũkoma wa Ngũgĩ – *Nairobi Heat* (Melville House Publishing, 2009) – and Teju Cole – *Every Day Is for the Thief* (Cassava Republic Press 2007) –, portray in their works African towns marked by social divide and appalling violence. These elements emerge in the form of an urban architecture of division (check point, border, demarcation line...) and in the traces of collective indifference which provoke a deep sense of unfamiliarity in the exiled individual returning to his or her homeland. Drawing on the theoretical and methodological premises of geocriticism (Westphal, 2007, 2011), concepts of deterritorialization/reterritorialization (Deleuze et Guattari, 1972 ; 1975) and power (Foucault, 2008), I intend to conduct a study of the notion of *la dérive* (drifting) in these towns (which, themselves, are now ghost towns) as a laborious and, to a large extent, improbable activity. This is due partly to the permanent state of insecurity which prevails in these spaces, and also to the poor conditions of those who inhabit them. I will also analyze the spatial configurations and the layout of African towns as the expression of a muted struggle between the Western world and Africa, the most jarring manifestation of which is the startling contrast between the

⁶⁴ Bénéficiaire d'une bourse post-doctorale à l'Université de KwaZulu-Natal, il enseigne aussi à l'Université de Maroua au Cameroun. Auteur de plusieurs articles, il a co-édité l'ouvrage *Le Discours scientifique comme pratique intermédiaire en Arts, Lettres et Sciences humaines* (L'Harmattan, 2022). Il est également auteur d'une monographie intitulée : *Quête, Illusions et Échec dans la littérature française. Essai sur La Cour des grands de Michel Déon* (Anibwe, 2022). Ses recherches portent sur l'intermédialité, la géocritique et les études françaises et francophones.

indescribable poverty of the local community and the offensive luxury of the foreigners, in this case the capitalist corporations.

Keywords: dériver (drifting), African town, city in crisis, return, violence

Introduction

La dérive urbaine est une activité ayant partie liée avec le désir de rêver, de voguer à l'improviste, soit pour découvrir, soit pour errer. Le flâneur se laisse ainsi aller au gré des réseaux qui segmentent la ville, qui la délimitent comme pour mieux délivrer ses contours et ses couleurs. Il est cependant difficile de questionner l'activité de la dérive, plus particulièrement dans les villes africaines, sans au préalable s'être intéressé au statut des dériveurs ou même à celui des peuples qui habitent les villes où l'on dérive. Le profil du dériveur peut constituer un facteur limitant, dans la mesure où un vagabond ne saurait véritablement dériver, son mouvement dans la ville ne coïncidant pas avec sa capacité d'en jouir. La question du mobile de la dérive urbaine mérite donc une réflexion. Le contexte sécuritaire est tout aussi important, car l'on ne saurait flâner dans une ville où l'indice de violence ou de criminalité est élevé. Cette activité peut dès lors être considérée, à certains égards, comme un luxe que s'offrent les personnes de condition relativement aisée, et ce dans un environnement propice.

Le présent article se propose d'analyser la dérive urbaine dans trois œuvres de fiction. La première, *Là où meurent les rêves* du Kenyan Mũkoma wa Ngũgĩ, fait le récit d'une enquête policière autour du meurtre d'une jeune Nord-américaine aux États-Unis d'Amérique. Les rebondissements de cette affaire obligent l'inspecteur de police en charge de l'enquête, Ishmael, né et élevé à Madison, dans le Wisconsin, à se rendre au Kenya et au Rwanda, le plongeant ainsi au cœur d'une nébuleuse criminelle déguisée en organisation caritative dont le but affiché est de secourir les victimes du génocide rwandais. Dans la deuxième œuvre, *Solo d'un revenant* du Togolais Kossi Efoui, le narrateur, homme de théâtre, retourne dans son pays après dix ans d'exil suite à un génocide et cherche à comprendre les conditions de la mort de son ami Mozaya. Ce retour est également mu par une quête : celle de retrouver son ami de jeunesse Johnson Asafo, devenu propagandiste du génocide, et ce pour le tuer. Enfin, la troisième œuvre, *Chaque jour appartient au voleur* du Nigérian Teju Cole, oscille entre récit intime, journal de voyage et reportage journalistique. Y est racontée l'expérience du retour au pays natal d'un Nigérian étudiant en psychiatrie, installé depuis près de quinze ans aux États-Unis. À travers vingt-sept chapitres, sortes de tableaux de la vie quotidienne à Lagos, sont décrites les angoisses, les incompréhensions mais aussi les colères du narrateur.

Ces œuvres sont en somme traversées toutes les trois non seulement par la thématique du génocide, avec ses corollaires que sont la violence et la mort, mais aussi les questions de l'exploitation et de l'occupation des villes africaines par des groupes allogènes à partir d'intrigues qui relient des communautés de villes africaines à celles de villes occidentales. Elles « mettent à jour un imaginaire paralysé par l'angoisse de la mort, la menace de la destruction et par le spectacle terrifiant des destinées individuelles » (Bouchoucha, 2018, p. 2). Elles sont, d'une certaine façon, l'écho d'une violence contextuelle que structure le philosophème du tragique et dont l'écrivain et essayiste camerounais Patrice Nganang (2007) situe l'origine au génocide rwandais de 1994.

Dans cet article, je m'appuie sur les outils méthodologiques de la géocritique, notamment sur ses quatre principaux piliers. La *référentialité* considère en effet que « le monde littéraire est un monde virtuel qui interagit de manière modulable avec le monde de référence [et le] degré d'adaptation de l'un à l'autre peut varier de zéro à l'infini » (Westphal, 2007, p. 168). La

multifocalisation, quant à elle, s'exprime dans une taxinomie à trois variantes de base d'égale importance dans l'analyse. Il s'agit du point de vue endogène, qui se caractérise par une vision autochtone de l'espace ; du point de vue exogène, qui représente la vision du voyageur et qui est souvent empreint d'exotisme, et du point de vue allogène, qui se situe quelque part entre les deux premiers (p. 208-9). La *stratigraphie*, s'inspire pour sa part des travaux de Deleuze et Guattari (1972 ; 1975) sur la *déterritorialisation/reterritorialisation*⁶⁵ et postule que « si le lieu n'est jamais cantonné dans le présent parce qu'il est un feuilleté d'Histoire, il n'affiche pas le même degré de présence sur tout son territoire » (Westphal, 2007, p. 229). Enfin, la *polysensorialité* considère que « l'endogénie, l'exogénie et l'allogénie du point de vue trouvent un équivalent dans la captation polysensorielle du monde, qui est parfaitement hétérogène » (p. 218).

Je me propose d'analyser les configurations spatiales des villes africaines et leurs tracés d'une part comme des marqueurs d'un environnement en crise, caractérisé par des tensions sociales et des violences permanentes et, d'autre part, comme l'expression d'une sourde bataille entre le monde occidental et l'Afrique, condamnée à un « état de minorité » (Foucault, 2008, p. 25). Il s'agira d'étudier le contraste entre l'indescriptible misère des autochtones et le luxe insultant des allogènes (corporations capitalistes) comme l'une des figures de cette bataille et de montrer enfin que dériver en ville fictionnelle africaine est une activité particulièrement difficile.

1. La dérive en ville africaine : une entreprise périlleuse

Dans la fiction africaine, la ville, telle qu'elle se donne à voir et à sentir, suscite chez les personnages des sentiments qui dépendent de son statut et de son histoire. Pour l'autochtone qui retourne dans son terroir, la ville est un objet de désir au sens du *Lebenswelt*⁶⁶, c'est-à-dire un motif d'évaluation permanente dans un incessant discours avec la nature. Chez Kossi Efoui, par exemple, le regard du personnage qui revient d'exil se confond avec le lent mouvement de ses pas, dans sa progressive dérive à l'entrée de la ville Sud Gloria. C'est ainsi que peut être décrit le retour de ceux qui, comme lui, avaient fui le génocide : « On peut les voir maintenant. On peut les voir marcher à travers les trouées fléchées dans le paysage pour guider les derniers dérivants que la forêt recrache [...]. On peut les voir arriver jusqu'à la ligne de démarcation, entrer dans la zone neutre »⁶⁷ (Efoui, 2008, p. 11). Le choix du pronom indéfini « On » – 183 occurrences environ dans l'œuvre – révèle le caractère anonyme des témoins de ce retour d'« hommes pourrissant sur pied [et] parlant une langue qui coule mollement comme lave » (p. 11). Il préfigure aussi le fait que cette ville longtemps abandonnée est à redécouvrir. Le désarroi du dériveur est à l'image de l'expression d'étrangeté et de chaos qui caractérise la ville et ses habitants. On note également la présence de la forme impersonnelle – « *il faut imaginer* » – qui suggère l'idée de la disparition des formes, des personnes et des choses connues : « *Il faut imaginer* les regards mal fagotés par un affolement contenu [...]. *Il faut imaginer* la ligne de démarcation » (p. 11) ; « *Il faut imaginer* l'agrégat vaguement sage d'hommes et de bêtes traquant avec avidité quelque chose dans le regard des soldats » (p. 12) ; « *Il faut imaginer*

65 Appliquées à l'origine à la psychanalyse freudienne (Deleuze et Guattari, 1972), puis reprises plus tard dans le cadre de la littérature (Deleuze et Guattari, 1975), les notions de déterritorialisation/reterritorialisation décrivent tout processus de contextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes. Reprenant ces notions à son compte dans le cadre de la géocritique dont l'objet est de « cerner la dimension littéraire des lieux [puis] de dresser la cartographie fictionnelle des espaces humains » (Westphal, 2000, p. 34), Westphal voit dans les figures de *l'exogénie* et de *l'allogénie*, autres formes de l'entre-deux, une « déterritorialisation en acte mais qui musarde au moment de se reterritorialiser » (Westphal, 2007, p. 117).

66 Cette notion conçue par Wilhelm Dilthey et reprise par Husserl désigne le monde tel qu'il se donne, par opposition au monde exact construit par les sciences modernes de la nature.

67 Les italiques sont de l'auteur de l'article.

autrefois au bout de cette rue les échoppes de ceux qui font profession de guérir [...]. On voit à présent la rare échoppe d'une coiffeuse réduite à l'enseigne et au tabouret posé sur le trottoir »⁶⁸ (p. 29-30). Cette disparition du « monde connu »⁶⁹ pour le personnage signifie, dans une certaine mesure sa propre disparition ainsi qu'il l'exprime lui-même :

j'ai l'impression d'avoir perdu toute raison d'être là. L'impression de me perdre de vue-moi-même, d'être sur une barque qui s'éloigne de la rive et d'être en même temps l'homme debout sur la rive qui regarde la barque s'éloigner, d'être le même homme sur le point de disparaître brusquement des deux côtés de l'horizon (p. 30).

Le phénomène d'indétermination référentielle marqué par les pronoms délocutés « on » et « il » fixe négativement, dans ce contexte, la référence à la troisième personne et amplifie l'effet d'incertitude. Cette forme énonciative pose le problème de l'ontologie de sujets affaiblis par l'épreuve du génocide et appelés à réapprendre à vivre avec le poids de leur mémoire traumatique. La description que le protagoniste fait de lui-même dans l'extrait ci-dessus est évocatrice de cette narration de l'impersonnel envisagé comme expression de la disparition.

La dérive à Sud Gloria constitue une pause pour apaiser la nostalgie du narrateur qui revient d'exil. Elle cache également son intention de vengeance. Pour ce faire, le dériveur est armé, car, comme on le lui rappelle bien souvent, il est « dans un pays en guerre » (p. 47). La guerre, qui persiste dans les esprits pour dire la mort qu'on a semée et qui a provoqué dix années d'exil pour le personnage de Kossi Efoui, rend le retour difficile. Celui qui retourne au pays est comme un prisonnier à qui on a « promis la liberté et offert le désert » (p. 48). Le retour est dès lors articulé comme une réalité d'une « intimité brutale » (p. 47) qui amène le personnage de Teju Cole à se dire : « Non, je ne vais pas me réinstaller à Lagos. Pas question. Tant pis si je laisse un million d'histoires en friche, et tant pis si ainsi je contribue à la capitulation » (Cole, 2018, p. 56). Chez ce dernier, la ville est saisie à la dérobée, dans un véhicule ou depuis la fenêtre de la chambre du personnage en raison de l'insécurité et de la violence qui la caractérisent. Elle est, en effet, le lieu d'une scène de guerre psychologique qui, de temps à autre, se traduit en violence physique. Pour y déambuler, il faut simuler la même frénésie de violence en se fondant sur les habitudes quotidiennes : « le secret c'est d'offrir une apparence de vigilance extérieure et de conserver intérieurement une attitude calme et attentive. Mais il faut aussi avoir la volonté d'être violent, et la mobiliser en cas de besoin » (p. 34). Or, cela rend problématique les possibilités d'une dérive sereine. Plus encore, l'ambiance tonitruante des gares routières est saisie avec force détails quant à l'activité des rabatteurs – contrôleurs responsables du chargement des cars –, présentés comme « un condensé de pure arrogance [ayant] l'inclination à déclencher la bagarre pour le moindre différend » (p. 32). La fascination qu'éprouve Ishmael chez Mũkoma wa Ngũgĩ s'oppose à l'inquiétude et à la réserve du personnage de Teju Cole qui décrit Lagos comme une ville peu sécurisée, tel que le montre l'extrait ci-après :

68 Les italiques de ces trois citations sont de l'auteur de l'article

69 La notion de *monde connu* est révélée dans la fiction romanesque depuis Edward P. Jones (2005) à travers un portrait de la société nord-américaine d'avant la Guerre de Sécession dont personne ne sort moralement indemne, car l'idée des Noirs esclavagistes y est mise en évidence. Elle évoque le procès des stéréotypes et des clichés en ce qui concerne la question du racisme. Dans une perspective critique de l'expérience de l'Afrique subsaharienne contemporaine, le *monde connu* se dessine comme la représentation d'une Afrique qui connaît la violente réalité du génocide subissant ainsi l'épreuve de sa propre disparition. Ce *monde connu* alimente un imaginaire qui s'attache à « dépeindre la catastrophe, la perte qui, sous ses formes multiples, réside au cœur de l'expérience des peuples dont leurs auteurs sont issus » (Miano, 2016, p. 13).

Quand on marche dans la rue, le corps doit exprimer une assurance sans faille. Le moindre signe d'incertitude dans l'expression ou la démarche attire l'attention, et l'attention est dangereuse. Quand on croise le regard d'un inconnu, on doit lui envoyer un message sans équivoque : « Crois-moi, t'as pas intérêt à me chercher ». Il y a beaucoup de gens qui rôdent dans les rues en quête de proies. Des gens qui, à force de pratique, peuvent flairer la faiblesse où qu'elle se cache (p. 33).

À contrario, pour l'allogène qui arrive en Afrique pour la première fois, la vision de la ville est moins chaotique, car elle est d'abord objet d'exploration et de découverte.

Réveillé à cinq heures du matin, je décidai d'aller marcher. [...] Eastleigh semblait paisible, et même les tas d'ordures le long des rues goudronnées avaient un côté esthétique. À quelques pâtés de maisons de chez O, j'aperçus de jeunes enfants aux propres uniformes bleu et blanc refermer un portail métallique derrière eux. [...] Je leur dis bonjour, mais ils me regardèrent d'un air soupçonneux. Je poursuivis ma marche. Près d'un centre commercial, de vieilles Somaliennes montaient leurs étals de fortune, tandis que leurs provisions de mangues, de bananes et de khat frais attendaient d'être déballées. À la gare routière, les chauffeurs de bus et de matatu préparaient leurs véhicules avant d'entamer une matinée chargée. Une musique bruyante – mélange confus de différents morceaux de rap – se faisait entendre par-dessus les pétarades des moteurs. Je continuai à marcher (wa Ngũgĩ, 2018, p. 46).

L'aspect de la ville, avec ses tas d'ordures, sa foule de commerçantes et de chauffeurs auxquels s'ajoutent les bruits des moteurs et de la musique animant les rues à tout-va, constitue une sorte de signature de la réalité urbaine africaine, perçue alors comme exotique. Elle fascine le personnage Ishmael, qui se demande : « Quand tout ce dont on a besoin se trouve à portée de main, pourquoi aller voir ailleurs ? » (p. 46). Ce dernier porte donc idéalement le point de vue de l'allogène au sens où l'entend Westphal (2007), dans la mesure où il se situe entre les deux autres instances que sont l'endogène, étant donné la filiation avec ses parents d'origine kenyane, et l'exogène, du fait de sa naissance et de son éducation nord-américaines.

La dérive en ville africaine se révèle en tous les cas être une entreprise périlleuse. En plus de l'ambiance de mort notée chez Kossi Efoui et la tension permanente relevée dans l'espace public chez Teju Cole, chez Mũkoma wa Ngũgĩ, le parcours de la dérive de l'inspecteur Ishmael est le lieu où, à l'improviste, cinq délinquants qui tentent de violer une gamine sont tués dans l'indifférence totale des passants. Même si Ishmael déclare : « Là d'où je viens, la mort est une compagne, une maîtresse ou une bonne amie. Elle est toujours là » (wa Ngũgĩ, 2018, p. 17), il n'est pas marqué par le syndrome de l'indifférence qui fait les personnages de Teju Cole se fondre dans la foule lorsqu'elle devient meute, ou qui pousse le protagoniste de Kossi Efoui à agir dans un esprit de revanche en partant à la recherche de son ami Asafo pour le tuer.

L'espace urbain africain est donc représenté comme profondément marqué par la violence et le crime. Ananda Devi, en commentant l'une de ses œuvres, *Le Rire des déesses*, et analysant les dérives du pouvoir des patriarcats, comme on le voit dans l'épisode du viol chez Mũkoma wa Ngũgĩ, considère que « Marcher dans la rue, pour des Noirs, c'est être en danger. Marcher dans la rue pour une femme seule, c'est être en danger » (Rachedi, 2022). Chez Teju Cole, « quand on s'aventure en ville, l'opresseur risque fort d'être un citoyen comme vous, dont le sens éthique a été érodé par des années de souffrance et de vie au seuil du désespoir » (Cole, 2018, p. 56). Plus encore, la foule devient une meute et seul le cri de « Au voleur ! » constitue une justification de la lapidation.

Le génocide qui vide donc symboliquement les terres de Sud Gloria, et dont les suites sont la banalisation de la violence dans des espaces urbains comme Nairobi ou Lagos, fait de la ville africaine en général un univers potentiellement dangereux. En cela, la pratique du génocide est un effacement de tout principe qui détermine l'humanité dans cette partie du monde. Les survivants autochtones ne sont plus en réalité que des spectres condamnés à errer. Le génocide devient donc mécanisation de l'oubli, banalisation de la violence et, par voie de conséquence participe d'un travail d'effacement de la mémoire. Ce sont cette mécanisation de l'oubli et cette banalisation de la violence qui donnent du Nigeria de Teju Cole l'image d'un pays inhabitable (p. 55), d'un paradis pour amateurs de ragots (p. 55), d'un pays orphelin de son histoire et emmuré dans ses « superstitions ». Ce sont encore elles qui font du Sud Gloria de Kossi Efoui une antichambre de l'horreur et, enfin, qui transforment la Nairobi de Mũkoma wa Ngũgĩ en une ville de l'anarchie totale (wa Ngũgĩ, 2018, p. 78).

Outre cette violence physique, le tracé labyrinthique de la ville africaine rend sensible une architecture de la séparation qui dessine ses relations avec le monde global, tant dans ses zones de tensions que dans ses franges de fragilité.

2. Architecture urbaine de la séparation et formes de la fracture sociale

Deux indicateurs importants permettent de caractériser la ville fictionnelle africaine comme un espace en crise. Dans un premier temps, on retiendra les marqueurs de la séparation qui limitent la circulation. Ce sont ces « briques de murs [et ces] cercles concentriques de hauts barbelés » (Efoui, 2008, p. 12), ces plaques qui signalent à l'intérieur d'un même pays une « frontière » (p. 91). Quant à la présence d'ex-« rebelles » (p. 91) et de « soldats de l'International neutre » (p. 13), celle-ci avertit clairement que l'on se trouve dans un espace de guerre. On peut y voir aussi les signes d'une hyper-sécurisation des lieux qui suggèrent un climat permanent d'insécurité visible sur « les villas [qui] exhibent des pancartes [avec] le dessin dissuasif d'une arme au poing » (p. 135) autant que sur les « habitations étroites, à un étage [qui sont] pourvues de grillages et de chiens à l'air féroce » (wa Ngũgĩ, 2018, p. 37). Pourtant, au cœur de cette ville africaine, se trouvent d'étonnants habitants ayant investi les lieux pour y prospérer. Ils ont pour noms : multinationales et autres organisations caritatives. Si leur rôle demeure flou ou invisible dans le chaos ambiant, leur présence est rampante et sereine. Par exemple, chez Kossi Efoui, d'importantes sommes d'argent ayant servi à organiser la grande fête de la réconciliation nationale ont transité par les comptes de l'une des filiales de la *Christ Church Council For World Evangelisation* :

[une] association [qui] est restée bien implantée, même au plus dur, au plus étroit de la guerre et, la paix venue, elle a été la première à délimiter ses concessions caritatives et à veiller sur elles, comme elle veille peut-être aussi sur les concessions pétrolifères. Peut-être, disent les nouvelles de la rumeur (Efoui, 2008, p. 105-6).

Par ailleurs, un contraste saisissant distingue les parties de la ville occupées par les autochtones et les allogènes, mettant en évidence les deux visages de la fracture sociale. En effet, dans les lieux occupés par les autochtones, le regard glisse « sur le racolage des panneaux publicitaires hissés aux flancs branlants d'une chaîne de décharges [et se poursuit sur] une rue vert-de-gris malaxant la cendre des dépotoirs » (p. 130-131) ; le tout non loin des « entreprises humanitaires [qui] côtoient des clubs de personnes élégantes [et leurs] villas » (p. 135), généralement des expatriés occidentaux. Ces deux visages de la ville soulignent l'existence d'une fracture sociale et sont autant de signes d'une subtile domination, esthétisée chez Kossi Efoui à travers le

procédé de rebaptisation des lieux. La ville de Sud Gloria, « lieu rebaptisé »⁷⁰, représente une ville africaine, probablement rwandaise, à une « saison où l'on fuyait beaucoup » (p. 93), par suite du génocide qui y a eu lieu et qui était particulièrement meurtrier. En effet, « les rumeurs ne parlaient plus que des listes qu'on dressait, d'enquêtes qui se poursuivaient jusque dans les archives de la naissance » (p. 91). Au regard du contexte du génocide et de la référence indirecte au Rwanda, rebaptiser ce lieu pourrait être analysé comme un procédé de contournement, participant d'une stratégie d'effacement de la tension d'une histoire tragique que, par principe, personne ne souhaite réarticuler en nommant précisément les protagonistes, les lieux et les actions. Il en est de même de certaines références aux personnes : « rebelles » et « anomalie » (p. 156), qui constituent une sorte de « baptême toponymique ». En effet, « afin de prendre possession d'un lieu, on vide l'espace de sa spatialité [...] Et quel moyen plus sûr d'arriver à ses fins que de procéder à une nouvelle nomination [...] Car si l'espace est perçu dans une virginité originelle et illusoire, le lieu est généralement habité » (Westphal, 2011, p. 192). L'extrait ci-après le montre bien :

[les] lieux périmés que les cartes continuent de signaler, [qui autrefois étaient signalés] par des tas de fagots de bois, d'igname et charbon [sont désormais occupés par des] habitations d'ouvriers qu'on appelle cités nouvelles traversées par le chemin de fer électrique qui transporte les travailleurs jusqu'aux champs pétrolifères. Des hangars colonisant un village par légions (Efoui, 2008, p. 161-162).

Si chez Efoui la misère des lieux caractérisés par l'absence d'habitants autochtones côtoie les luxueuses bâtisses d'occidentaux et leurs usines, chez Mũkoma wa Ngũgĩ, la présence de ces derniers est plutôt discrète, mais est en revanche manifeste à la campagne :

Une trentaine de minutes plus tard, O quitta le chemin principal et s'engagea sur une piste plus étroite. Bientôt, le décor changea de nouveau. Après les terres désolées que nous venions de traverser, je ne m'attendais pas à pénétrer dans cette somptueuse oasis. Les arbres étaient verts, la végétation, à nouveau luxuriante, et la route bien entretenue, bordée de rosiers dont les fleurs rouges produisaient un contraste saisissant avec les pierres blanches qui séparaient les massifs. Chose encore plus incroyable, la route se déroulait sur pas loin de cinq kilomètres. « Camouflage... marmonna O entre ses dents. C'est comme ça qu'ils se cachent. On ne penserait jamais à les chercher ici. — Qui ça ? — Les riches blancs. Ils préfèrent rester invisibles, alors ils se créent des oasis comme celle-ci (wa Ngũgĩ, 2018, p. 53).

Cette mise en retrait de « riches blancs », que le personnage O qualifie de « *camouflage* », est à l'image de la vaste machine d'escroquerie orchestrée par des exploitants pétroliers et de prétendus philanthropes ayant fait commerce du génocide rwandais :

Admettons que Shell ait dix millions de dollars d'impôts à payer. L'entreprise pouvait en toute légalité remettre cette somme à une œuvre caritative – ce qui lui évitait de payer des impôts tout en se faisant de la publicité et en suscitant la sympathie du public. Mais dans le cas présent, Shell donnait les dix millions de dollars à la fondation Never Again, qui à son tour remettait six millions au conseil d'administration de Shell et gardait les quatre millions restants [...] Et l'argent offert par les personnes honnêtes, celles qui donnaient afin d'offrir sa scolarité à un orphelin du génocide ? La somme de ces petits dons s'élevait

70 Westphal, analysant le lieu littéraire (2007, p. 168), évoque ainsi la typologie des lieux postulée par Lennart (1987).

aussi à plusieurs millions – et l’argent récolté n’allait pas à l’aide aux réfugiés (p. 103).

Dans l’univers de la fiction, les villes africaines dans l’univers de la fiction sont, de ce point de vue, le théâtre de foisonnements d’interactions humaines, de dynamiques capitalistes, et ce faisant autant de manifestations de jeux du pouvoir. Elles sont comme des pions dans le vaste échiquier que constitue le monde avec ses jeux d’intérêts et ses calculs stratégiques. Elles mettent en évidence une organisation en strates hiérarchisées de protagonistes dont l’existence est régulée par une architecture urbaine, où les motifs de la séparation, de la dislocation, de la superposition éclairent les figures de l’inimitié, de la collusion et de la complicité. Autrement dit, même si ces villes africaines sont dites dangereuses, du fait notamment du chaos dans lequel elles baignent, elles n’en sont pas moins des horizons de paradis pour les multinationales, avec leurs supplétifs que sont certaines Églises et autres organisations caritatives.

Il s’ensuit une forme de subversion des lieux. Celle-ci est, entre autres, marquée chez Efoui par l’installation d’un château acheté en France et « destiné à accueillir dans un proche avenir des maîtres du monde, illustres représentants de clans propriétaires de chiffres et de logos, magnats de pétrole et de la pharmacie, grands leaders de l’alimentation, de la guerre et de la communication... » (Efoui, 2008, p. 151). Symboliquement, les châteaux en France sont rattachés à la noblesse. Ils incarnent le pouvoir et la richesse, mais surtout la forme la plus absolue de la domination. La ville de Sud Gloria connaît donc par l’introduction de cet élément allogène une transfiguration de type déterritorialisation / reterritorialisation, comme dirait Westphal à la suite de Deleuze et Guattari. Elle devient ainsi, par certains de ses aspects, une ville européenne.

Au regard de la distribution spatiale, l’expérience déambulatoire répond donc moins à un projet politique au sens où l’entendaient les situationnistes, dont la vocation était « d’entraîner le spectateur dans une posture active. L’adoption de cette posture devant permettre de vivre, découvrir, comprendre et changer la ville, [et reposant] sur une méthode : la dérive » (Bonnard et Capt, 2009, § 7). Cette expérience déambulatoire se présente certes comme une promenade, mais celle-ci a alors davantage l’allure d’un exercice de reconnaissance des lieux que s’impose un personnage engagé principalement dans une enquête policière comme chez Mũkoma wa Ngũgĩ et Kossi Efoui.

Conclusion

En définitive, dans la ville fictionnelle africaine, on dérive presque toujours sous condition. Un vocabulaire de la séparation indique qu’après la guerre, les autochtones d’hier, sans le savoir, sont devenus des étrangers sur leurs propres terres. Plus encore, les vellétés de vengeance et l’habitude de la violence gratuite créent une situation de tension qui enlève à la ville son apparente sérénité. Dériver en ville africaine, c’est de ce fait s’immerger dans les sonorités et les lamentations et se laisser pénétrer par le souvenir de la mort que chantent « les pleureuses » (Efoui, 2008, p. 132). C’est aussi aller à la rencontre « des fantômes, armés du prestige de leur légende » (Ivain, 1958 [1953], p. 15). Ces fantômes sont non seulement les citoyens ordinaires qui peuvent devenir des agresseurs mais aussi les « morts vivants – hommes évanouis sur le comptoir, d’autres si ivres qu’ils [marmonnent] sans bruit » (wa Ngũgĩ, 2018, p. 12) – qu’Ishmael rencontre dans un bar délabré de Nairobi.

Par ailleurs, les œuvres étudiées dessinent une distribution spatiale confuse, montrant des espaces dont la métamorphose s’opère de façon chaotique. Elles mettent ainsi en évidence un arbre relationnel d’une ambiguïté qui se densifie d’une œuvre à l’autre, avec davantage d’intensité dans *Solo d’un revenant* de Kossi Efoui, qui situe son intrigue au cœur même d’un génocide. On perçoit bien la difficulté ou le refus de l’auteur de nommer des protagonistes qui

deviennent, d'une certaine façon, des figures anonymes, toutes parties prenantes d'un jeu de pouvoir, d'exploitation et de domination aux tentacules diffuses. Chez wa Ngũgĩ, ces protagonistes cachés ne sont identifiés et nommés qu'après une longue et périlleuse enquête policière. Enfin, chez Teju Cole, le récit porte sur la ville nigériane moulée dans le socle d'une indifférence et d'une violence, devenues une habitude, un mode de vie. De Sud Gloria à Lagos, en passant par Nairobi, se construit dès lors, de manière presque linéaire, l'évolution de la ville africaine sur les trois temporalités que structure le philosophème du chaos. Les structures relationnelles sont construites d'une part selon le modèle de la séparation et d'autre part, selon celui de la dislocation. Elles sont également fondées sur l'institution du faux comme instrument de manipulation, ainsi que sur l'inimitié comme argument de confrontation politique et comme langage d'une plus grande banalité. La dérive dans ces villes représentées par Efoui, Mũkoma wa Ngũgĩ et Cole est la critique de la vie quotidienne où la misère insoutenable côtoie la richesse de la société capitaliste.

Les autochtones sont dans ces narrations des « personnages conceptuels » tels que les conçoivent Deleuze et Guattari (1991) dans la mesure où ils sont attachés aux idées de la servitude, incapables de faire usage de leur propre conscience morale. Les figures occidentales, perceptibles grâce aux traces de l'occupation qui se dissimulent derrière les Églises et les firmes internationales sont, quant à elles, des personnages conceptuels attachés à l'idée de domination, laquelle prend corps dans un contexte d'insécurité et de chaos social. C'est ce contraste qui fait que dériver dans ces villes africaines demeure une activité particulièrement difficile.

Références

- Bonard, Y. et Capt, V. (2009). Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes ? Dans *Journal of Urban Research*, Special issue 2. <https://doi.org/10.4000/articulo.1111>
- Bouchoucha, M. (2018). La représentation de la violence dans le roman français de la dernière décennie : cas de P. Djian, V. Despentès, F. Beigbeder. Dans *Multilinguales*, 9. <https://doi.org/10.4000/multilinguales.1036>
- Cole, T. (2018 [2015]). *Chaque jour appartient au voleur*. Éditions Zoe.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Éditions de Minuit.
- Devi, A. (2021). *Le rire des déesses*, Grasset.
- Efoui, K. (2008). *Solo d'un revenant*. Seuil.
- Foucault, M. (2008). *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France (1982-1983)*. Seuil.
- Ivain, G. (1958 [1953]), Formulaire pour un urbanisme nouveau. Dans *Internationale Situationniste*, 1. (p. 15-20).
- Jones, E. P. (2005), *Le Monde connu*. Albin Michel.
- Lennart, D. (1987). *Resisting novels: Ideology and fiction*. Methuen.
- Miano, L. (2016). *L'Impératif transgressif*. L'Arche.
- Nganang, P. (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. PULIM.

Rachedi, M. et Devi, A. (22 janvier 2022), Ananda Devi : « Marcher dans la rue, pour une femme seule, c'est être en danger ». Dans *Jeune Afrique*.
<https://www.jeuneafrique.com/1292603/culture/ananda-devi-marcher-dans-la-rue-pour-une-femme-seule-cest-etre-en-danger/>

Wa Ngũgĩ. M. (2018 [2009]). *Là où meurent les rêves*. Nouvelles éditions de l'aube.

Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes. *Esquisse*. Dans B. Westphal (dir.), *La Géocritique. Mode d'emploi*. (p. 9-39). PULIM.

Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.

Westphal, B. (2011). *Le Monde plausible*. Éditions de Minuit.



Dérive et violence dans l'espace de la frontière dans *Laberinto* (2019) d'Eduardo Antonio Parra et *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra

Dérive and Violence in the Space of the Border in Laberinto (2019) by Eduardo Antonio Parra and *Ya no estoy aquí* (2019) by Fernando Frías de la Parra

Julia Isabel EISSA OSORIO¹

Universidad Autónoma de Tlaxcala
julia.eissa@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/760>

DOI : 10.25965/flamme.760

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Au cours des dernières décennies, la violence dans les zones frontalières s'est imposée comme un problème de société de premier plan, car elle se confond avec des enjeux économiques, politiques, culturels et surtout identitaires. Il est donc important de reconnaître que les itinéraires de migration se caractérisent par des types de déplacements où les individus errent autant dans l'espace que dans leurs existences. Voilà pourquoi il est essentiel de revenir sur la notion de dérive, et ce afin d'examiner comment elle s'est transformée au contact des nouveaux types des déplacements, occasionnés par la migration et la violence qui l'accompagne. Cette « nouvelle dérive », qui naît d'une migration forcée par la violence, est l'objet que nous nous proposons d'analyser dans le roman *Laberinto* (2019) d'Eduardo Antonio Parra et dans le film *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra.

Mots clés : dérive, migration, violence, littérature mexicaine, cinéma mexicain

Abstract: In recent decades, violence in border areas has emerged as a major social problem, as it merges with economic, political, cultural, and above all identity issues. It is also important to recognize that migration routes are indeed characterized by types of movement where individuals wander as much in space as in their lives. Therefore the notion of drift (« *dérive* ») is essential to understand how the new types of displacement have been transformed by migration and violence. We aim to analyze this “new dérive” through Eduardo Antonio Parra's novel *Laberinto* (2019) and Fernando Frías de la Parra's movie *Ya no estoy aquí* (2019).

Keywords: *dérive*, migration, violence, mexican literature, mexican cinema

¹ Docteure en littérature hispano-américaine, Julia Isabel Eissa Osorio a collaboré à plusieurs colloques et publications sur la géocritique, la littérature du nord du Mexique et le Boom latino-américain : « L'espace narratif du Boom latino-américain entre la Cartographie et la Géocritique : Fuentes, García Márquez et Cortázar » (2021) et « Lo erótico-grotesco entre notas rojas y las cumbias de un congal : “La vida real” y *Nadie los vio salir* de Eduardo Antonio Parra » (2018). Elle enseigne actuellement en Licence Langue et Littérature hispano-américaine de l'Université Autonome de Tlaxcala, au Mexique.

Introduction

Au cours des dernières décennies, la violence dans les zones frontalières s'est imposée comme un problème de société de premier plan, car elle se confond avec des enjeux économiques, politiques, culturels et surtout identitaires. Ainsi, bien que les processus migratoires répondent à différentes problématiques (pauvreté, chômage, politique, religion...), nous avons constaté ces dernières années, à l'échelle mondiale, que la violence peut être retenue comme l'une des principales causes de la migration, qu'elle soit due au trafic de drogue, aux groupes criminels, aux guérillas, aux guerres, etc. (Madera Pacheco et Marín García, 2020). Pour s'en convaincre, pensons à l'Amérique du Sud, à l'Amérique centrale et au Mexique en lien avec le trafic de drogue et la criminalité en général, aux guérillas sévissant dans plusieurs pays africains ou encore au Moyen-Orient, avec ses innombrables luttes. Chacun de ces cas implique des problèmes plus profonds, liés à l'économie, à la religion ou à la politique, mais qui convergent autour d'une augmentation considérable de la violence. Il est donc important de reconnaître que les itinéraires de migration, forcés par la violence, se caractérisent par des types de déplacements où les individus errent autant dans l'espace que dans leurs existences. Ce sont précisément ces mouvements qui provoquent les transformations que subissent les espaces frontaliers lorsqu'ils deviennent des *lugares fantasma*, ces « lieux fantômes » désertés par leurs habitants, partis en quête de meilleures opportunités. Ils ne constituent plus, dans le meilleur des cas, que des étapes au sein d'itinéraires plus longs. Ils n'offrent dès lors aux personnes qu'un repos ponctuel, avant de les voir reprendre leur route en quête d'un meilleur lieu de vie. Ces déplacements déterminent aussi la fluidité des frontières, à l'image de la relation qu'entretiennent, par exemple, le centre et la périphérie dans une ville (frontières internes), ou encore l'espace qui sépare deux pays (frontières externes). Comme l'énonce Bertrand Westphal : « Que de frontières, en effet. Que de méridiens, que de parallèles. Que de barreaux qui donnent à l'espace une mesure trompeuse » (2016, p. 13). La frontière constitue bien plus qu'une « ligne » servant à diviser deux côtés opposables, car « c'est l'individu niché du côté prospère de la ligne qui s'astreint à promouvoir cette géométrie néfaste pour les "autres", incommode en soi » (p. 13). Elle peut donc être définie au-delà des discours officiels dont elle se trouve investie : elle est un espace de partage entre plusieurs réalités, entre les cultures et, surtout, entre les individus.

De ce fait, il est clair qu'à mesure que les espaces frontaliers se modifient, les manières d'interagir avec eux se transforment également. Les êtres humains qui vivent dans des situations de violence et de migration jouent un rôle important dans les changements ayant lieu autour des frontières. Ce phénomène est remarquable dans le roman *Laberinto* (2019) d'Eduardo Antonio

Parra² et dans le film *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías de la Parra³. Leurs protagonistes se trouvent engagés dans deux dynamiques distinctes motivant leurs déplacements. La première précède l'irruption de la violence dans leurs espaces familiaux. Nous la qualifions de « première dérive » et proposerons un bref rappel des enjeux liés à cette notion déjà solidement esquissée par les théoriciens du situationnisme. Cette première forme de mouvement urbain ouvre aux personnages des deux œuvres la possibilité de créer et de configurer ce que nous appellerons leurs « territoires ».

Nous prendrons toutefois le soin d'attribuer une double acception au terme « dérive », en montrant de quelle manière notre corpus nous autorise à une telle nuance. En effet, dans un deuxième temps, la violence qui entoure les personnages les oblige à migrer sans but, pour une durée qui ne saurait être déterminée. Son irruption au sein d'espaces connus, presque domestiqués, constitue alors le signe d'une irrémédiable rupture. Les protagonistes doivent dès lors faire face à l'impératif d'initier ce que nous nommons une « nouvelle dérive ». Celle-ci naît au contact de la violence lorsqu'elle est introduite au cœur des environnements familiaux. Elle force les actants à migrer sans but et à perdre de fait leurs territoires ainsi que les identités constituées à l'occasion de leur « première dérive ».

Voilà pourquoi il est essentiel de revenir sur cette notion en vue d'examiner comment les espaces frontaliers se sont transformés au contact de nouveaux types de déplacements, occasionnés par la migration et la violence qui l'accompagne. C'est à partir de ce phénomène que naît la « nouvelle dérive » qui constitue l'objet de notre analyse.

² Eduardo Antonio Parra (Guanajuato, 1965) développe un univers narratif fort de ses propres symboles, à commencer par celui attribué à la nuit dans *Los límites de la noche* (1996). Dans ce recueil de nouvelles, la ville de Monterrey est représentée en tant qu'urbanité universelle. Elle laisse percevoir les désirs, les obsessions et les formes de vie qui naissent de l'obscurité, moment où presque tout semble sombrer dans l'intimité. L'auteur révèle les espoirs et les terreurs qui accompagnent la nuit, dont le souffle est restitué avec la brutalité et la beauté tour à tour ressenties par les individus peuplant les grandes villes. Le désert, élément marquant de *Tierra de nadie* (1999), constitue un autre des symboles et des décors caractéristiques de l'œuvre de l'écrivain, capable de représenter la réalité à la fois comme vraie et concrète, et en même temps comme fictive et magique. Dans ce lieu de pauvreté, de désillusion et de mort, la coexistence des fantômes avec les vivants est une affaire courante. De la même manière, l'érotisme et l'espoir émergent au milieu de l'agonie et de l'aliénation d'une taverne dans la nouvelle « Nadie los vio salir » (2001). La violence est le thème majeur de *Nostalgia de la sombra* (2004) et de *Parábolas del silencio* (2006). Les personnages de ces œuvres (la première est un roman, l'autre, un recueil de nouvelles) sont, tôt ou tard, rattrapés par leur passé et par la violence accumulée. Cela aboutit à des vengeances et des fuites qui relèguent dans l'oubli les souvenirs de joie, autrement dit toute trace persistante du passé. Dans la continuité de la réflexion de Parra, le désespoir et la désolation de l'exil surgissent avec la migration, la perte d'identité ou l'ignorance de soi dans *Desterrados* (2013). Enfin, le trafic de drogue et la violence sont présents dans *Laberinto* (2019). Il y aborde la mémoire et le présent du Mexique d'aujourd'hui, qui a été plongé dans la culture de la drogue et son esthétique de la violence, puisque ces deux éléments sont devenus une sorte de routine quotidienne de la vie au Mexique, influençant de manière déterminante la façon dont les Mexicains sont perçus à l'étranger.

³ Fernando Frías de la Parra (Mexico, 1979) est un réalisateur, scénariste et producteur mexicain, lauréat du *Premio Ariel*. Son documentaire *Calentamiento local* (2008) a été présenté au 6^e *Festival Internacional de Cine de Morelia* où il a remporté le prix du meilleur film documentaire. L'œuvre propose l'analyse anthropologique d'une situation actuelle, à travers un langage audiovisuel consolidé dans le style de la télévision documentaire sur le comportement animal et de la poésie descriptive, qui raconte et célèbre l'universalité des cycles de vie et des rituels. Son premier film, *Rezeta* (2012), faisait partie de la *Selección oficial del Festival de Morelia*, et a reçu le prix du meilleur film au *Festival de Cine Slamdance*. En 2019, il présente son deuxième long métrage *Ya no estoy aquí*, récompensé aux festivals internationaux de Morelia et du Caire. Sa parution sur Netflix le 27 mai 2020 lui a valu un bon accueil du public et de la critique. Lors de la LXII édition des *Premios Ariel*, le film a remporté dix statuettes, dont celle du meilleur film. Le 21 octobre 2020, l'*Academia Mexicana de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas* l'a sélectionné pour représenter le Mexique dans la catégorie du meilleur film ibéro-américain aux *Premios Goya* 2021. Le 16 novembre de cette même année, il a été choisi pour représenter le Mexique dans la catégorie « Meilleur film international » des *Oscars* 2021.

1. Dérive, territoire et identité

Selon Guy Debord dans « Théorie de la dérive » (1956), « dériver » c'est renoncer à la manière conventionnelle de se déplacer, mais c'est aussi adopter une stratégie qui conduit à une marche aléatoire à l'intérieur d'un espace. Ce comportement nous permet de capter de nouvelles informations, qu'une marche prédéterminée et routinière ne nous permettrait pas de percevoir. En effet, au-delà de la reconnaissance des éléments environnementaux et de leur localisation spatiale, des aspects de la vie réelle peuvent être captés en dehors de la dimension purement pratique d'un itinéraire, nous rendant attentifs à des manifestations qui élargissent la vision que nous avons de l'espace. Ainsi, la dérive ne doit pas être comprise uniquement comme une perte de nos repères dans l'espace. Elle est avant tout un processus de collecte d'informations et de sensations qui nous aident à comprendre l'espace dans lequel nous sommes, en réalité, quotidiennement « perdus ». Il s'agit de fournir au dériveur les outils qui l'aident à lire et à dire l'espace de manière subjective, sans pour autant en oublier les aspects objectifs d'appréhension. Une dérive effective implique le développement d'un esprit critique fort (sans préjugés), une observation non seulement de l'espace, mais aussi des événements qui nous entourent, ainsi qu'une capacité à valoriser les détails. On remarquera par ailleurs, grâce à Édouard Glissant, que :

Un pays où la dérive de l'habitant, ce par quoi il tient à la terre, comme une poussière têtue dans l'air, c'est cet aller tout aussi bien que ce revenir, à tous les vents. Notre science, c'est le détour et l'aller-venir. Un pays ouvert, mais qui ne fut jamais déboussolé de son erre et d'où, si la pensée s'envole, ce n'est pas en fuligineuses déperditions. Un pays éperdu dans ses calmes plats, mais qui ne s'est jamais perdu. C'est de ces sortes de pays-là qu'on peut vraiment voir et imaginer le monde (Glissant, 1997, p. 18).

L'individu dérivant dans l'espace est suspendu dans ce « va-et-vient » permanent que nous décrit Glissant. C'est aussi ce qui caractérise les pays et les lieux ouverts à partir desquels il se révèle vraiment possible d'imaginer le monde. Comme l'individu, ces espaces sont eux aussi engagés dans cette forme de dérive constante. Celle-ci ne les amène pas à se perdre, mais au contraire à s'ouvrir à l'espace d'un « Tout-monde » évoqué par Glissant, au sein duquel ils communiquent dans un rapport d'interdépendance. L'exploration de l'espace par la dérive soutient dès lors la mise en relief des éléments qui lui donnent son identité propre. Cela permet de le définir comme une sorte de territoire où, en plus de la représentation géographique, s'ajoutent d'autres types de représentations : temporelles, émotionnelles, culturelles, etc. Comme l'explique Bertrand Westphal, partant des idées d'Alfred Korzybski⁴ :

la représentation par les mots et les images (la carte) n'entraîne jamais la réduction complète du référent (le territoire). [...] Si la carte correspondait au territoire, on renoncerait à la vérité des plaisirs et des expériences afin de partir en quête d'un élixir unique : la vérité vraie de la réalité, intemporelle, universelle, absolue. Illusoire (Westphal, 2019, p. 9).

De cette façon, le développement d'une cartographie non conventionnelle, où l'espace est traduit en données émotionnelles, nous aide à mieux appréhender le territoire, à comprendre

⁴ Jean-Michel Besnier résume l'hypothèse d'Alfred Korzybski en expliquant la relation entre la construction de la carte et le territoire : « “La carte n'est pas le territoire” formule donc le projet d'une compréhension du monde qui récuserait l'entreprise d'identification des objets par les concepts et qui, si l'on comprend bien l'esprit de la sémantique générale, préserverait finalement comme leur richesse l'indétermination des êtres et des choses » (2017, p. 52).

ceux qui vivent dans cette zone, comment ils y vivent et quelles sont les particularités de cet espace une fois que ces derniers se le sont approprié. Ainsi, dans un premier temps, les deux protagonistes des œuvres de notre corpus nous rapprochent d'une forme d'anthropologie de la ville, au sens proposé par Néstor García Canclini (2005, p. 13-16), qui permet de bien comprendre les communautés urbaines – comme les groupes des contre-cultures, les habitants des différents quartiers et même les habitants des périphéries. L'enjeu de l'anthropologie urbaine est de dépasser les méthodes d'analyse anthropologiques traditionnelles en les appliquant à la ville. Elle parvient alors à produire une approche compréhensive des différentes communautés urbaines – quartiers populaires ou groupes des contre-cultures – dans le complexe économique, politique et sémantique de la métropole mondialisée. Cette approche permet une vision commune de la vie en ville. Elle relie l'anthropologie des périphéries urbaines et des frontières à l'intérieur de cet espace urbain (*Ya no estoy aquí*) et elle interroge aussi l'équilibre entre les relations des habitants des différents quartiers à l'intérieur d'une ville (*Laberinto*). Toutefois, avec l'arrivée de la violence, il ressort dans les deux œuvres de notre corpus combien cet équilibre entre l'espace et la communauté finit par être rompu.

À partir de la définition du territoire donnée par l'anthropologie, on peut affirmer que l'espace urbain assume des valeurs qui vont au-delà du simple aspect topographique. Il importe alors de se demander ce qu'est un territoire aux yeux d'une communauté. Il s'agit avant tout d'un foyer, d'un lieu où grandir et où faire grandir ses enfants. Pour les animaux, l'étendue d'un territoire dépend de la quantité de ressources disponibles pour survivre. Pour les êtres humains, le territoire n'est pas seulement une portion d'espace située à l'intérieur de certaines limites, mais aussi le lieu qui représente leur vie et qui inclut leurs relations sociales. Le territoire ne doit par conséquent pas être uniquement compris comme un contenant. Il ne s'agit pas seulement d'une maison contenant des objets et des êtres vivants : il comprend également les relations qui existent entre eux. On peut y voir les traces laissées par ceux qui y vivent ou y ont vécu. En somme, le territoire est le dépositaire de l'histoire et des sentiments d'un groupe d'êtres vivants.

La dérive nous permet d'explorer différentes facettes de ce type d'espace et de le comprendre comme un territoire faisant partie d'un « Tout-monde », comme l'entend Glissant :

J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. [...] La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle. La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation (1997, p. 176).

Le « Tout-monde » contient toutes les relations établies avec ceux qui habitent le monde et interagissent avec lui. Il n'est donc pas comme un système parcellaire, claustral, mais apparaît bien comme une parole ouverte sur le monde et offerte à tous les peuples. La dérive constitue en cela un vecteur de diversité et de multiplicité, un point de ralliement entre l'espace et les êtres qui l'occupent. Elle offre de briser les frontières établies arbitrairement et permet d'évoquer « l'identité comme rhizome, allant à la rencontre d'autres racines » (p. 196).

De même, l'identité peut être comprise comme un principe de cohésion intériorisé, par une personne ou un groupe, qui lui permet de se différencier des autres, de se reconnaître et d'être reconnu (Laburthe-Tolra et Warnie, 1998, p. 273). Elle donne également du sens à un groupe social et conditionne l'appropriation de l'espace, c'est-à-dire la construction d'un territoire. On peut de cette manière rappeler que les conditions identitaires ont différencié la vie sociale de

chaque espace, devenant un territoire en se dotant d'une identité, laquelle se fonde sur la relation établie entre lui et les agents qui l'occupent. Connaître les éléments identitaires liés au territoire – tels que le sentiment d'appartenance, la manière d'agir dans un espace géographique, les considérations patrimoniales (culturelles et naturelles), les valeurs, les règles et les soins avec lesquels elles se rapportent à la nature et aux autres groupes sociaux – est par conséquent important pour pouvoir apprécier la variété des perspectives et des visions du monde propres à chaque groupe ou individu peuplant ce même espace.

Ces éléments offrent des clés pour identifier les problèmes des différents agents qui cohabitent dans un espace géographique, comme on peut le voir entre les groupes vivant à l'intérieur d'une ville et ceux habitant à sa périphérie (*Ya no estoy aquí*), ou entre les habitants d'une ville et les groupes criminels qui se la disputent à la seule fin d'exhiber leur pouvoir (*Laberinto*). Au fond, chaque groupe a créé sa propre identité et, avec elle, celle de l'espace dans lequel il se trouve. De cette manière, lorsque les protagonistes de *Ya no estoy aquí* et *Laberinto* se voient, à cause de la violence, dans la nécessité de quitter les territoires qu'ils ont configuré autour d'eux, ils perdent non seulement ces mêmes espaces, mais également les identités qui y sont attachées.

2. La dérive avant la violence : la construction d'un territoire

Les protagonistes de *Laberinto* d'Eduardo Antonio Parra sont un enseignant de collège et son ancien élève, Darío, qui se retrouvent dans un bar de Monterrey, après neuf ans sans s'être côtoyés. Ils s'y remémorent ensemble des moments qui les hantent depuis qu'ils ont quitté leur ville natale. S'ils ont réussi à s'en échapper physiquement, cela n'a pas été le cas sur le plan émotionnel, car neuf ans auparavant, deux gangs de drogue rivaux ont non seulement anéanti leur ville, mais aussi leurs vies. Cette hécatombe ne fut pas la première. On apprend en effet que de tels massacres s'organisent de manière presque rituelle : des messages annonçant l'imminence de l'événement arrivent tout d'abord sur les téléphones portables, les trafiquants de drogue déclarent ensuite un couvre-feu et, immédiatement après, coupent les communications. Cet enchaînement d'événements est identique à chaque nouvelle incursion de ces groupes criminels.

La première fois, la maison du professeur de collège a été pratiquement détruite par des balles et des explosions. La deuxième fois, l'enseignant était en réunion chez l'un de ses collègues et la fusillade entre les deux groupes a éclaté alors qu'il tentait de regagner son domicile. Il a alors été contraint de se cacher parmi les cadavres. Attaqué par la police, qui l'a pris pour l'un des criminels, il est confronté à l'image qui le forcera à fuir la violence de sa ville El Edén (ironiquement, « le Paradis »), à la vue des têtes décapitées amoncelées sur la place centrale de la ville. C'est pour cette raison que, lors de la troisième tuerie, ce professeur avait déjà pris l'initiative de quitter son domicile, ses amis et ses élèves. L'un d'eux est Darío qui, cette nuit-là, avait réussi à revenir sain et sauf chez ses parents avec Norma, sa petite amie. Ne trouvant pas Santiago – son frère cadet – et ignorant les supplications de sa famille, il décida de ressortir, et de partir à sa recherche avec Norma. Cette décision, qui le pousse à affronter la violence, est celle qui finira par le priver du territoire qu'il s'était constitué depuis l'enfance. Parce que des événements violents le confrontent à la mort, à la destruction, à la perte et à un vide constant, Darío perd le sentiment d'appartenance et d'identité qu'il avait jusque-là entretenu avec sa ville. Cette rupture explique sa fuite ainsi que celle de sa famille et de plusieurs autres habitants.

Ya no estoy aquí, film du réalisateur mexicain Fernando Frías de la Parra, présente les valeurs et les problématiques d'un territoire précis : la ville de Monterrey et sa périphérie. En exploitant l'aspect multipolaire, mondial et humain de ces espaces, ce réalisateur brise leur représentation stéréotypée, laquelle admet communément une frontière nette entre ces deux pôles. Le film

dépeint la vie d'Ulises Samperio, un jeune homme qui dirige un groupe appelé *Terkos*⁵, caractérisé par son identification à la contre-culture *Kolombia Regia*⁶ fondée sur le genre musical de la *cumbia rebajada*⁷. Cet Ulysse contemporain entreprend, à la manière du héros homérique, un voyage qui acquiert un sens mythique, et qui dépasse les contours d'un simple déplacement géographique. Il s'engage par ce biais dans un parcours qui le conduit à la reconnaissance de soi à la recherche de sa propre identité. L'histoire se déroule dans l'un des quartiers les plus dangereux de Monterrey, situé à la périphérie de la ville, dans ce que l'on appelle communément des *asentamientos irregulares* (agglomérations irrégulières). Cette dénomination leur est attribuée parce que les habitants y dessinent eux-mêmes le tracé urbain et construisent leurs habitations de fortune en fonction de leurs besoins et de leurs possibilités. Dans le film de Frías de la Parra, ce territoire urbain se caractérise par diverses manifestations culturelles qui confèrent aux habitants un sentiment d'appartenance et surtout d'enracinement à travers la manière de s'habiller, la musique, les fêtes, la coexistence et les rituels quotidiens. Toutes ces valeurs acquièrent une dimension importante lorsque le personnage principal doit fuir à New York en raison d'un malentendu avec le responsable d'un point de vente de drogue, une situation qui les met, lui et sa famille, en danger (Frías de la Parra, 2019, 55'50"). Tout au long de son séjour à New York, Ulises vit divers moments où il est discriminé, notamment par d'autres Mexicains, en raison de son apparence. Il expérimente en même temps la perte de son territoire, jusqu'à finir sur le toit d'un bâtiment, dénué de tout. Il éprouve alors un profond sentiment de nostalgie et de perte à l'égard de toutes les choses qui l'ont constitué et lui ont permis de se sentir comme une partie d'un ensemble qui dépasse sa propre individualité. À son retour à Monterrey, il se rend compte que plus rien ne sera comme avant, parce que son territoire, comme son identité, n'existent plus.

Au départ, pour les deux protagonistes de notre corpus, l'espace est présenté de manière très similaire, par le biais d'un ensemble de lieux qu'ils se sont appropriés tout au long de leur vie. Ces derniers adoptent la forme de petits territoires à partir desquels les personnages développent un sentiment d'appartenance en relation avec leurs villes respectives. Ainsi, dans *Laberinto*, la ville d'El Edén se constitue à partir de lieux qui sont familiers à Darío et avec lesquels il entretient des liens affectifs. Elle se révèle dans le roman à travers l'évocation d'espaces qui

⁵ Le mot *Terkos* est une altération orthographique du mot espagnol *tercos*, qui signifie « têtus ». Beaucoup de ces groupes de contre-culture se nomment en utilisant ce type de modification pour exprimer une rupture avec les normes et ce qui a été établi comme correct au sein de la société (Blanco Arboleda, 2008, p. 215).

⁶ Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la ville de Monterrey, Nuevo León, a connu une forte immigration de Colombiens. Associé à l'importation, au Mexique, de disques de différents styles musicaux de ce pays tels que la *cumbia*, le *vallenato* et le *porro*, ces genres sont devenus célèbres parmi les classes populaires de cette ville (Blanco Arboleda, 2008, p. 64). C'est de cette manière qu'est née la contre-culture urbaine *Kolombia* (aussi nommée *lo kolombia*). Les individus qui en faisaient partie sont appelés *los colombias* ou *cholombianos*. Ils se caractérisent par une tenue inspirée du *cholo* (membre d'une contre-culture ou d'un style de vie *chicano* et latino associé à un ensemble particulier de vêtements, de comportements et de vision du monde, originaire de Los Angeles) avec des éléments typiques de la Colombie (Mereles Gras, 2016, § 2), ainsi qu'une prédilection pour la *cumbia rebajada* et le *vallenato*. Cette contre-culture a disparu avec l'arrivée des groupes du trafic de drogue au Mexique (Reina, 2016, § 1). La renommée acquise par cette contre-culture s'est exprimée à travers des danses et des fêtes publiques dans des lieux tels que le quartier *Independencia*, la *Indepe*, qui fait partie de la périphérie de Monterrey.

⁷ Il s'agit d'un sous-genre musical dérivé de la *cumbia colombiana* et de la *cumbia mexicana* qui a émergé dans la ville de Monterrey. Puisqu'elle est née d'une manipulation technologique des enregistrements musicaux, effectuée en dehors de leur performance en direct, la *cumbia rebajada* reprend les aspects de musique instrumentale rythmique et classique de la *cumbia colombiana* (percussions, basse et trompettes) et du *vallenato* (*caja vallenata*, *guacharaca* et accordéon), mais selon un tempo plus lent que celui-ci, avec environ 76 battements par minute. Il en résulte un rythme plus lent aux cuivres (trompettes et saxophones), et un son plus profond des accordéons. La voix devenue plus grave du chanteur complète ce type musical. Ajoutons que la *cumbia rebajada* a conduit à une danse plus lente et a aidé le public mexicain à comprendre et à chanter les paroles des chansons colombiennes (Reina, 2016, § 7-8).

forment sa vision personnelle de la ville, qui représentent la manière dont il la vit, comme lorsque sont évoqués le centre-ville, son école, les terrains de football, la maison de ses parents, les maisons de ses amis. El Edén est mis en récit en sa qualité de territoire, c'est-à-dire en tant qu'espace qui s'est construit à partir des interactions humaines. Il ne constitue donc pas qu'un espace inconnu :

Cela m'a fait soudainement penser au ciel presque toujours bleu d'El Edén, à sa place pleine d'agitation, d'enfants, de couples, de familles, de vendeurs, avant et après la dernière messe. J'ai contemplé la ville comme on voit des scènes de spectacles et les choses dans les rêves, floues, irréelles, après avoir tenté de les oublier⁸ (Parra, 2019, p. 9).

Tel est aussi le cas de l'espace situé à la périphérie de Monterrey, territoire d'Ulises et des *Terkos* (Frias De la Parra, 2019, 26'15") pendant la première partie du film. Elle est représentée à l'image par les terrains vagues (25'25"), le marché, où il est possible d'acheter de la nouvelle musique (29'07"), les bals qui ont lieu dans le quartier (9'26" et 48'19"). Sa présence est également rendue sensible à travers les constructions inachevées depuis lesquelles la caméra embrasse toute la ville, située aux pieds d'une jeunesse qui se réunit pour danser et écouter de la musique, comme si elle avait conquis l'espace représenté (25'46").

Les deux protagonistes colonisent en somme l'espace de leurs villes, c'est-à-dire qu'ils se les approprient et créent ainsi leurs territoires. Dans le cas de Darío cette colonisation de l'espace s'effectue en compagnie de ses amis, au collège, au sein des infrastructures du terrain de football, et avec sa petite amie dans les endroits où ils s'embrassent, comme le cinéma ou, une fois encore, le terrain de football (*Laberinto*). Pour Ulises, cette construction d'un territoire prend forme autour de sa culture, de sa langue, de sa musique et de sa danse (*Ya no estoy aquí*). Dès lors, la dérive devient une action qui s'inscrit dans le quotidien des personnages, car c'est précisément quand ils *dérivent* à travers leur ville, quand ils embrassent les termes de ce voyage sans but, qu'ils prennent possession d'un espace qui, jusque-là, leur était inconnu. Il est clair que le territoire et l'individu dialoguent et forment une unité, se reflétant l'un dans l'autre, se complétant et acquérant du sens ensemble. Leur contact construit une identité partagée, dans la mesure où le flâneur « devient un interprète de la vie en ville, pour lequel les rues et leurs habitants se transforment en quelque chose qui soit susceptible d'être lu »⁹ (Songel Clark, 2021, p. 21).

Le territoire est donc un espace communautaire à la fois fonctionnel et symbolique, où des pratiques et une mémoire collective construites dans la durée ont permis de définir un « nous » différencié et un sentiment d'appartenance (Sencébé, 2008). C'est précisément ce « nous » qui a configuré l'identité de Darío et d'Ulises, puisque le sentiment d'appartenance à une communauté, même si elle est marginalisée, leur a donné la possibilité de se construire en tant qu'individus. Elle leur a surtout conféré la capacité de s'identifier à l'Autre, à ce qui l'entoure et définit son altérité.

⁸ « *Me hizo recordar de súbito el cielo casi siempre limpio de El Edén, su plaza llena de bullicio, chiquillos, parejas, familias, vendedoras, antes y después de la última misa. Contemplé el pueblo del modo en que uno ve los escenarios y las cosas en sueños, borrosos, irreales, tras haber hecho esfuerzos por intentar olvidarlos* ». Toutes les traductions présentées ici sont de l'auteur de cet article.

⁹ « *se convierte en un intérprete de la vida en la ciudad, para el que las calles y sus habitantes se transforman en algo susceptible de ser leído* ».

Mais comment définir un lieu en commun quand, dans le même temps, le sentiment d'appartenance qui y est relié se brise à cause de la violence ? Comment reconstruire une identité disparue dans un traumatisme collectif ?

3. La dérive après la violence : une perte du territoire

Les territoires que ces personnages ont créés se trouvent altérés dès leur premier contact avec des événements violents. Chacun des protagonistes suit un processus d'éloignement du territoire jusqu'à éprouver le besoin de le fuir pour sauver sa vie. Cela implique non seulement la perte des espaces qu'il s'était appropriés, mais également une perte de son identité. Ainsi, tout au long de son séjour dans un espace inconnu aux États-Unis, Ulises connaît divers moments où il est discriminé par les autres migrants en raison de son apparence – coiffure et vêtements (Frías de la Parra, 2019, 6'12") –, de sa façon de parler ou du fait de ne pas être anglophone (7'10"). Il l'est aussi en raison du rythme de sa musique répondant aux spécificités des *cumbias rebajadas* (23'40") ou de sa façon de danser (35'35"). Le nouvel espace qu'il traverse dans sa fuite se révèle hostile parce que la culture, la langue, la nourriture, le paysage sont différents de tout ce qu'il a construit comme personne.

C'est ainsi qu'Ulises entame une nouvelle dérive, plus violente cette fois. Il ne s'agit plus pour lui de se perdre dans un espace constitué comme territoire, par conséquent familier, pour se trouver, mais de se perdre dans un espace inconnu. Ulises montre un profond sentiment de nostalgie pour toutes les choses qui le caractérisaient et le faisaient se sentir comme une partie de quelque chose de plus grand que sa propre individualité. C'est par exemple le cas lorsqu'il explique à une jeune asiatique que le signe en forme d'étoile qu'il fait avec ses mains représente les cinq points de la carte de la ville de Monterrey, et que chaque point de l'étoile, donc de la carte, est aussi le territoire de l'un des groupes de contre-culture de la ville, à l'instar de ses *Terkos* (1h05'16"). À l'évocation de ces souvenirs, il éprouve de la nostalgie, et souhaite se perdre lui-même. Il exprime alors le besoin de se délivrer des fantômes peuplant sa mémoire, et ce afin d'arrêter de penser à l'espace qu'il avait colonisé avec les *Terkos*, mais aussi à la personne qu'il était au sein de son territoire, comme lorsqu'il dansait, en toute liberté (1h11'11").

Tel est le manque qu'il ressent à l'égard de ses amis et de son territoire, porté par ses souvenirs et les paroles de ses chansons de *cumbia rebajada* (1h38'36") :

Oh ! que cela me rend triste ! quelle tristesse ça me donne, ça me donne,
L'éloignement ça me rend triste, oh ! que cela me rend triste !
Quelle tristesse cela me donne,
D'être si loin de ma terre, oh ! que cela me rend triste !

Quelle tristesse ça me donne, ça me donne,
L'éloignement ça me rend triste ! oh ! que cela me rend triste !
Quelle tristesse cela me donne,
D'être si loin de ma terre, oh ! que cela me rend triste !¹⁰ (Meza, 1982, 1'03").

Pour cette raison, lors de son retour dans la banlieue de Monterrey, il est bouleversé de découvrir que cet espace s'est transformé, tout comme lui et ses amis : un garçon est mort, une

¹⁰ « ¡Ay, me da!, qué tristeza que me da, me da / Me da la lejanía, ¡ay, me da! / Qué tristeza que me da / estar tan lejos de la tierra mía, ¡ay, me da! // Qué tristeza que me da, me da / Me da la lejanía, ¡ay, me da! / Qué tristeza que me da / estar tan lejos de la tierra mía, ¡ay, me da! ».

filles est enceinte, un autre garçon s'est rapproché de Dieu pour fuir la violence (Frías de la Parra, 2019, 1h40'00").

Nous pouvons par conséquent constater que la violence a emporté leur identité : le territoire appartient désormais aux narcotrafiquants qui y imposent leurs règles (1h37'50"). Dans le même temps, Ulises a perdu sa façon particulière de se coiffer et de s'habiller (1h31'48").

De la même manière, dans *Laberinto*, on constate que, le soir de la fusillade, l'espace que les personnages s'étaient approprié finit par devenir un lieu inconnu, rendu étranger, dans lequel Darío et sa petite amie entament une nouvelle dérive qui les conduit à une totale défamiliarisation de l'espace, lequel a été déplacé par la violence :

Nous n'avons pas eu le temps de bien les voir. Norma a attrapé mon bras et a recommencé à courir. Nous allions aussi vite que nous le pouvions. Au coin de la rue suivante, nous avons tourné sans savoir où nous allions, comme si nous plongeions dans l'obscurité.

[...]

J'ai tendu l'oreille. Après le bruit des insectes, des coups de feu se faisaient entendre au loin, de l'autre côté de la ville. Mais de quel endroit s'agissait-il ? Sans lumière, je ne reconnaissais ni les rues ni les coins de rue. Les silhouettes des maisons ne me disaient rien. Où étions-nous ?¹¹ (Parra, 2019, p. 80).

Moi, qui m'enorgueillissais de connaître mon village comme ma poche, j'étais désespérément perdu, dit Darío qui me regarda comme s'il avait honte, comme s'il avait besoin de mon aide pour continuer.

[...]

El Edén plonge dans les ténèbres.

Deux adolescents, d'un côté, et un enfant et un chien de l'autre, parcourant les rues à tâtons, aveugles.

Cette honte que l'on ressent lorsque l'on ne reconnaît pas les chemins que l'on emprunte quotidiennement. J'en connaissais la sensation.

Impuissance. Infirmité. Désespoir¹² (Parra, 2019, p. 82).

Ainsi, après avoir été en contact avec les événements violents de cette nuit, Darío reconnaît avec honte qu'il est perdu dans cet endroit qui était pourtant le sien, dans ce territoire qu'il avait construit et dont il était fier. Cette situation se présente non seulement à lui, mais également à Norma qui est à ses côtés, et à son frère Santiago qui se trouve de l'autre côté de la ville en compagnie d'un chien qu'il a trouvé, perdu, tout comme lui, dans cet espace.

Il s'ensuit que, tout comme l'Ulysse d'Homère retourne à Ithaque, l'Ulises de Fernando Frías de la Parra retourne à la périphérie de Monterrey, pour constater que tout ce à quoi il aspirait et

¹¹ « No tuvimos tiempo para verlos bien. La Norma me agarró del brazo y empezó a correr de nuevo. Íbamos lo más rápido que podíamos. En la siguiente esquina dimos vuelta sin saber por dónde andábamos, igual que si buceáramos en la oscuridad.

[...]

Afiné los oídos. Tras el ruido de los insectos, se escuchaban disparos a lo lejos, en la orilla opuesta del pueblo. Pero, ¿cuál era la orilla opuesta? Sin luz no reconocía calles ni esquinas. Las siluetas de las casas no me decían nada. ¿Dónde estábamos? ».

¹² « Yo, que me enorgullecía de conocer mi pueblo palmo a palmo, estaba extraviado sin remedio, dijo Darío y me miró como si se avergonzara, como si necesitara mi ayuda para continuar.

[...]

El Edén sumergido en la oscuridad.

Dos adolescentes, por un lado, y un niño y un perro por otro, recorriendo las calles a tientas, ciegos. Esa vergüenza que se siente al no reconocer los rumbos que transitas a diario. Conocía la sensación. Impotencia. Invalidez. Desespero ».

tout ce dont il se souvenait s'est en réalité complètement transformé. Même en écoutant sa musique, il ne peut rien faire pour revenir en arrière, parce que plus rien ne subsiste du territoire qu'il avait configuré avec les *Terkos*. Tout cet espace a perdu la signification dont ils l'avaient investi. Eux-mêmes n'existent plus, ni comme groupe, ni comme individus. Ils ne sont plus que les fantômes des *Terkos*, assis dans les bâtiments inachevés, avec la ville à leurs pieds, mais cette fois sans vie devant eux, ne subsistant plus qu'à l'état de spectres peuplant la mémoire d'Ulises (Frias de la Parra, 2019, 1h31'32").

Tel est également le cas d'El Edén pour Darío et le professeur de collège dans *Laberinto*. La ville n'est plus en effet qu'un labyrinthe subsistant dans leurs souvenirs et dont ils voudraient s'échapper, un dédale qui les tourmente de manière incessante sans les laisser partir, sans les laisser oublier. En effet, El Edén, « en plus d' [être] étrange, inconnu, maintenant [...] paraissait énorme, insondable »¹³ (Parra, 2019, p. 209). La ville a assurément cessé d'être le paradis qu'elle était pour les protagonistes :

El Edén est passé d'une ville magique à une ville fantôme, n'est-ce pas ? J'ai à nouveau hoché la tête. Ce qu'il venait de dire était une plaisanterie, le produit de l'humour noir de certains des survivants du massacre qui ont décidé de continuer à vivre dans la ville morte, sûrs que ceux d'entre nous qui l'avaient abandonnée reviendraient bientôt. Certains l'ont fait, c'est vrai. Mais pour la plupart d'entre nous, nous avons préféré nous installer dans de grandes villes, à Nuevo Laredo, à Reynosa ou à Monterrey, ou de l'autre côté, à McAllen ou à Laredo, au Texas¹⁴ (p. 200).

La dernière réflexion du narrateur est intéressante en ce qu'elle révèle l'importance de la quête d'un nouvel espace de vie, synonyme d'anonymat pour les individus arrachés à leur territoire d'origine. Il est donc possible de comprendre l'association opérée entre l'espoir d'un nouveau départ dans la vie et la découverte d'un nouveau territoire, qui serait à conquérir au sein d'un espace inconnu. Cette idée est évoquée dans les deux œuvres, bien que cela ne fonctionne pas réellement pour les protagonistes, car les deux finissent par se perdre, comme mis en déroute.

Comme l'énonce Fiona Songel Clark (2021), le flâneur du XXI^e siècle entre volontairement dans la foule. Il se cache dans son homogénéité et la critique, précisément parce qu'il se sait un agent insignifiant voué à disparaître au sein des flots de la foule (p. 21). Tel est le cas de Darío, qui quitte le bar à la fin du roman (Parra, 2019, p. 261). Il sait qu'il n'y reviendra plus jamais, ce pourquoi il essaie d'oublier les restes d'El Edén, son professeur, mais aussi sa famille. Tous lui rappellent sa ville, c'est-à-dire cet espace qui était son territoire et dont il ne reste plus rien, mais aussi le Darío qu'il était avant et qui n'existe plus non plus :

Tu le vois souvent ? Tu restes en contact avec lui ? Avec Santiago ?, répondit-il. Non, je ne sais même pas où il est. Ni avec mes parents ; ils sont partis au *gabacho*¹⁵, et ma grand-mère est morte deux ans plus tard là-bas. Je parle juste à ma sœur au téléphone de temps en temps. Elle vit ici en ville, dans le quartier de Santa Catarina. Vous parlez aux habitants

¹³ « Además de extraño, desconocido, ahora [...] lucía enorme, inabarcable ».

¹⁴ « El Edén pasó de ser pueblo mágico a pueblo fantasma, ¿qué no? Asentí de nuevo. Lo que él acababa de decir era un chiste, producto del humor negro de algunos de los sobrevivientes de la matanza que se enteraron en seguir viviendo en el pueblo muerto, seguros de que quienes lo habíamos abandonado no tardaríamos en volver. Algunos lo hicieron, es verdad. Pero la mayoría preferimos establecernos en ciudades grandes, en Nuevo Laredo, en Reynosa o en Monterrey, o del otro lado, en McAllen o en Laredo, Texas ».

¹⁵ États-Unis.

de la ville ?

Non, ai-je répondu. Pas depuis des années.

Vous voyez ? Nous sommes pareils.

[...]

Avant d'ouvrir [la porte], il a tourné son visage vers moi, [il] m'a regardé quelques secondes et à son expression je pus deviner qu'il ne reviendrait jamais dans ce bar, qu'il faudrait longtemps avant qu'on se revoie, que si cela ne tenait qu'à lui, nous ne nous reverrions plus jamais¹⁶ (p. 260-261).

De la même manière, animé de la tristesse qu'évoquent les paroles des chansons qu'il aime et qui parlent d'être loin de sa terre et de ses proches, Ulises s'enivre et se drogue afin de voyager dans sa mémoire et d'y dériver parmi les souvenirs de son territoire et de son identité (Frías de la Parra, 2019, 1h30'50").

C'est en ce sens que ces deux histoires s'opposent : Ulises revient dans la périphérie de Monterrey tandis que Darío déménage à Monterrey pour ne plus jamais revenir à El Edén. Pour Darío, le seul moyen de trouver la paix au milieu de ses souvenirs d'horreur devient la musique. Tel est le cas à la fin de la nuit de la fusillade, après toute la violence qu'il a vécue dans les rues d'El Edén. Il trouve refuge dans la maison de la famille des Zapata qui lui sert d'abri après une déflagration lui ayant presque coûté la vie. La mélodie de « La mama morta » y joue sur un phonographe, alors que le personnage pense vivre ses derniers instants. La maison fait alors figure d'espace de résilience pour sa sensibilité, à l'image d'une oasis en plein désert, le soulageant, par l'art, des déchaînements barbares qui ont détruit sa ville, son Éden. Cette mélodie deviendra un refuge pour le reste de sa vie, le protégeant de ses mauvais souvenirs, comme une consolation pour la perte de son territoire et de son identité :

Comment ça s'appelle ?

C'est une aria, « La mama morta », dit-il.

Je ne l'ai plus jamais entendue, professeur. Cependant, souvent au bord du sommeil ma mémoire la recrée note par note et je m'endors en ajustant ma respiration à sa mesure. Le matin, il n'est pas rare que je me réveille avec l'image de ce vieil homme enfermé dans les ruines de sa demeure comme un fantôme qui écoute de la musique céleste tandis que toute la ville s'effondre¹⁷ (Parra, 2019, p. 253).

À l'inverse, Ulises, dans la dernière scène du film, sort avec ses écouteurs, dansant sur le toit de l'un des bâtiments comme il le faisait auparavant avec ses amis. Il danse jusqu'à ce que la

¹⁶ « ¿Lo ves seguido? ¿Mantienes contacto con él?

¿Con Santiago?, respondió. No, no sé ni dónde anda. Tampoco con mis padres; se fueron al gabacho, y mi abuela murió dos años después allá. Nomás de vez en vez hablo por teléfono con mi hermana. Ella vive aquí en la ciudad, por Santa Catarina. ¿Usted habla con la gente del pueblo?

No, respondí. Hace años que no.

¿Ya lo ve? Estamos iguales.

[...]

Antes de abrirla giró el rostro hacia mí, me miró unos segundos y en su expresión pude adivinar que no volvería más a esta cantina, que pasaría mucho tiempo antes de que nos encontráramos de nuevo, que si por él fuera no nos veríamos nunca más ».

¹⁷ « ¿Cómo se llama eso?

Es un aria, "La mama morta", dijo.

Nunca he vuelto a oírla, profe. Sin embargo, muchas veces al borde del sueño mi memoria la recrea nota por nota y me duermo acomodando mi respiración a sus compases; por las mañanas no es raro que despierte con la imagen de aquel viejo encerrado en las ruinas de la casona como fantasma que escucha música celestial mientras el pueblo entero se cae a pedazos ».

batterie de son lecteur de musique ne fonctionne plus. Il revient alors à la réalité de cet espace qui, à un moment donné, était le sien, mais dans lequel il se sent désormais aussi étrange qu'étranger. Au lieu d'y entendre sa musique, ne subsiste que le bruit des sirènes de police, comme si seule la violence était capable d'occuper et d'habiter l'espace (Frías de la Parra, 2019, 1h42'52").

Conclusion

La nouvelle génération de jeunes représentée dans *Laberinto* et *Ya no estoy aquí* prend possession des rues et des différents quartiers par la dérive. Ces jeunes initient grâce à cette dernière une appropriation symbolique de l'espace, qui leur permet de le transformer en territoire, de fonder de nouveaux imaginaires, en réponse aux mutations sociales qu'ils vivent. Leur façon de réagir à ces situations de marginalisation et de déstructuration sociale est de créer de nouvelles communautés d'autoréférence, mues par leurs propres valeurs. C'est ce que fait Ulises avec les *Terkos*, qui appartiennent aux *Kolombias*, membres d'un groupe plus large caractérisé par leur propre façon de s'habiller, de se coiffer et d'écouter leur propre musique, même si les groupes criminels qui arrivent dans leur ville s'emparent de leur territoire et leur font ainsi perdre leur identité. C'est aussi le cas de Darío, accompagné de sa petite amie Norma et de leurs amis de collège, avec qui il essaie d'affronter les cartels de la drogue pour partir à la recherche de son frère, sans toutefois y parvenir. Il perd également son territoire et tout ce qui le définissait dans son identité, comme sa famille, sa ville, ses amis, sa petite amie, ses rêves, son sport, son école, etc.

Nous avons donc observé dans cette étude comment les deux protagonistes de notre corpus perdent l'identité et le territoire qu'ils ont construits à cause de la violence qui les a frappés. Après son passage, rien n'est plus comme avant pour eux. Et les traces même de cette violence les empêchent de reconstruire ce qui les définissait en tant qu'individus, à savoir leur identité et leur territoire.

Le roman *Laberinto* d'Eduardo Antonio Parra, établit des frontières entre les différents quartiers, rues, bâtiments à l'intérieur de la ville d'El Edén au moment où la violence fait irruption, mais surtout entre les grandes villes qui se trouvent à ses alentours, à la fois au Mexique et aux États-Unis, et vers lesquelles s'enfuient les habitants d'El Edén après la fusillade. Dans le film *Ya no estoy aquí* de Fernando Frías de la Parra, la violence est d'abord située dans le cadre formé par une première frontière, celle séparant le centre et la périphérie de Monterrey (Mexique). De nouvelles formes de frontières se dégagent toutefois à l'intérieur de cette même périphérie, notamment à cause des cartels de drogue qui se disputent cet espace. C'est finalement la frontière entre les États-Unis et le Mexique que le film permet de problématiser, non uniquement pour la « ligne » cartographique qui divise les deux pays, mais aussi pour les questions culturelles et identitaires qui les opposent.

En définitive, les deux protagonistes finissent par devenir des *desterrados*, c'est-à-dire des individus « sans terre », car leurs éloignements ne sont pas seulement géographiques, mais aussi et peut-être surtout identitaires. L'exil s'exprime à partir d'une perte du territoire, devenant synonyme d'une vulnérabilité, dans le sens où notre identité se construit au-delà de notre individualité. Elle s'érige en relation avec la culture, la société et, bien sûr, l'espace qui nous entoure, que nous nous approprions à partir de multiples manières de dériver, par le biais desquelles nous construisons notre territoire, notre – ou nos – identité(s).

Références

Besnier, J. M. (2017). *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*. Fayard.

Blanco Arboleda, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica : los colombianos de Monterrey-México, 1960-2008, interculturalidad, identidad, espacio y cuerpo*. [Thèse de doctorat, Sciences sociales]. COLMEX.

<https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/kk91fk66p?locale=es>

Corona, D. (2014). Desterrados somos y en el camino andamos. Dans *Revista Casa del tiempo*, Époque V, 1(4), 60-61.

https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/04_i_may_2014/casa_del_tiempo_eV_num_4_60_61.pdf

Debord, G. (1956). Théorie de la dérive. Dans *Les Lèvres nues*, 9.

<http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>

Frías De la Parra, F. (dir.). (2019). *Ya no estoy aquí*. [Film]. Netflix.

García Canclini, N. (2005). La antropología en México la cuestión urbana. Dans N. García Canclini (dir.), *La antropología urbana en México*. (pp. 11-29). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo de Cultura Económica.

Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde : le cri du monde*. Gallimard.

Laburthe-Tolra, P. et Warnier, J. P. (1998). *Etnología y antropología*. Akal.

Madera Pacheco, J. A. et Marín García, J. L. (dir.) (2020). *Migraciones y territorialidades : retos de los desplazamientos*. Universidad Autónoma de Nayarit et Juan Pablos Editor.

Mereles Gras, L. (2016). Cholombianos : nacimiento de una subcultura. Dans *Revista Central*.

<https://www.revistacentral.com.mx/que-plan-revista-central/exposiciones/notas/cholombianos-nacimiento-de-una-subcultura>

Meza, L. (1982). *Lejanía*. [Chanson]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=M9v4hMlazqo>

Parra, E. A. (2019). *Laberinto*. Penguin Random House.

Reina, E. (23 de mayo de 2016). La tribu urbana de México que desapareció con el narcoterror. Dans *El País*.

https://elpais.com/cultura/2016/05/22/actualidad/1463882891_889676.html#:~:text=Los%20cholombianos%20eran%20una%20especie,y%20la%20Santa%20Muerte%20estampadas.

Sencébé, Y. (2008). Déclin(aisons) de l'appartenance dans les territoires de l'individualisme et de la mobilité. F. Guerin-Pace, E. Filippova (dir.), *Ces Lieux qui nous habitent. Identité des territoires, territoires des identités*. (p. 37-50). Éditions de l'Aube.

Songel Clark, F. (2021). *El arte de leer las calles : Walter Benjamin y la mirada del flâneur*. Barlin libros.

Westphal, B. (2016). *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*. Éditions de Minuit.

Westphal, B. (2019). *Atlas des égarements. Études géocritiques*. Éditions de Minuit.



Ciudad tomada de Mauricio Montiel Figueiras o la ciudad-laberinto

Ciudad tomada de Mauricio Montiel Figueiras ou la ville-labyrinthe

Ciudad tomada by Mauricio Montiel Figueiras or the City-Labyrinth

Marisol NAVA HERNÁNDEZ⁸⁸

Universidad Autónoma de Tlaxcala
https://orcid.org/0000-0003-3108-430X
mnavah@uatx.mx mnavah@uatx.mx

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/769>

DOI : 10.25965/flamme.769

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: *Ciudad tomada* (2013) incluye once cuentos de Mauricio Montiel Figueiras. La mayoría de sus tramas se ubican en una ciudad innominada. Con base en el concepto de topoïesis, que implica analizar el sistema de significación de los componentes y de las relaciones espaciales de una obra para interpretarla, estudiaremos el tema de la ciudad construida por diferentes semas: rascacielos, departamentos, penthouse, el metro y sus estaciones, supermercado, zoológico, avenidas, calles y parques. La interpretación de esta construcción semiótica espacial conduce al tópico del laberinto que funge como eje temático de todo el libro, pues los espacios, los personajes y las situaciones están inmersos en una estructura laberíntica, donde prevalecen la confusión, los enigmas y una isotopía que alude al aislamiento, el abandono y lo repetitivo. Una parte relevante de este estudio analiza las metáforas que el autor utiliza para referirse a la ciudad, las cuales complementan el análisis de la topoïesis, pues suponen un enfoque sensorial de lo que representa vivir en una ciudad-laberinto, en una ciudad tomada por la deriva y el extravío.

Palabras clave: Mauricio Montiel Figueiras, topoïesis, ciudad, laberinto, metáforas

Résumé : *Ciudad tomada* (2013) comprend onze nouvelles de Mauricio Montiel Figueiras. La plupart de ces récits se déroulent dans une ville sans nom. À partir du concept de « topoïesis » qui implique l'analyse du système de sens des composants et des relations spatiales d'une œuvre pour l'interpréter, nous étudierons le thème de la ville, construit par différents sèmes : des gratte-ciels, des appartements, un penthouse, le métro et ses stations, un supermarché, un zoo, des avenues, des rues et des parcs. L'interprétation de cette construction sémiotique spatiale conduit au thème du labyrinthe qui sert d'axe thématique à tout le livre, puisque les espaces, les personnages et les situations sont immergés dans une structure labyrinthique, où règne la confusion, des énigmes et une isotopie qui fait allusion à l'isolement, à l'abandon et à la répétition. Une partie importante de cette étude consiste à analyser les métaphores que l'auteur utilise pour se référer à la ville. Elles complètent l'analyse de la « topoïesis », puisqu'elles supposent une approche sensorielle de ce que signifie vivre dans une ville-labyrinthe, dans une ville prise par la dérive et la perte.

Mots clés : Mauricio Montiel Figueiras, topoïesis, ville, labyrinthe, métaphores

Abstract: *Ciudad tomada* (2013) includes eleven stories by Mauricio Montiel Figueiras. Most of its plots are located in an unnamed city. Based on the concept of “topoïesis”, that implies analyzing the meaning

⁸⁸ Enseignante et chercheuse à la Faculté de philosophie et de Lettres de l'Université Autonome de Tlaxcala, au Mexique, et docteure en Humanités (en théorie littéraire) de l'UAM (México), Marisol NAVA HERNÁNDEZ a participé à de nombreux colloques nationaux et internationaux et a publié *Lenguas y Campanas* (2001) et *En el umbral. Registros fantásticos en tres cuentos de Inés Arredondo* (2015). Elle a également publié dans divers livres et revues. Elle fait partie du Système National des Chercheurs (SNI).

system of the components and the spatial relationships of a work to interpret it, we will study the issue of the city as built by different semes: skyscrapers, apartments, a penthouse, the subway and its stations, a supermarket, zoo, avenues, streets and parks. The interpretation of this spatial semiotic construction leads to the topic of the labyrinth that serves as the thematic axis of the entire book, since the spaces, the characters and the situations are immersed in a labyrinthine structure, where confusion, enigmas and an isotopy that alludes to isolation, abandonment and repetition prevails. A relevant part of this study analyses the metaphors that the author uses to refer to the city and which complement the analysis of “topoiesis”, since they represent a sensory approach to what it means to live in a city-labyrinth, in a city taken by drift and loss.

Keywords: Mauricio Montiel Figueiras, topoiesis, city, labyrinth, metaphors

«Un laberinto es un mundo
enroscado sobre sí mismo»
Mauricio Montiel Figueiras

Introducción

En México, tenemos varios escritores con una trayectoria notable y genuina que, actualmente, se encuentran en pleno auge y madurez creativa; nos referimos, en concreto, a la generación nacida en la década de los sesenta y conformada por Ana García Bergua (1960), Adriana González Mateos (1961), Javier García-Galiano (1963), Mario González Suárez (1964), Cristina Rivera Garza (1964), Eduardo Antonio Parra (1965), Pedro Ángel Palou (1966), Eve Gil (1968), Cecilia Eudave (1968) y Mauricio Montiel Figueiras (1968), entre otros. Todos ellos han publicado libros que incursionan en diversos géneros, han ganado premios nacionales e internacionales y, aunque con distintos enfoques y alcances, la crítica ha realizado estudios sistemáticos de sus obras.

El propósito de este artículo es analizar la construcción semiótica espacial de *Ciudad tomada* (2013) de Mauricio Montiel Figueiras⁸⁹. Por tanto, nuestro análisis se centra en el espacio, « parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto» (Zubiaurre, 2000, p. 20). Este ineludible elemento narratológico se profundiza con el concepto «topoiesis» propuesto por Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes y Alejandro Ramírez Lámbarry. Alejandro Palma Castro señala que «la topoiesis define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo» (Palma Castro *et al.*, 2017, p. 7). En estrecho vínculo con la semiótica, la topoiesis consiste en analizar el sistema de significación de los componentes y de las relaciones espaciales, lo cual permite interpretar una obra (Ramírez Olivares *et al.*, 2017, p. 37). Alicia Ramírez Olivares apunta que

89 Mauricio Montiel Figueiras ha escrito cuento, poesía, ensayo, crónica y crítica. Sus trabajos se han publicado en diarios y revistas de México, así como en diversos medios de Canadá, Chile, Colombia, Estados Unidos, España, Inglaterra e Italia. La obra de Montiel Figueiras ha recibido varias distinciones: el Premio Gilberto Owen (1989); el Premio Nacional de Cuento Carmen Báez (1992); el Premio Nacional de Poesía Hugo Gutiérrez Vega, el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino (ambos de 1993), el Premio Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés (2000) y el Premio Nacional de Cuento Corto Eraclio Zepeda (2020). Fue becario del Centro de Escritores Juan José Arreola (1999-2000), del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994 y 2001-2002) y de la Fundación Rockefeller (2008), la cual le concedió una residencia en Bellagio, Italia. Además, ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores. El reconocimiento de su obra se fundamenta en un hecho indiscutible: «Su escritura muestra un rigor estilístico insólito» (José Homero, 1995, p. 6).

para conseguir ese objetivo se debe recurrir a determinadas instancias textuales: el acontecimiento o motivo, el personaje y el objeto (2017, p. 38). Para nuestro propósito, la primera instancia textual es la relevante, en tanto

la topoïesis del acontecimiento o motivo se vincula con el planteamiento de un espacio desde donde éste se puede manifestar. Puede ser real o imaginario, designado con un nombre propio o simplemente relacionado con una entidad espacial abstracta (camino, selva, cueva, etc.), lo cual brinda un significado específico de ese acontecimiento o motivo (pp. 38-39).

Con base en esto, la topoïesis que impera en el libro de Montiel Figueiras se centra en el motivo de la ciudad constituido por diversos semas: rascacielos, departamentos, penthouse, el metro y sus estaciones, supermercado, zoológico, avenidas, calles y parques. El análisis de estos elementos conduce a una interpretación centrada en el tópico del laberinto que permea los espacios, las situaciones y los personajes, donde prevalece la confusión, los enigmas y una isotopía que alude al aislamiento, al abandono y a lo repetitivo. Analizaremos, también, algunas de las metáforas que los narradores utilizan para referirse a esta ciudad; metáforas que complementan el análisis de la topoïesis, pues representan el enfoque sensorial de lo que representa vivir en una ciudad-laberinto, en una ciudad tomada por la deriva y el extravío.

1. Topoïesis: la ciudad y sus semas

En el prólogo al libro de ensayos *La errancia. Paseos por un fin de siglo*, Mauricio Montiel Figueiras expone el leitmotiv del viajero contemporáneo que deambula en una ciudad, característica que signa cada uno de sus ensayos, contruidos con múltiples referentes pictóricos, cinematográficos y literarios. El autor mexicano aborda, con erudición y sensibilidad, la idea de «una ciudad que engloba todas las ciudades» (Montiel Figueiras, 2005, p. 42). Lo relevante de esta urbe universal es que el caminante la asume «en solitario» (p. 54). Este conjunto de ensayos sobre la errancia, prolíficos en sus señalamientos intertextuales e ideas, «construye [...] el nuevo estatus del flâneur contemporáneo: paseante de un territorio poblado de fantasmas y perdido en una infinitud inabordable» (Becerra, 2006). La obra de Mauricio Montiel Figueiras, cosmopolita nato, refleja su amplia cultura y su devenir en el mundo abordando complejas problemáticas de nuestro presente que se condensan en la imagen de un solitario personaje que deambula por una ciudad, cual imagen fantasmal en la inmensidad urbana.

Esta obra ensayística encuentra un relevante eco ocho años después, cuando Montiel Figueiras publica el libro de cuentos *Ciudad tomada*, en la que recupera el tema de la ciudad y sus solitarios habitantes. Conformado por once cuentos, la mayoría de las tramas de *Ciudad tomada* se ubican, como lo adelanta el título, en una ciudad; si bien encontramos tres excepciones: «Cosas de Ariadna», «Teseo en su laberinto» y «En el jardín», cuentos que prescinden del espacio urbano; no obstante, su topoïesis alude al tópico del laberinto y los enigmas, primordial en todo el libro.

Desde su inicio se destacan dos alusiones paratextuales al cuento cortazariano «Casa tomada»: el título ligeramente modificado por el sustantivo y el epígrafe que consigna el célebre final del cuento cortazariano con el objetivo de extender «la idea de casa para instalar la noción de espacio literario a través del vocablo *ciudad*» (Castillo, 2016, p. 213). Ambos paratextos preludian al espacio urbano como definatorio de ese cosmos estético-literario sugiriendo que algo extraño e inasible lo acecha e invade. Al final, como apunta Ana García Bergua, todo contribuye a presentar «un libro muy hermoso e inquietante que forma, a su manera, una ciudad de cuentos en donde todo se puede entrecruzar con todo y en donde los sueños y los objetos nos pueden asaltar con saña tierna y cruel» (2013).

Con base en esto, el libro de Montiel Figueiras presenta una topoiesis centrada en el motivo «ciudad», una urbe innominada que podría asumirse como la ciudad de México. Esta conjetura radica en un trascendente suceso aludido en dos cuentos; en «El coleccionista de piel» el narrador extradiegético comenta: «Ahí está el edificio de departamentos: un decrepito sobreviviente del sismo que devastó varias zonas de la ciudad –el Centro fue una de las más afectadas– a mediados de la década anterior» (Montiel Figueiras, 2013, p. 14); en «Edificio», la voz narrativa afirma: «Sí, un sismo de dimensiones inauditas había sacudido la ciudad años atrás para convertirla en una antesala del apocalipsis. Sí, quedaban construcciones cuyo abandono las volvía memorandos del desastre sembrados en el inconsciente colectivo» (41). Ambos datos apuntan al terremoto de 1985 que cimbró la ciudad de México convirtiendo en ruinas edificios y casas. En todo caso, tal suposición señala a esta innominada ciudad como una urbe inestable, insegura, desolada y derruida, descrita en varios cuentos del libro; «Los animales invisibles» lo ejemplifica al representar al espacio con «un gesto de abandono que se transmite no sólo al bosque sino al trozo de ciudad que se adivina tras el portón de hierro e incluso al ambiente mismo» (p. 170).

Esta urbe genera una profunda dependencia de sus habitantes con ella; un tema fundamental en *Ciudad tomada*, donde todos los personajes parecen destinados a vivir y morir ahí, sin ninguna posibilidad de escapar de ese espacio urbano. Pese a la desolación que los invade, los personajes se subordinan a esta asolada ciudad como lo explicita el narrador de «La niña y la suicida»:

Silva se descubre pensando que una de las razones por las que no ha querido mudarse de ciudad, de barrio –de perímetro, suele puntualizar–, de manzana y ni siquiera de calle es porque en ella, en su propia calle segada por un camellón sembrado de palmeras polvosas, vida y muerte coexisten día a día, codo con codo, en una inexplicable simbiosis (p. 181).

La ciudad descrita por Mauricio Montiel Figueiras enfatiza la imposibilidad de alejarse de ella y pareciera que la razón se encuentra en el indisoluble vínculo vida-muerte que cerca a todos sus habitantes e impera en esta urbe. Las tramas de los relatos suelen recurrir con frecuencia a esa dicotomía vida-muerte, apuntalada por los recuerdos del terremoto; «El coleccionista de piel», «Edific», «Las estaciones del sueño» y «La niña y la suicida» exponen claramente esta situación. «La niña y la suicida» representa el mejor ejemplo de lo apuntado, pues en un edificio acontece, simultáneamente, el nacimiento de una niña y el suicidio de una joven; por eso, el narrador señala que «vida y muerte coincidan al mismo tiempo en el mismo barrio, la misma manzana, la misma calle, el mismo edificio, el mismo piso» (p. 188). De ahí, también, que una de las primeras propuestas de *Ciudad tomada* consista en que la ciudad está tomada por la vida y por la muerte conviviendo constante e ineludiblemente. Vida y muerte configuran los invisibles muros que sitian a los personajes impidiéndoles huir de esa urbe; es decir, son las metafóricas murallas del laberinto en el que deambulan los personajes.

Por otra parte, como señala Luz Aurora Pimentel, «La ‘ciudad’ como tema descriptivo tiene un alto grado de previsibilidad léxica [...] ya que hay implícito en él todo un sistema de contigüidades obligadas, constituido por todas las ‘partes’, referencialmente aisladas, y por todos los semas que configuran el campo semántico del lexema» (2001, p. 44). En ese sentido, la urbe descrita en *Ciudad tomada* se complementa con otros espacios urbanos que aportan significación a la topoiesis central: edificios, departamentos, penthouse, el metro y sus estaciones, supermercado, zoológico, avenidas, calles, parques y bancas.

En varios cuentos el edificio resulta un espacio medular. De hecho, como ya apuntamos, hay un cuento con ese título que aborda la extraña y casi hipnótica relación de un indigente con el inmueble: «Ignoraba por completo cómo, cuándo y por qué había ido a parar al cruce de avenidas dominado por el edificio en cuya contemplación dilapidaba el día entero, la mirada

absorta en muros y cristales que le devolvían un reflejo sordo de su propia inmovilidad» (Montiel Figueiras, 2013, p. 29). Esta fascinación de Santiago, el protagonista, adquiere metafóricos sentidos al considerar al edificio como un enorme ser cuya boca ingiere todo lo que ingresa en él, tal y como le sucederá a Santiago cuando entre al edificio buscando su olvidado pasado. «El coleccionista de piel» describe otro edificio con una invariable monotonía interior:

En cada piso se repite el mismo panorama: corredores alumbrados por una suerte de grasa de bajo voltaje, flanqueados por puertas que se abren revelando figuras que se asoman para esfumarse con rapidez, y rematados por vitrales a través de los que se escurre la sustancia del crepúsculo (p. 15).

Las descripciones del interior de estos edificios resaltan el agobio y el confinamiento. «El coleccionista de piel» lo ilustra mediante la grotesca y horrible escena que presencia el detective Silva cuando accede al departamento del enloquecido hombre que lo habita, pues da «la impresión de una tumba hermética, una cripta faraónica presidida por una butaca colocada en el centro de un círculo trazado con tiza roja en el suelo» (p. 17). En «Edificio», Santiago experimenta una sensación similar: «Sus primeros días dentro del edificio lo hicieron sentir como una larva cautiva en el vientre de un organismo descomunal» (p. 49). Finalmente, en «La niña y la suicida», el narrador intradieético:

recuerda el aspecto que por varios días conservó el edificio: una lápida descomunal en el corazón del barrio, sí, pero también un museo en decadencia, un búnker abandonado a su suerte al fondo de un parque vienés, un maltrecho bloque de oficinas a punto de ser demolido con todas las ventanas cerradas a excepción de una en el cuarto piso (p. 185).

En la obra de Mauricio Montiel Figueiras, la imagen del edificio se plantea como un espacio repetitivo, cerrado, solitario y con visos sombríos; son espacios laberínticos que atrapan a los personajes y que, en el mejor de los casos, suponen una sombría revelación.

Otro espacio arquitectónico relevante, análogo al edificio, es el rascacielos, que da título a un cuento. En él, el narrador describe, en primera instancia, el paisaje urbano desde las alturas: «Había una ciudad que titilaba allá abajo, a lo lejos, una galaxia en perezosa ebullición por la que circulaban vehículos reducidos a estrellas fugaces. Había el cielo que rascaba el edificio y que se antojaba esculpido en un mármol fosforescente, localizado en una cantera profunda» (p. 60). La mirada del narrador masculino, posicionada desde las alturas, implica dominación, un tema relevante en «Rascacielos», pues «[d]ominar, con la vista, un panorama es, en primer lugar, una ostentación de poder, una forma de conquista, antesala muchas veces de otras colonizaciones y apropiaciones violentas» (Zubiaurre, 2000, p. 119). Significativamente, el cuento relata una escena erótica mediante metáforas relacionadas con un punto de vista cenital: «Había un rascacielos que hacía honor a su nombre porque parecía frotar con delicadeza, hasta con regocijo, el vientre cóncavo donde planetas y lunas de otros sistemas comenzaban a despuntar como piercings diseñados en ese establecimiento de tatuajes insólitos que es el universo» (Montiel Figueiras, 2013, p. 59).

En «Las cosas», el relato transcurre en un penthouse, símbolo del derroche del protagonista que adquiere costosos y múltiples objetos sin reflexionar en su sentido. Guy Debord analiza así esta anomalía: «el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo» (2013, p. 17). Desde su título, este cuento plantea un profundo cuestionamiento de la dinámica ciudadana donde dinero, consumo y objetos signan la vida de sus habitantes sometiéndolos a una mecánica de permanente insatisfacción y vacío, como sucede con el protagonista de este cuento. En el mismo tenor, «Las cosas de Ariadna» relata la impulsiva

acumulación de objetos, rayanas a cierto fetichismo, pues «la mercancía alcanza momentos de excitación ferviente» (p. 31), encarnados en la protagonista, «una viuda que, como Ariadna, se dedique a acumular objetos sin perder el tiempo en reflexiones inútiles sobre el derroche de dinero y la desigualdad económica en el mundo» (Montiel Figueiras, 2013, p. 87). Así, rascacielos y penthouse proponen que esta ciudad está «tomada» también por la sobrevalorada importancia concedida al dinero y al consumo irracional, ejemplificados en estos altos edificios que concentran prolijidad de objetos.

Esta ciudad tomada implica altos edificios, pero también espacios subterráneos. En «Las estaciones del sueño» el espacio paradigmático es el metro:

Y entonces llega el metro. Sin previo aviso, sin ningún rumor: de pronto está frente a mí, una aparición metálica, y las puertas de los vagones se abren en medio de un silencio que me pone a temblar. Nadie baja; la gente que aguarda en el andén sube a toda prisa, con una ansiedad que da asco (p. 112).

Mauricio Montiel Figueiras imprime su impronta poética y su gusto por la intertextualidad en varios cuentos de *Ciudad tomada*, como es el caso de «Las estaciones del sueño» al enfatizar la capacidad del metro, semilar a la de los edificios, de engullir a los personajes: «El primer túnel nos devora. No se me ocurre otro término para describir la impresión de ser masticada y tragada por un animal enorme, como la ballena de la Biblia o la de aquel cuento con el muñeco de madera» (p. 113). Este cuento, con fuerte onirismo fantástico, describe la dinámica del metro en su continuo devenir al patentizar la ansiedad de los usuarios por entrar y salir, por vender productos y mendigar (otra sutil alusión contextual al metro de la ciudad de México): «En cada estación sube un mendigo distinto» (p. 115). Es así como los vagones del metro, las estaciones, los vendedores ambulantes, los indigentes y limosneros coadyuvan a incrementar la tensión narrativa centrada en la pesadilla referida por la narradora:

Lo terrible es que, en cuanto intento huir del horror que me ha tocado presenciar, caigo en la cuenta de que el espectáculo se repetirá en el siguiente vagón, y en el siguiente, y en el siguiente: pasajeros que se desprenden de partes de sus cuerpos para dárselas a los mendigos que las introducen en bolsas o cajas (p. 116).

Este cuento patentiza algunos temas fundamentales de la poética de nuestro autor: lo grotesco, el horror y el onirismo; además, reconstruye ese mundo urbano subterráneo representado por el metro, con sus estaciones y mendigos, como algo insólito, avieso e invariable, semejante a un laberinto.

Otro espacio urbano expuesto en *Ciudad tomada* es el supermercado que aparece en el cuento «El paraíso», cuyo título ya adelanta el tema central: «tal como indica el nombre del negocio, éste es mi paraíso. Aquí puedo alargar la mano y todo está a mi alcance: frutas, verduras, sopas, carnes de distintos animales, postres, bebidas. Tengo lo necesario para subsistir», dijo, «¿para qué necesito salir de aquí? [...] Allí afuera es el infierno» (p. 129). El supermercado representa, como lo señala Michel de Certeau, «[u]n olvido momentáneo de lo real» (Certeau, 1999, pp. 105-106). Así, «estas catedrales gigantescas que son las naves de los «hipermercados» (p. 107) exponen una dinámica particular: por un lado, ostentan un imperioso orden de los objetos destinados a la venta masiva; por otro, despersonalizan «pues la intimidad, la confianza se volatilizan en beneficio de un sistema de compra» (p. 107). El cuento invierte dicha circunstancia al destacar la relación establecida entre dos trabajadores del supermercado, el supervisor y la voceadora, en la que predomina el diálogo tras quedarse encerrados en el local debido a un descuido; además, el hecho de que la función compra-venta del supermercado desaparezca al estar cerrado favorece la conversación. El diálogo de ambos personajes adquiere

visos amorosos hacia el final, al formular que, si bien el supermercado es el nuevo edén urbano dada la cantidad de alimentos ahí reunidos, ahora lo es más gracias a la mirada de reconocimiento y confianza establecida entre la pareja.

En «Los animales invisibles» aparece otro emblemático espacio urbano:

Mi hija y yo acabamos de cruzar el portón de hierro forjado que da acceso a la calzada que conduce al zoológico, parte de los dominios del bosque cuyo esplendor centenario se conserva intacto pese a los embates de una urbanización que lo ha rodeado de edificios corporativos, hoteles de lujo y oficinas bancarias y bursátiles (Montiel Figueiras, 2013, p. 156).

La descripción del zoológico se apega a la propuesta estética del libro, pues pondera la soledad, el abandono y lo repetitivo debido a que todos los animales han desaparecido sorpresivamente, convirtiendo al zoológico en un espacio carente de sentido que solo exhibe una serie de jaulas vacías. El cuento resulta memorable por su historia extraña, casi fantástica, pero también por el sentimiento de orfandad y desolación que prevalece en el zoológico y en los personajes, transfiriéndose estas impresiones a toda la ciudad:

La noche otoñal ha caído con todo su peso encima de la ciudad que luce anormalmente deshabitada, el set de un filme futurista al cabo de un intenso rodaje del que los técnicos se retiraron sin preocuparse por extinguir la iluminación. Junto a la torre que alberga los despachos administrativos de una importante compañía aérea, un monolito que difunde su energía a través de las pocas –muy pocas– ventanas que brillan haciéndome pensar en los oficinistas desolados de Edward Hopper (p. 176).

En *Ciudad tomada* encontramos otros elementos espaciales menores y complementarios: avenidas, esquinas, calles e incluso una banca, como ocurre en «Edificio»:

¿En qué momento había decidido que su nuevo hogar, el nuevo rincón que le correspondía entre todos los rincones del mundo, sería esa esquina; o mejor dicho la acera; o mejor dicho aún, la banca frente a la que las horas pasaban con una indiferencia semejante a la de los transeúntes ? (p. 29).

La banca, como el edificio y la ciudad misma, se convierten en la única raigambre de los personajes quienes, incapaces de abandonar esos lugares, deambulan solitarios y perdidos.

La topoíesis del espacio urbano propuesta por Montiel Figueiras en el libro, con todos sus componentes (edificios, estaciones del metro, avenidas, zoológico o bancas) anula los límites establecidos entre espacio familiar y espacio extraño (Zubiaurre, 2000, p. 60), pues todos resultan ajenos, desoladores e incluso amenazantes. Sean horizontales (el metro) o verticales (edificios), estos espacios engullen a los desamparados personajes que quedan atrapados en su interior; solo unas pocas construcciones y edificios conservan una sutil remembranza hogareña, pero ésta es solo un fulgor malogrado ante los desafíos y el abatimiento de esta ciudad tomada.

2. La ciudad-laberinto: espacios, situaciones y metáforas

El tópico del laberinto se origina en el conocido mito cretense en el que el Minotauro, Teseo y Ariadna son sus personajes fundamentales. El arte y la literatura han recurrido en numerosas ocasiones a este mito centrado en el dédalo. En la literatura latinoamericana, Jorge Luis Borges representa el paradigma de los laberintos literarios con cuentos como «La muerte y la brújula», «Los dos reyes y los dos laberintos», «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», «El jardín de senderos que se bifurcan» y «La casa de Asterión»; este último resulta una aproximación

innovadora al mito, pues le otorga voz al minotauro humanizando así su historia. En ese sentido, resulta notable que el cuento situado a la mitad de *Ciudad tomada* sea «Teseo y su laberinto» que recurre a ese mismo mito como clave hermenéutica para el resto de los cuentos, infundiéndoles esa condición de dédalo «donde Teseo se mueve, siempre tratando de escaparse y buscando una salida que no encuentra» (Roblest, 2019), situación que signa a todos los personajes del libro. De ahí que lo trascendente de la topoíesis urbana de *Ciudad tomada* sea una interpretación centrada en el tópico del laberinto y que funge como eje del libro, pues tanto los espacios como las situaciones y los personajes apelan a esa estructura laberíntica. Lo dicho resulta patente en el cuento «En el jardín» que, si bien carece de la topoíesis urbana dadas las características del espacio en el que se desarrolla, presenta la imagen de un dédalo: «Caminé quién sabe cuánto tiempo y el jardín parecía no terminar nunca; la hierba crecía, se afilaba, mudaba del verde al amarillo» (Montiel Figueiras, 2013, p. 141).

Como señala Zubiaurre, la «visión laberíntica» (2000, p. 230) es característica de la ficción contemporánea al presentar una «iconografía de la desorientación» (p. 231) e inestabilidad. En *Ciudad tomada* estos sentidos se vinculan con la topoíesis urbana. En varios de los cuentos el término «laberinto» adquiere relevancia al apoyar esa interpretación de la ciudad formulada como un dédalo. Así, «Edificio» aborda los vagos recuerdos de Santiago mediante «imágenes que por unos segundos desplazaban a su triple obsesión y que tenían que ver con estaciones de metro diluidas en un laberinto difuso» (Montiel Figueiras, 2013, p. 30). «Los animales invisibles» integra otra referencia al dédalo: «Y con esto echaba a andar hacia un laberinto de jaulas vacías tras el que se alzaba un enjambre de edificios, las ruinas acristaladas de un planeta deshabitado» (p. 149). Finalmente, en «Las estaciones del sueño» el laberinto deviene clave de lectura para la interpretación de su trama:

Cuando salgas de la estación, debes localizar ese laberinto, me dice, señalando la espiral en el papel. Después su dedo recorre la línea punteada. «Es una ruta difícil, llena de sombras», indica las cruces, «pero no hay de otra; la vela te ayudará a vencer los obstáculos. Una vez que llegues al laberinto, permanece ahí y no lo abandones nunca: es tu lugar en el mundo, el perímetro que te corresponde. Dentro del perímetro, todo; fuera del perímetro, nada. Y ahora vete, porque no tardan las tinieblas» [...]. Sé que es un sitio caluroso, un espacio que pese a no tener pinta de laberinto podré reconocer al doblar una esquina. Sé, asimismo, que ese lugar es de algún modo mi muerte y que ahí estará mi padre, dispuesto a revelarme secretos de suma importancia (p. 120).

Un espacio enigmático, con múltiples obstáculos y sin apariencia laberíntica; no obstante, resulta ser un dédalo que el personaje identifica como el espacio que le corresponde y, por ende, no debe abandonarlo. Este laberinto se funde con la imagen urbana donde coexisten la vida y la muerte, la congoja y el abandono; en este espacio los personajes emplazan su solitaria existencia aceptándose como parte ineludible de la ciudad de la que no pueden ni quieren escapar.

Marcos Méndez Filesi considera que el laberinto trasciende al espacio «pues no son pocas las metáforas donde los laberintos designan conceptos abstractos imposibles de localizar, como la confusión [...], la soledad y el aislamiento [...] o la dificultad» (2009, p. 23), situaciones proyectadas en *Ciudad tomada*. De esta forma, el tópico del laberinto se extrapola a las acciones de los actantes, evidenciando que el espacio es una prolongación metonímica de los mismos (Zubiaurre, 2000, p. 24), es decir, los laberintos espaciales se trasladan a la vida y al sentir de los personajes que deambulan por una ciudad y una existencia erigidas como un dédalo. En «El coleccionista de piel», el desconcertado policía Silva intenta comprender la caótica, horrorosa y casi fantástica existencia del hombre confinado en su departamento que guarda pedazos

arrancados de su propia piel. En «Edificio», Santiago busca recordar la razón de su deplorable estado de pordiosero en un inmueble que atesora la clave de su pasado; la respuesta irrumpe en «Las cosas», cuento que establece una relación intratextual con «Edificio», al presentarnos a un opulento Santiago dilapidando su dinero y su vida en adquirir cosas «sólo para descubrir que el vacío necesita ser llenado con otras nuevas cosas, para así mismo eventualmente aburrirse de ellas en un círculo de consumismo y vacío que lo inunda y lo acongoja» (Roblest, 2019), por lo que decide abandonarlo todo y desterrarse a las calles. En «Las estaciones del sueño», la narradora relata su iniciación menstrual remitiendo al lector a la pesadilla del metro y sus estaciones, exhibiendo el horror, lo grotesco y un estado de permanente amenaza. En «Los animales invisibles» se muestra la incapacidad del protagonista para ofrecerle un poco de dicha a su pequeña hija, mientras su amargo sentimiento de abandono y soledad parece propagarse por un zoológico desierto. En «Las cosas de Ariadna», el laberinto adquiere el rostro de «un almacén de antigüedades» (Zubiaurre, 2000, p. 325), en tanto la solitaria mujer acumula una multitud de objetos de forma permanente e inmoderada que terminan por matarla en un episodio de carácter fantástico. Finalmente, el pequeño e inocente narrador de «En el jardín» refiere, en un vergel laberíntico, la relación incestuosa que signa la trama: «Nunca contaré a nadie que esa misma tarde, al salir de la casa de muñecas, me extravié en el jardín y localicé por accidente los columpios a los que se refería papá. Me escondí entre la hierba porque allí estaban Caino y mi mamá, mordiendo los labios y jugando al doctor» (Montiel Figueiras, 2013, p. 142). Los laberintos de Mauricio Montiel Figueiras surgen en la topoíesis espacial urbana para, finalmente, concretarse en la confusión, lo enigmático y en una isotopía que alude al aislamiento, el abandono y la vacuidad.

Parte sustancial de esta construcción espacial aflora en las figuras poéticas utilizadas para describir esta ciudad-laberinto y que coadyuvan a la interpretación del libro, pues exponen poéticamente un enfoque estético y sensorial de lo que representa vivir en una ciudad tomada por la deriva y el extravío, con la vida y con la muerte apostadas en ese dédalo espacial y existencial. Una de esas figuras poéticas predominantes es la metáfora que «ofrece, no sólo su extraordinario poder de transformación de la realidad, sino su enorme capacidad de significación sintética» (Pimentel, 2001, p. 91). Algunas de las metáforas más sobresalientes del libro son las relacionadas con la sangre, basta citar dos ejemplos: «una avenida que luce bañada en sangre bajo el atardecer» (Montiel Figueiras, 2013, p. 13), «el flujo sanguíneo de la ciudad» (p. 35); estas metáforas resultan trascendentes, pues la sangre simboliza tanto la vida como la muerte, tema relevante de *Ciudad tomada*. Asimismo, destacan las metáforas donde predomina la figura de animales: «Justo eso semeja el edificio: un elefante que hubiera decidido agonizar entre viejas vitrinas pobladas de maniqués que contemplan con añoranza el fulgor juvenil de bancos, bares y restaurantes» (p. 14) en palabras del narrador en «El coleccionista de piel»; el cuento «Los animales invisibles» nos brinda otro ejemplo: «Los pocos –muy pocos– automóviles que se deslizan por el eje vial a mi derecha son rémoras adheridas al lomo de una bestia prehistórica dispuesta a salir de su letargo de un momento a otro, sin el menor aviso» (p. 176); en el primer ejemplo destacamos la imagen de la agonía y en el segundo el del letargo.

La sinestesia es otra de las figuras que colabora en los sentidos metafóricos e irrumpe en la fusión lluvia-ciudad ejemplificada en cuentos como «Edificio»: «La ciudad amaneció convertida en un estremecimiento húmedo. El cielo parecía haberse desplomado y asomaba por el asfalto a través de los charcos, miles de pozas que los peatones evitaban para no despeñarse en el abismo nuboso que latía bajo la piel del mundo» (pp. 35-36); o bien cuando el narrador apunta:

Día y noche, la ciudad era un tapiz humedecido del que los peatones se desprendían como estambres. Sólo de cuando en cuando escampaba, sobre todo al atardecer, y las calles adquirían entonces la consistencia de alfombras

conquistadas por charcos, y las nubes eran manchas en el cielo raso de una mansión olvidada a su suerte (p. 42-43).

Toda obra literaria conlleva una inteligente y sensible elección de palabras que cada autor enriquece con su particular intuición y conocimiento del mundo. Si algo caracteriza la obra de Mauricio Montiel Figueiras es esa vena poética que intensifica cada uno de sus cuentos convirtiéndolos en mundos estéticamente deleitables e imperecederos. En *Ciudad tomada* lo evidencia recurriendo a metáforas y sinestesias sobre el universo de la ciudad; así, nos describe sus luces como: «señales de otras existencias que orbitaban como mansos satélites alrededor de los objetos» (p. 74), el llanto de un bebé como «un vagido que remite a un ciervo atrapado en un cepo en el corazón de un bosque» (p. 15) o sensaciones íntimas: «Comprendió que el huevo que seguía quebrándosele por dentro era no sólo la urbe sino ese orbe que ya no le correspondía, del que se había exiliado voluntariamente» (p. 39).

Conclusión

En *Ciudad tomada*, Montiel Figueiras nos presenta un retablo de personajes solitarios y desorientados que habitan una inmensa urbe desolada y laberíntica de la que no pueden escapar. Esta imagen resulta particularmente patente en el cuento «Teseo y su laberinto», pues es ahí donde el autor refleja con destreza este cosmos estético en una trama mítica que sintetiza el paradigma de unos personajes encerrados en una ciudad laberíntica de la que no pueden salir y en la que están condenados a vivir y morir entre sus entresijos. Es una ciudad que deviene casi mítica, pues sus espacios, personajes y situaciones parecen provenir de un tiempo remoto, de aquél lejano y nebuloso tiempo que atesora las respuestas anheladas. Una ciudad invadida por solitarios edificios donde también habitan siniestras sospechas, brumosos recuerdos, acre soledad y un constante estado de desolación. Esta misma sensación asalta al lector en el resto de los cuentos que integran el libro, pues todos ellos operan a partir del tópico del laberinto mediante la topoíesis urbana. Todos los personajes se encuentran segregados, inestables, desamparados y dominados en una ciudad-laberinto de la que no hay salida posible. Ésta es la clave hermenéutica de *Ciudad tomada* de Mauricio Montiel Figueiras y uno de sus fundamentos estéticos para disfrutar los claroscuros de este magnífico libro de una insoslayable riqueza literaria.

Referencias

- Becerra, E. (Enero 31, 2006). La errancia. Paseos por un fin de siglo, de Mauricio Montiel Figueiras. En *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-errancia-paseos-por-un-fin-siglo-mauricio-montiel-figueiras>
- Castillo García, M. E. (2016). Identidades renovadas en *Ciudad tomada*, de Mauricio Montiel Figueiras. En *Revista de El Colegio de San Luis*, 6(11).
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-899X2016000100208
- Certeau, M. de, Giard, L. y Mayol, P. (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Debord, G. (2013). *La sociedad del espectáculo*. Gegner Libros.
- García Abreu, A. (Mayo 22, 2013). Pliegues de la urbe. En *El economista*.
<https://www.economista.com.mx/arteseideas/Pliegues-de-la-urbe-20130522-0094.html>
- García Bergua, A. (Julio 5, 2013). La piel de la ciudad. En *Letras Libres*.
<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-piel-la-ciudad>

Homero, J. (Febrero 26, 1995). La mitad siniestra de Mauricio Montiel. En *El semanario cultural. Novedades*, 662(6).

Montiel Figueiras, M. (2005). *La errancia. Paseos por un fin de siglo*. Ediciones Cal y Arena.

Montiel Figueiras, M. (2013). *Ciudad tomada*. Almadía.

Méndez Filesi, M. (2009). *El laberinto. Historia y mito*. Alba.

Palma Castro, A., Ramírez Olivares, A.V., Sánchez Carbó, J., Escobar Fuentes, S., Ríos Baeza F. y Ramírez Lámbarry, A. (2017). Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología). En *Romance Quarterly*, 64(1). (pp. 1-12). DOI: 10.1080/08831157.2017.1254467

Pimentel, L.A. (2001). *El espacio en la ficción*. UNAM / Siglo XXI editores.

Ramírez Olivares, A.V., Palma Castro, A., Sánchez Carbó, J., Escobar Fuentes, S., Ríos Baeza F. y Ramírez Lámbarry, A. (2017). Topoiesis del espacio textual. En *Romance Quarterly*, 64(1).(pp. 37-45). DOI: 10.1080/08831157.2017.1254481

Roblest, A. (Enero 28, 2019). Ciudad tomada, reseña. En *Hola cultura*. <https://holacultura.com/ciudad-tomada-resena/>

Zubiaurre, M.T. (2000). *El espacio en la novela realista*. Fondo de Cultura Económica.



Monterrey, una cartografía sórdida del crimen: la ciudad como personaje en *El asesinato de Paulina Lee* de Hugo Valdés

Monterrey, une cartographie sordide du crime : la ville comme personnage dans *El asesinato de Paulina Lee* de Hugo Valdés

Monterrey, a Sordid Mapping of Crime: the City as a Character in *El asesinato de Paulina Lee* by Hugo Valdés

Mónica TORRES TORIJA¹

Universidad Autónoma de Chihuahua
<https://orcid.org/0000-0002-5225-6193>
mtorres@uach.mx

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/785>

DOI : 10.25965/flamme.785

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: Los espacios urbanos han cobrado una dimensión significativamente simbólica en las formas literarias contemporáneas, en donde la ciudad interactúa, afecta y modifica el devenir metafísico urbano. La reflexión que gira en torno a la ciudad como espacio narrativo no se limita únicamente a un inventario de lo espacial o referencial, sino que entiende a la ciudad como una elaboración sensible de la sociedad contemporánea. Las tensiones y resonancias de la vida en la ciudad construyen los imaginarios sobre los que se fundamenta la experiencia urbana. En *El asesinato de Paulina Lee* (2016) del escritor regiomontano Hugo Valdés, el espacio urbano de Monterrey, Nuevo León, desempeña un rol protagónico. En este ensayo se analizará la cartografía urbana como retrato de una ciudad que se adentró en la modernidad industrial del siglo XX y cuya expansión acelerada dio lugar a un territorio fragmentado por la desigualdad económica en donde predominaron la marginalidad, la pobreza y la violencia.

Palabras clave: ciudad, espacio urbano, memoria, cartografía, historia

Résumé : Les espaces urbains occupent désormais une place fort symbolique dans les formes littéraires contemporaines, dans lesquelles la ville affecte, modifie et interagit avec le devenir métaphysique urbain tout en interagissant avec lui. La réflexion qui tourne autour de la ville comme espace narratif ne se limite pas seulement à un inventaire spatial ou référentiel, mais comprend la ville comme une élaboration sensible de la société contemporaine. Les tensions et les résonances de la vie en ville construisent les imaginaires sur lesquels se fonde l'expérience urbaine. Dans *El asesinato de Paulina Lee* (2016) de l'écrivain regiomontain Hugo Valdés, l'espace urbain de Monterrey, Nuevo León, joue un rôle de premier plan. Dans cet essai, la cartographie urbaine sera analysée en tant que portrait d'une ville qui s'est aventurée dans la modernité industrielle du XX^e siècle, dont l'expansion accélérée a donné forme à un territoire fragmenté par les inégalités économiques et où ont prédominé la marginalité, la pauvreté et la violence.

Mots clés : ville, espace urbain, mémoire, cartographie, histoire

¹ Docteur en philosophie, spécialiste en Études culturelles à l'Université Autonome de Nuevo León, Professeure titulaire à l'Université Autonome de Chihuahua et membre du Corps Académique Littérature et Culture du Nord du Mexique (coordinatrice de la chaire Palimpseste), Mónica TORRES TORIJA fait partie du Groupe International de Recherche sur la Violence de l'Université de Playa Ancha (Valparaiso, Chili). Elle a candidaté pour faire partie du Système National de la Recherche (SNI). Ses axes de recherche sont les cartographies narratives et l'esthétique de la violence dans la littérature du nord du Mexique.

Abstract: Urban spaces have taken on a significantly symbolic dimension in contemporary literary forms, where the city interacts, affects, and modifies the urban metaphysical development. The reflection that revolves around the city as a narrative space is not limited to a spatial or referential inventory but conceives the city as a sensitive elaboration of contemporary society. The tensions and resonances of life in the city build the imaginaries on which the urban experience is based. In *El asesinato de Paulina Lee* (2016) by Hugo Valdés, the urban space of Monterrey, Nuevo León, plays a leading role. In this study, urban cartography will be analyzed as a portrait of a city that entered the industrial modernity of the 20th century and whose accelerated expansion gave rise to a territory fragmented by economic inequality in which marginality, poverty and violence predominated.

Keywords: city, urban space, memory, cartography, history

«Nada hay más polifónico y estridente, nada más premeditado y, a la vez, insospechable; nada más salvaje y grotesco, y a la vez civilizado, que la ciudad. Por eso es que quizá todos corremos hacia ella, hacia el carnaval: porque él nos brinda aparentemente todo el bienestar y espectáculo que necesitamos».

Ricardo Argüello

«Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos».

Italo Calvino

Introducción

La literatura, como creadora de mundos, ha visto en la ciudad una vasta zona en la cual los conflictos humanos y las historias que se derivan de ella, ocurren en los espacios íntimos de la geografía urbana: sus calles y avenidas, sus casas y cafés, sus parques y jardines, así como los espacios de la periferia que completan la imagen de la ciudad.

Las poéticas urbanas son variadas y van desde lo rural hasta lo urbano, así como se han ido conformando las ciudades, con retazos de ladrillo y cemento y pequeñas parcelas de los barrios periféricos de invasión. De esta manera la ciudad ha entrado en un proceso de resignificación (Rodríguez Romero, 2007, p. 64).

Hugo Valdés Manríquez es un narrador mexicano contemporáneo que ha convertido a Monterrey, Nuevo León, su ciudad de origen, en uno de los imaginarios más importantes dentro de su ficción narrativa, realizando no sólo un recorrido por diferentes escenarios históricos como en *The Monterrey News* (1990), *El crimen de la calle Aramberri* (1994), *Breve teoría del pecado* (2013) y *El asesinato de Paulina Lee* (2016) sino también trazando una cartografía urbana que hace de la ciudad una presencia que rebasa la espacialidad y le confiere un protagonismo y una personalidad única. A partir de un crimen de nota roja acaecido en 1938, el autor muestra una sociedad cuyo modelo ideal de ciudad impulsada por el progreso es negado por el caos urbano que denuncia una nula planificación materializándola en una ciudad sórdida. En este ensayo se analizará la cartografía urbana como retrato de una ciudad que se adentró en la modernidad industrial del siglo XX, cuya expansión acelerada dio lugar a un territorio fragmentado por la desigualdad económica, en donde predominaron la marginalidad, la pobreza y la violencia.

Los espacios urbanos han cobrado una dimensión significativamente simbólica en las formas literarias contemporáneas, en donde la ciudad interactúa, afecta y modifica el devenir metafísico urbano. De acuerdo con Burton Pike:

[L]a ciudad siempre habla, y con muchas voces. Ha sido una imagen poderosa en la literatura desde que comenzó la literatura: cada vez que los escritores han elegido usarla, han evocado y orquestado respuestas con muchos matices tanto para ellos como para sus lectores² (1981, p. 9).

Es así como la ciudad contemporánea que va y viene en su capacidad significativa es capaz de proyectarse como discurso para ser leído, como también señalaba Barthes: «La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla» (1993, pp. 260-261).

En este sentido, al transitar por la ciudad en el espacio de la ficción, todo lo que emerge en ella, las calles, los edificios y el paisaje urbano son significantes. El recorrer y caminar por la ciudad, de acuerdo a Margulis, lleva consigo la posibilidad de recibir e interpretar múltiples mensajes que hablan a sus habitantes, emiten señales e intervienen en los comportamientos (2002, p. 519). Además de los espacios físicos, la ciudad es también, y sobre todo, sus habitantes. La ciudad expresa la cultura compartida por quienes la habitan, es también el movimiento, los lenguajes, los comportamientos, las vivencias y modos de vivir de sus habitantes. La ciudad se muestra, también, en el ritmo que le imprimen los ciudadanos, en sus itinerarios y en los usos que hacen de ella. La ciudad se manifiesta, asimismo, en el paisaje humano, continúa Margulis (p. 521), de ahí que sea precisamente este escenario al que se le otorgue protagonismo dentro de la anécdota narrada.

La reflexión que gira en torno a la ciudad como espacio narrativo, no se limita únicamente a un inventario de lo espacial o referencial, sino que entiende a la ciudad como una elaboración sensible del hombre contemporáneo. Las tensiones y resonancias de la vida en la ciudad construyen los imaginarios sobre los que se fundamenta la experiencia urbana. Carrillo Torea al considerar la ciudad como un signo, aborda desde la mirada de la semiótica el espacio urbano:

la ciudad como discurso en sí misma, como interlocutor permanente de quien la habita, propicia un diálogo en el que da cabida a la interpretación; esto último es lo que el texto literario permite: la posibilidad de recrear la ciudad, pues la escritura no sólo es capaz de representar a la ciudad o a sus espacios, sino auténticamente de «crear» la ciudad u otra ciudad, en tanto que sus interpretaciones pueden ser múltiples y variadas (2003, p. 1).

Hugo Valdés convierte a Monterrey en un imaginario que parte del referente de la memoria y de la historia. Las novelas mencionadas anteriormente muestran la ciudad a partir de un momento particular y en el caso de *El asesinato de Paulina Lee* es el de una situación límite: el crimen, el asesinato (Vázquez, 2017). El escritor proyecta cómo persistía en la memoria colectiva un crimen inaudito, con tanta saña y salvajismo contra mujeres que vivían en el primer cuadro de la ciudad y para ello recurre a una cartografía física y humana de la urbe regiomontana (Durán, 2016). En la entrevista realizada por Durán, Valdés lo ha expresado de la siguiente manera:

² «The city always speaks, and with many voices. It has been a powerful image in literature since literature began: whenever writers have chosen to use it, they have evoked and orchestrated responses with many overtones for both themselves and their reader». Traducción de la autora de este artículo.

Por la naturaleza de esta historia, yo tenía que recalar en hechos violentos, en algo que derivó en lo trágico, y cierta reflexión por voz de alguno de los personajes me condujo a asentar y reiterar que Monterrey tiene un sustrato violento, que sólo gusta de mostrar la buena cara, los buenos modales, la dinámica civilizada de su vida. Debajo de ella late el pulso de un bárbaro (Durán, 2016).

El Monterrey donde se desarrolla la historia de Hugo Valdés representa los diferentes rostros que han surgido en una ciudad moderna debido a su inminente crecimiento y desarrollo: el de la violencia, la inseguridad y el temor. Una ciudad que el 5 de abril de 1933 se descubre moderna, y por lo tanto, vulnerable (Moreno Rojas, 2004, p. 28). El hecho atroz que rompió con el clima de tranquilidad urbana fue el crimen ocurrido en el domicilio #1026 de la Calle Aramberri en pleno centro de la ciudad de Monterrey donde fueron brutalmente agredidas y degolladas dos mujeres. Tal acontecimiento levantó un ambiente de terror y condena social hacia el crimen. Llama la atención que en este acontecer histórico se fusionen dos grandes espacios que se cruzan e informan: el espacio de la seguridad y la confianza, situado en el pasado, y el aquí y ahora de una ciudad amenazada por el crimen y la desconfianza en el otro. Será gracias a las descripciones e imágenes urbanas que el autor nos sumerja en el espacio físico de la ciudad, pero también será la confusión y el desorden de la dinámica social la que nos muestre el espacio vivido y el carácter que proyecta la ciudad. Se puede decir que, en el caso de Hugo Valdés, la ciudad, como tema literario en la novela negra, adquiere una significación especial porque el espacio urbano tiene como protagonista al crimen. Ahí el autor convoca las debilidades humanas para confrontarnos especularmente con nuestros temores o deseos más íntimos, aun los más bajos (p. 29).

En *El asesinato de Paulina Lee* (2016), el espacio urbano de Monterrey, Nuevo León, desempeña un rol protagónico. A partir de un crimen de nota roja, el autor muestra una sociedad cuyo modelo ideal de ciudad impulsada por el progreso es negado por el caos urbano que denuncia una nula planificación materializándola en una sórdida cartografía urbana.

El domingo 13 de noviembre de 1938 una joven de origen asiático, Paulina Lee Cué, es hallada a espaldas del viejo Hospital González, en pleno centro de Monterrey, cosida a puñaladas. Paulina, de apenas dieciséis años, recibe más de sesenta heridas la noche anterior o la madrugada de ese día, para el ya mediano asombro de una ciudad que se ha venido acostumbrando a crímenes de estas características desde que, cinco años atrás, el 5 de abril de 1933, se cometiera el asesinato brutal de dos mujeres en la calle de Aramberri (Valdés, 2019, p. 297).

Este suceso es el detonante de lo que será narrado y la historia que será contada, teniendo en cuenta una urbe que se encuentra en un momento histórico cuya dinámica social está afectada por varios factores. De acuerdo con Valdés:

La ciudad, pues, manifiesta en ese momento un sinfín de signos de cambio, si bien no necesariamente encomiables. La sociedad regia se revela entonces menos timorata, menos inocente de lo que pasa a su alrededor –acepta, por ejemplo, que hay putas y padrotes, aunque no conviene en llamarlos así– y no duda en hacerse de la vista gorda ante una corrupción creciente en las instituciones, tal vez en la idea de que el fondo humano es el mismo en todos los tiempos y la gente es proclive a buscar enriquecerse al costo que sea: prostituyendo a la mujeres, vendiendo drogas a quien las pueda comprar montando garitos; en fin, haciendo del robo y el crimen un sistema de vida, discreta o descaradamente, solapada o abiertamente. Acaso la primera de las

formas sea la más reprobable, pues mientras la segunda es visible y justifica el diario trabajo policial –detener al ratero común, al vendedor de drogas y pulque, a la prostituta operando fuera de la zona de tolerancia, etcétera–, la que se mueve a la sombra y sabe cómo repartir el dinero entre las autoridades de turno es la que se posicionará después en las filas de la sociedad decente y próspera (pp. 303-304).

La novela trata de la historia de un feminicidio que conmovió a la sociedad regiomontana en 1938. A lo largo de la obra, Valdés hace un retrato muy acertado de la ciudad de aquel entonces, con descripciones de los diferentes estratos que conformaban la sociedad que la habitaban. Además, describe el contexto sociocultural de una ciudad que aún no se desprendía de su pasado rural, pero al mismo tiempo se adentraba en la modernidad capitalista industrial del siglo XX. Como en muchas ciudades, la nota roja refleja las contradicciones estructurales y sociales presentes en las sociedades que las habitan. Así, se identificarán aspectos marginales en los espacios, personajes y diálogos en escenas seleccionadas de la narrativa (Mariano Vera, 2019, p. 58).

Hay una serie de situaciones que hay que señalar derivadas del contexto histórico. García Muñoz apunta que en ese entonces:

El país comenzaba a recuperar la paz luego de la conflagración revolucionaria, la guerra cristera, y los asesinatos políticos que reconfiguraron el rostro sociopolítico y económico de un país en vías de una incipiente modernidad. La pobreza, la marginación y la violencia no desaparecieron (2020, p. 102).

Quizá sean estos los factores más relevantes que propiciaron los actos delictivos recreados por Hugo Valdés.

En la época en que se desarrolla la novela, la década de los treinta del siglo XX, el proceso de modernización que inició durante la gubernatura del general Bernardo Reyes había generado grandes modificaciones en la configuración urbana de Monterrey. Así lo explica Barrera:

[L]a ciudad devino en zonas diversas, distintas ciudades dentro de la ciudad. En el primer cuadro, atrapado y condenado a la anacronía, permanecía el centro con sus casas, comercios, cantinas, iglesias, edificios de gobierno y baños públicos; en los márgenes se distribuían las fábricas, las zonas de tolerancia, las estaciones de trenes, los nuevos barrios de los obreros que eran los territorios de los grupos anónimos (inmigrantes de los estados vecinos, repatriados de los Estados Unidos, desolados por la crisis de 1929, aventureros, vividores) (2012, p. 18).

El modelo ideal de la ciudad impulsada por el progreso es negado por el caos urbano que denuncia una nula planificación; la fealdad se materializa en «la proliferación de charcas y baldíos convertidos en muladares por la basura que tiran ahí los comerciantes ambulantes; en el sinfín de tejabanés, de barracas de fierros viejos mal acondicionadas ...» (Valdés, 2016, p. 58). En el sitio donde fue encontrado el cadáver de Paulina Lee se observa la yuxtaposición de espacios asimétricos: los edificios que encarnan la modernidad, el hospital González, las escuelas de Enfermería y de Medicina, coexisten con muladares y focos de infección. La colonia Hidalgo, residencia de los más menesterosos, se convierte en un nido de la delincuencia y la degradación humana: «individuos sin escrúpulos vendían allí la carne de animales muertos por enfermedad y a veces hasta los perros que envenenaba el viejito Lobo» (Valdés, 2019, p. 159). Las hordas de indigentes que recorren las calles de Monterrey son los rechazados por el progreso. La falta de trabajo en el país obligaba a los desempleados a buscarlo en Monterrey,

pero al no encontrarlo, eran rubricados como indeseables y confinados en asilos para ocultar el lado oscuro de la modernidad.

En *El asesinato de Paulina Lee*, Erasmo, uno de los investigadores asignados al caso, en su recorrido en automóvil traza una sórdida cartografía de la ciudad, las calles son espacios transitados por una masa anónima, a todas luces desposeída. Erasmo reconstruye el paisaje urbano del pasado mediante el ejercicio de la memoria: «Con tantas fincas que se construían ahora al pie del Obispado, tomando poco a poco el lugar de las labores agrícolas, Monterrey y San Gerónimo estaban prácticamente unidos» (p. 114). La expansión urbana, caótica dirá García Muñoz (2020, p. 114) devora al México rural. En ese caos germina el crimen.

La novela refleja espacios marginales en los que sucede el crimen. *El asesinato de Paulina Lee* de Valdés retrata los baldíos donde los criminales esconden o abandonan los cuerpos de sus víctimas, el Hospital González es un espacio que no se da abasto para satisfacer las necesidades básicas de salud de los regiomontanos de la época, y en cuyos alrededores «se carecía de pavimento y luz eléctrica, y las vecindades no contaban con servicios sanitarios» (Valdés, 2019, p. 18). Valdés también menciona calles céntricas que aún hoy conservan su nombre, como Pino Suárez, Calzada Madero, Washington, 15 de Mayo, además de espacios como la Alameda y el Río Santa Catarina que siguen siendo espacios importantes de la geografía urbana de Monterrey. Otro espacio marginal muy indefinido es el de las colonias, nombre con que se conocía y se conoce a la periferia de la ciudad, los asentamientos o barrios que se encuentran fuera del centro. En esas colonias donde «tardan siglos en petrolizar las calles y en poner la electricidad y el agua» (p. 57) vivían las personas que no tenían recursos para vivir en el centro «y no era motivo para enorgullecerse de nada» (p. 55). Algunas de las colonias que Valdés menciona todavía existen, como la Moderna, Reforma y Obrera, incluso algunos espacios estaban en construcción y existen hoy en día, como la Escuela Monumental Calles, que muestra en su fachada el año que finaliza su construcción: 1938 (Mariano Vera, 2019, pp. 56-57).

En la misma ciudad conviven espacios urbanos con espacios rurales, como granjas o tierras de labor o «un potrero solitario ubicado al norte de la Colonia Moderna» (Valdés 2019, p. 79), donde se encontró el cadáver de Ninfa González, solo tres años menor que Paulina, lo que confirma que los feminicidios eran comunes, situación que tristemente no ha cambiado mucho al día de hoy. Uno de los espacios centrales presentes en la novela de Valdés es el Río Santa Catarina, que además de ser uno de los más importantes referentes geográficos de la ciudad, es parte de la historia misma, una historia que podría ser contada a través de las inundaciones que han golpeado trágicamente a Monterrey casi cada 20 o 30 años: 1909, 1938, 1967, 1988 y 2010. El ciclo de inundación-destrucción-reconstrucción hace juego con los crímenes que no terminan, o que suceden una y otra vez (Mariano Vera, 2019, p. 57):

Habitantes de tejabanés cuyos patios daban al río encontraban seguido, enterrados a poca profundidad, esqueletos enteros de personas que debieron morir en la inundación de 1909. Por temor a que los fueran a involucrar en las causas del deceso y ahorrarse las molestias de declarar a la policía, los vecinos preferían enterrar de nuevo aquellos restos mortales (Valdés, 2016, p. 162).

La ciudad es descrita con filas de desempleados desesperados, sin servicios sanitarios suficientes o con indigentes y maleantes. Los espacios que se muestran son también sórdidos y decadentes, acentuando las contradicciones de la modernidad y la posmodernidad. Ficción y realidad coinciden en el mismo espacio y retratan características parecidas de tiempos distintos (Mariano Vera, 2019, p. 66). La ciudad se configura a partir de condiciones muy particulares, como lo señala Víctor Barrera al describirla como un «espacio de explotación y violencia, cruce de caminos entre lo legal e ilegal; territorio fértil para la composición literaria a través de la imaginación y la información salvada y clasificada en los expedientes policiacos» (2012, p. 21).

Barrera afirma que Valdés «describe la dinámica de una ciudad y una época en la que el bienestar se volvía falsa promesa y era preciso sobrevivir día a día» (p. 20).

El Monterrey de 1938 es una ciudad que crece, pero no es todavía consciente de ello; una ciudad que se expande con el crecimiento industrial; una ciudad en cuya periferia se «distribuían fábricas, zonas de tolerancia, las estaciones de trenes, los nuevos barrios de los obreros» (p. 18). En uno de estos barrios de obreros es donde sucede el crimen de la calle de Aramberri, que según Barrera es también un espacio metafórico, «espacio límite entre las nacientes formas urbanas y las antiguas formas rurales» (p. 15). La industrialización de la ciudad trae consigo comodidades y empleos, pero también un crecimiento que implica que la sociedad ya no es aquella donde todos se conocen, la convivencia y la dinámica social no son ya las mismas; también existen cambios en los tipos de crímenes, que ahora son anónimos, injustificados, sorpresivos, rutinarios y cotidianos. Los crímenes sanguinarios parecen ser un rito de iniciación para las ciudades occidentales, donde «desde la época moderna, el crimen ha cobrado una significación múltiple, en especial debido a los diversos procesos de industrialización y al desmedido crecimiento» (p. 16).

La marginalidad social y económica es percibida en los rasgos culturales de sus habitantes y en los espacios que habitan. Un ejemplo de estos aspectos marginales en la novela es el de los perros con rabia, que el personaje Prisciliano Lobo se encarga de matar con vidrio molido, labor por la que recibe un pago como empleado del ayuntamiento. Los perros rabiosos eran un problema de salud en el Monterrey de 1938 que retrata Valdés en su novela, ya que, según el mencionado personaje, los perros se multiplicaban, aun cuando según sus cuentas «él solo había despachado unos treinta y cinco mil a razón de mil doscientos por año» (Valdés, 2016, p. 46). Pero el asunto de los perros resulta ser una metáfora de una ciudad que comienza a modernizarse y a tener nuevos problemas que solo parecen agravarse (Mariano Vera, 2019, p. 79) pues en la novela, el autor alude a los perros que son exterminados «como si más bien realizara una poda, a sabiendas de que las bestias seguirán brotando de todos lados y le recordarán a los regiomontanos su propia naturaleza» (Valdés, 2016, p. 51).

Abundan descripciones de la sordidez del espacio urbano que Valdés comparte en esta obra, como la descripción que hace de la zona roja del Monterrey de la época, mejor conocida como El Trébol House. Una zona ubicada en las afueras de la ciudad, a la que se llegaba por la Avenida Cuauhtémoc, en un tiempo en el que todavía había un ejido de la ciudad, una zona de tolerancia en donde se había concentrado gran parte de los burdeles, cantinas y prostitutas de la ciudad, estas últimas designadas con el eufemismo de horizontales. La sordidez de dicha zona roja se ve simbolizada en el texto por una «noria que yacía abandonada y sin agua, en dirección a la colonia Hidalgo, el lugar idóneo para deshacerse de un cadáver, pues allí el tiro tenía treinta metros de profundidad» (Valdés, 2019, p. 131). Valdés explica que, en dicho sitio, sus manejadores contaban con el aval de las autoridades para explotar el negocio de la prostitución, y los agentes policiacos se presentaban para recoger dádivas y resolver algún tumulto (Mariano Vera, 2019, p. 89).

Aparejado con el asunto de las prostitutas, había otro problema social relacionado con los apaches o proxenetas que explotaban y maltrataban a las mujeres: «en vista de que tan ruin profesión atraía incluso a extranjeros y jóvenes de familias honorables y de buena posición social, se emprendían batidas contra aquellos en el intento de librar a la ciudad de semejante plaga, arrastrada desde hace lustros» (Valdés, 2019, p. 133). Esto deja ver la ideología machista de la sociedad regiomontana de la época, ya que incluso hombres de familias socialmente acomodadas se sentían con derecho de maltratar y expoliar a las prostitutas. Es en este contexto, donde Emanuel Chong se siente capaz de utilizar a la joven Paulina Lee para después deshacerse de ella; había un sistema controlado por hombres que garantizaba su impunidad (Mariano Vera, 2019, p. 87).

En *El asesinato de Paulina Lee*, una clase social conformada por el procurador Calleja, por el económicamente poderoso clan de chinos de Monterrey, por los dueños de los periódicos, y un sector empresarial que tiene negocios con los chinos y no le conviene el escándalo, se encargan de juzgar a Cesáreo, el acusado de un crimen que no cometió, y lo sentencian a la Ley Fuga. Pero no solo Cesáreo es juzgado aquí: en las calles de Monterrey hay un rumor que dice que la justicia es para los que tienen dinero y no para los pobres diablos como Cesáreo. Prisciliano Lobo filosofa al respecto: «la calle jamás se equivoca al señalar a los verdaderos culpables de crímenes tan descarados y sangrientos como el de esa pobre muchacha» (Valdés, 2016, p. 140).

Los personajes como Calleja y los policías asesinos de Cesáreo actúan al margen de la moralidad y de la ley, aunque su deber sea impartir justicia. La historia de la violencia se repite una y otra vez en los espacios marginales ya sea en la zona de tolerancia o las cantinas del centro, los baldíos y burdeles. Desde la alameda, Prisciliano Lobo medita sobre la ciudad nueva, la ciudad en que Monterrey se está convirtiendo y se dice que la gente en el fondo no ha cambiado, que detrás de la nueva ciudad se desarrolla la misma escena: «Los hombres se mataban por celos, por una puntada de borrachera, dejando claro que una vida valía menos que una mancha de cerveza; y luego ese gusto por manejar las armas a lo pendejo, que los llevaba a balearse accidentalmente como si se odiaran de forma crónica» (p. 66).

Conclusión

La ciudad como espacio literario es un territorio en el que se entrecruzan la invención y la memoria. La ciudad es en sí un gran relato, una tupida red de narraciones que se entrecruzan y se bifurcan, un gran símbolo, una creación autónoma de la imaginación. La ciudad es la representación del alma colectiva y su compleja y variada topografía es, en realidad, un reflejo de nuestro agitado y confuso mundo interior, con todas sus grandezas, miserias y contradicciones (García Jambrina, 2006).

La cartografía urbana logra convertirse en una metáfora de la creciente inseguridad y desasosiego del individuo ante una realidad tambaleante, como la expresa Zubiaurre (1996). El novelista en la construcción de su imaginario toma como referente un locus urbano que rebasa la memoria y se carga de elementos simbólicos desde los cuales es contemplado. El sentir, percibir la ciudad en el ámbito espacial de una novela es un modo de descifrar un código complejo, de tal forma que el recorrido de la geografía urbana se convierte automáticamente en un acto de lectura.

La ciudad como texto (Zubiaurre, 1996) es motivo literario al que recurre Hugo Valdés para crear el retrato de un Monterrey anclado en la década de 1930 como una ciudad que se adentró en la modernidad industrial del siglo XX y cuya expansión acelerada dio lugar a un territorio fragmentado por la desigualdad económica, en donde predominaron la marginalidad, la pobreza y la violencia dando lugar al asesinato de Paulina Lee. El crimen ocurrido en la zona centro de Monterrey en el año de 1938 se convirtió en el detonador de una violencia inusitada que permitió mostrar las diferencias sociales de una ciudad cuyo crecimiento iba marcando cada vez más los cinturones de miseria y el surgimiento de barrios marginales.

La ciudad de Monterrey se erige como un personaje que da cuenta de las injusticias indignantes que se comete en sus calles y que gracias a la nota roja conmociona e impacta a la sociedad regiomontana al leer en los periódicos que una chica es masacrada y el autor material del crimen es protegido desde el poder, donde se creó un chivo para la expiación. Hugo Valdés muestra en esta novela cómo la nota roja es la evidencia del rostro ingrato de una ciudad como Monterrey, que a principios del siglo pasado se había erigido como imagen del progreso, la bonanza y el desarrollo y que ahora es contrastada con los conceptos de violencia, perversión y degradación. El retrato urbano que destaca en la novela es el de una sociedad que da cuenta de un México

todavía convulso, recién encarrilado en su desarrollo. Es un Monterrey suburbano, preindustrial con severos problemas sanitarios así como con la proliferación de cabarets, tugurios y picaderos. Un locus urbano de calles enlodadas, de calores infames y hombres que viven al filo de la navaja.

Referencias

- Argüello, R. (1998). *Ciudad gótica, esperpéntica y mediática: ensayos de simbólica (y diabólica) urbana*. Asociación Colombiana de Semiótica.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós Comunicación.
- Barrera, V. (2012). En torno a *El crimen de la calle de Aramberry* de Hugo Valdés. En L. C. Arredondo Treviño, V. Barrera Enderle y M. I. Terán Elizondo (ed.), *Diez ensayos de narrativa neolonesa*. (pp. 13-25). Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Crisálida Crasis Ediciones.
- Carrillo Torea, G. I. (2003). *La noción de urbe en la narrativa latinoamericana actual. La ciudad latinoamericana en el discurso literario*. Universidad Autónoma del Estado de México. Ponencia en el Congreso de Pensamiento Latinoamericano. <https://fdocuments.ec/document/lanoci-n-de-urbe-en-la-narrativa-n-de-urbe-que-el-texto-literario-permite.html?page=1>
- Durán, M. (2016). *La voz violenta*. Entrevista con Hugo Valdés. En *Literal Latin American Voices / Voces Latinoamericanas*. <https://literalmagazine.com/la-voz-violenta-entrevista-con-hugo-valdes/#:~:text=Ahora%20bien%2C%20por%20la%20naturaleza,cara%2C%20los%20buenos%20modales%2C%20la>
- García Jambrina, L. (2006). Literatura y ciudad. En *Clarín*, 64. (pp. 53-54). <https://revistaclarin.com/807/literatura-y-ciudad/>
- García Muñoz, G. (2020). Crímenes urbanos: la ficción policiaca de Hugo Valdés. En *Tema y Variaciones de Literatura*, 54. (pp. 101-118). <http://temayvariacionesdeliteratura.azc.uam.mx/index.php/rtv/article/download/240/194>
- Margulis, M. (2002). La ciudad y sus signos. En *Estudios Sociológicos*, 3(20). (pp. 515-536). <https://www.redalyc.org/pdf/598/59806001.pdf>
- Mariano Vera, M. L. (2019). *Construcción del significado del espacio urbano regional en dos obras de autores del grupo El Panteón*. [Tesis de maestría, Literatura y Discurso]. ITESM. <https://repositorio.tec.mx/bitstream/handle/11285/636199/Version%20final%2C%20Marcos%20RITEC.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Moreno Rojas, E. (2004). La construcción de la ciudad en la novela norteña. En *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 17. (pp. 13-31). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401701>
- Pike, Burton. (1981). *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press.
- Rodríguez Romero, N. (2007). La ciudad, un organismo vivo: una mirada desde el concepto y la literatura. En *Educación y Ciencia*, 10. (pp. 57-70). https://revistas.uptc.edu.co/index.php/educacion_y_ciencia/article/download/719/718/944
- Vázquez Ortiz, A. (2017). Hugo Valdés y la ciudad fantasma: narrativa y memoria. En *Revista Levadura*, 20. <http://revistalevadura.mx/2017/08/20/hugo-valdes-la-ciudad-fantasma-narrativa-memoria/>

Valdés, Hugo. (2016). *El asesinato de Paulina Lee*. Tusquets.

Valdés, Hugo. (2019) Sobre el asesinato de Paulina Lee. En D. López Torres, M. Martínez Vela y J. Sánchez Hernández (dir.), *Literatura mexicana del norte*. (pp. 297-305). El Colegio de San Luis, UACJ.

Zubiaurre, M. T. (1996). Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia. En *Poligrafías, 1*. (pp. 199-217).



Desfigurando el espacio. Análisis de *La ciudad*, de Mario Levrero

Défigurer l'espace. Analyse de *La ciudad*, de Mario Levrero

Disfiguring the Space. Analysis of *La ciudad*, by Mario Levrero

Olga Lidia AYOMETZI SASTRÉ¹

Universidad Autónoma de Tlaxcala
oayometzi@yahoo.com.mx

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/864>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: En el presente artículo analizaré el espacio en *La ciudad* (1970) de Mario Levrero, obra en la cual la «ciudad» y otros espacios aparecen configurados de manera atípica: sin bullicio, gente, carreteras, transporte, edificios y comercios. En consecuencia, en la novela se desfigura el paradigma de la ciudad y se construye un espacio desubicado, indefinido, oscuro, decadente, anormal y despoblado, generando incertidumbre y sinsentido. Para el análisis me apoyaré, principalmente, en la teoría del espacio de Henri Lefebvre, quien elabora la triada conceptual: el espacio percibido (físico), el espacio concebido (mental) y el espacio vivido (experiencias). De esta manera, descifraré los espacios descritos en la obra para descubrir sus símbolos, sus signos y la percepción del mundo exterior, resultado del interior, tanto del narrador como del autor, dado que el concepto de espacio implica factores culturales, sociales, psicológicos e históricos.

Palabras clave: ciudad, espacio, práctica, representación, vivencia

Résumé : Dans le présent article, j'analyserai l'espace dans le roman *La ciudad* (1970) de Mario Levrero, dans lequel la « ville » et les autres espaces sont configurés de manière atypique : sans agitation, sans habitants, sans routes, sans transports, immeubles ou commerces. Par conséquent, dans ce roman, le paradigme de la ville est déformé et l'espace qui s'y constitue est déplacé, indéfini, sombre, décadent, anormal et dépeuplé, générant de l'incertitude et du non-sens. Pour mener cette analyse, je m'appuierai principalement sur la théorie de l'espace d'Henri Lefebvre, qui élabore la triade conceptuelle : espace perçu (physique), espace conçu (mental) et espace vécu (expériences). De cette façon, je déchiffrerai les espaces décrits dans l'œuvre pour découvrir leurs symboles, leurs signes et la perception du monde extérieur, qui résulte de l'intériorité du narrateur et de l'auteur, étant donné que le concept d'espace implique des facteurs culturels, sociaux, psychologiques et historiques.

Mots clés : ville, espace, pratique, représentation, expérience

Abstract: In this paper I will analyze the space in *La ciudad* (1970) by Mario Levrero, in which the "city" and other spaces are represented in an atypical way: without hustle and bustle, people, roads, transportation, buildings and shops. Consequently, in the novel the paradigm of the city is disfigured, building a dislocated, undefined, dark, decadent, abnormal and depopulated space, generating uncertainty and nonsense. For the analysis I will rely on the theory of space by Henri Lefebvre, who elaborates the conceptual triad: the perceived space (physical), the conceived space (mental) and the lived space (experiences). In this way, I will decipher the spaces described in the novel to discover their symbols, their signs and the perception of the outside world as a consequence of the inside world, of both the narrator and the author, since the concept of space implies cultural, social, psychological and historical factors.

¹ Doctore en littérature hispano-américaine de la BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla). Enseignante et chercheuse au sein de la Licence en langue et littérature hispano-américaine de l'Université Autonome de Tlaxcala (Mexique).

Keywords: town, space, practice, representation, experience

«No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales».

Ion Martínez Lorea

Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004), mejor conocido como Mario Levrero, fue un escritor, periodista, cineasta, guionista, editor, tallerista, librero y fotógrafo uruguayo. Autor de más de una veintena de libros, entre los que destacan comics, textos periodísticos, cuentos y novelas, algunos de sus títulos son *La ciudad* (1970)², *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974), *El lugar* (1982), *París* (1980), *Aguas salobres* (1983), *Los muertos* (1986), *Espacios libres* (1987), *El portero y yo* (1992) *La novela luminosa* (2005). Por esta última obtuvo su único premio literario: El Bartolomé Hidalgo en 2006.

Levrero es en la actualidad un autor notable y uno de los más importantes de la literatura no sólo de su país sino de Hispanoamérica; sin embargo, en su momento, fue poco conocido. Teniendo en cuenta lo señalado por la crítica, considero que fueron dos las razones principales de su impopularidad: una, su personalidad y, la otra, lo extraño de su literatura. Levrero fue un escritor que se mantuvo al margen y en contra del *establishment*. En vida, apunta Corbellini:

[...]sostuvo importantes divergencias con quienes detentan la hegemonía cultural, que se manifestaron en rupturas con sus editores, su rechazo a participar en concursos literarios, también explícitas contrariedades hacia el canon universal y una actitud irreverente ante los íconos del prestigio que la crítica le negó hasta que hubo muerto (2011, p. 251).

Con base en varias entrevistas realizadas (Gandolfo, 2013) se le puede definir como introvertido, solitario, genuino, antiolemne, introspectivo; aunque, curiosamente, Gandolfo observó que era un gran conversador. Creía en la teoría del arte como hipnosis, la cual planteaba que a través de las obras se podía captar la personalidad del autor o artista; dicha teoría tenía su origen en el Psicoanálisis del arte de Charles Baudouin³. Asimismo, se refería a Kafka, a Lewis Carroll y a Raymond Chandler como sus primeras influencias literarias; y mencionaba, en otros ámbitos artísticos, las pinturas de Iheronimus Bosch, el tango, los Beatles y los dibujos de Oski.

En cuanto a su literatura, para Rafael Courtoisie (2013), Levrero es un caso atípico, difícil de encasillar y comprender. José Miguel Oviedo señala que es extraña, anómala, inclasificable y compleja dado que combina características de distintas naturalezas:

[La] literatura fantástica, el folletín, el enfoque psicoanalítico, la reflexión filosófica, el humor grotesco, etc. Quizá dé una mejor idea decir que su literatura es sobre todo una indagación de la otredad, del sentirse ajeno y siempre fuera de lugar, de la vida como desplazamiento objetivo o interior. Hay una desazón existencial en él, de carácter tenebroso y a veces visionario:

2 Para Pedro Díaz (2013), *La ciudad* fue publicada en 1966 por la editorial Tierra Nueva y reeditada en Buenos Aires en 1977. Yo apunto el año de 1970, debido a que la mayoría de los críticos coincide en marcarla como su fecha de publicación.

3 Teoría importante para entender a sus personajes, que a su vez son reflejo del mismo autor.

nace de la percepción de que nada es como creemos y de que somos siempre extraños, incluso ante nosotros mismos (2002, p. 458).

Para Corbellini, la literatura del uruguayo distorsiona la realidad, es extraña y rara, principalmente en una primera etapa, posteriormente «el autor se entrega al registro minucioso de sus vivencias en diarios o apuntes, donde lo extraño son las percepciones del yo narrador, un sujeto que escapa a las convenciones y se dedica a la construcción sistemática de su singularidad, la sintagmática de su ser en el mundo» (2011, p. 252). En consecuencia, sus personajes se encuentran desorientados, desprotegidos, desligados de su entorno, incapaces de tomar sus propias decisiones, «cuentan sus historias como si estuviesen separados de ellas, impasibles ante sus propios dramas; ese vacío emocional los hace vivir en un estado de ensoñación, incapaces de establecer una relación significativa con la realidad» (Oviedo, 2002, p. 458).

La crítica ha llegado a encasillarlo como un autor folklórico, de ciencia ficción, de literatura fantástica, entre otros. Levrero expresó al respecto:

- «No me considero un escritor folklórico, aunque sí regional por la influencia inevitable del medio ambiente» (Estrázulas, 2013, p. 12);
- «La ciencia ficción no me interesa [...] la ciencia ficción es el invento de un editor» (Siscar, 2013, p. 43);
- «Mis historias no son fantásticas. Por lo general, en lo que escribo no hay elementos sobrenaturales. Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero si son reales los mecanismos psicológicos» (Domínguez, 2013, p. 51).

Para Levrero su literatura se nutrió de la vida misma, sus novelas eran concebidas como realistas: «Yo nunca he escrito algo que no haya vivido. A ese vivido si querés ponele comillas. Las cosas que escribo las vivo interiormente» (Pereira, 2013, p. 70). Su proceso de creación, aunque apela a la introspección, siempre mantiene contacto con el exterior. «Todo lo que escribí fue de alguna manera ‘vivido’. No trabajo con invenciones intelectuales, sino que escribo, como creo haber dicho, mirando hacia adentro y observando lo que allí veo» (Rivadeneira, 2018, p. 176).

Ángel Rama ubica a Levrero junto a Mercedes Rein, Gley Eyherabide, Tereza Porzekanski y Cristina Peri Rossi, y los agrupa bajo la denominación de «la imaginación del poder». Destaca en ellos una ruptura respecto a la generación que les antecede, la de 1955, por la manifestación de una nueva sensibilidad y escritura inventiva, en la que hay experimentación y una imaginación explosiva y poderosa.

Sé que hay, allí, a la vuelta de este tiempo, al iniciarse la década de los setenta, una nueva generación que está en pleno funcionamiento y que ha asomado a una edad increíblemente temprana. Le cabrán instancias más duras y cortes más profundos, así como reconstrucciones más difíciles. Si logran hacerlo no pensarán que todos estos años anteriores concurrían a ese fin porque seguramente estarán muy ocupados con sus tareas y porque sólo muy tardíamente se recupera la curiosidad por las obras y los hombres de un periodo de transición (Rama, 1972, p. 402).

Fue una generación que buscó «captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres» (p. 396); le caracterizó «una libertad para recoger lo innoble, lo vulgar, junto a lo artístico, ya bajo formas barrocas, ya con simplicidad aparentemente tosca» (p. 400). No faltó la protesta social, la inseguridad de lo real, la descripción de universos

discordantes, crueles, solitarios y en crisis⁴; Mercedes Rein, por ejemplo, «describ[e] el desbarajuste del mundo, su esencial extrañeza» (p. 397). Tales son algunas de las características que hallaremos en *Levrero*.

En el presente estudio me enfocaré en *La ciudad*, haciendo énfasis en la configuración que tiene el espacio en este universo narrativo y en el que encontramos una ciudad no convencional o no reconocible en el «mundo real». Para ello me apoyaré en la teoría del espacio que propone Lefebvre (2013) con la triada: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido.

La ciudad es la primera novela de Mario Levrero, posteriormente, el autor la incluye en la *Trilogía involuntaria* (2008), en la que también aparecen *París* y *El lugar*⁵. Se compone de dos partes, la primera de 14 apartados y la segunda de 9. Novela cíclica, dado que inicia y termina de noche y, tanto al principio como al final de la historia, el narrador se encuentra llegando a un lugar; el tiempo de la historia tiene una duración de tres noches y es en éstas donde suceden las acciones más relevantes. La obra inicia con el siguiente epígrafe de Kafka⁶: «– Veo allá lejos una ciudad, ¿es a la que te refieres? – Es posible, pero no comprendo cómo puedes avistar allá una ciudad, pues yo sólo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla». Con estas líneas se marca la entrada al universo novelístico de Levrero, el cual alude a una ciudad desdibujada para uno de los interlocutores, una ciudad imprecisa, diferente. En consecuencia, el epígrafe es la antesala de lo que encontraremos en la narración.

La novela está contada desde la primera persona, por un personaje que se dice pintor, pero del que desconocemos su nombre, por lo tanto, su identidad. Lo primero que nos describe el narrador es su llegada a una casa que no cumple con las expectativas de dicho espacio. Como señala Bachelard, la casa es un lugar de seguridad, refugio, consuelo, calor e intimidad, refleja «un estado del alma» (2006, p. 104). Esta es una casa vieja, olvidada, sin calefacción y electricidad, con goteras, húmeda, que había estado abandonada por mucho tiempo, en concreto, una casa inhabitable. Era un anochecer nublado y lluvioso. El narrador recuerda que había un almacén cerca y decide salir a comprar combustible para una estufa portátil; al salir, deja abierta la puerta y las ventanas. En el trayecto, admite que desconoce la ubicación y quiere regresar, pero se ha desorientado. Avanza por inercia hasta que encuentra un camión y se sube, no distingue las facciones de los viajeros dada la oscuridad; sin embargo, ubica junto al chofer, cuyo nombre no se menciona, a una mujer, llamada Ana. Al día siguiente, el chofer del camión lo deja en un lugar vacío, sin actividad humana ni vehículos y sin saber a dónde dirigirse. El chofer también baja a Ana. Ambos inician su camino siguiendo el rumbo del camión, hasta llegar a una «ciudad» sin nombre, con pocas casas y gente, algunos comercios y una gasolinera. En ese lugar Ana lo abandona, pero conoce a Giménez, quien le ofrece su casa. Al otro día, en el bar, escucha hablar de Ana y decide ir a buscarla, pero no la encuentra. Esa noche Giménez lo empuja a continuar dicha misión, pero al llegar al lugar, el narrador se arrepiente. Vuelve a la casa de Giménez, ve un movimiento en la penumbra que lo lleva a una habitación prohibida, ahí encuentra a una mujer y se queda con ella. Al día siguiente, Giménez los descubre, enfurecido golpea a la mujer. El narrador se opone a Giménez, dejándolo herido. La mujer le

4 Contextualmente, en Uruguay, el período de estabilidad económica termina a mediados de la década de los cincuenta, agudizándose la crisis en los sesenta. La dictadura abarcó de 1973 a 1985.

5 Aunque las tres novelas son independientes, comparten elementos en común, como el tema, tipo de narrador, el estilo, algunas situaciones similares y el simbolismo de la ciudad. Señaló Levrero: «en las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad» (Gandolfo, 2013, p. 21).

6 En entrevista con Carlos María Domínguez (2013), Levrero comentó que cuando estaba escribiendo *La ciudad* una de sus lecturas era *El Castillo* de Kafka, y ello le abrió la posibilidad de expresar lo que en ese momento sentía, después tomó su propio camino.

pide que se vaya y el narrador abandona el lugar, dirigiéndose a Montevideo. En el desarrollo de la trama los personajes de la novela no concretan ni realizan nada. La narración carece de ubicación histórica y Montevideo es la única mención geográfica que aparece. *La ciudad* comienza con el recorrido y búsqueda de un ideal de ciudad, pero sin alcanzarlo.

Para Lefebvre el espacio es un producto social, consecuencia de una serie de relaciones de producción desarrolladas en determinado momento histórico que se ven materializadas en un espacio territorial, es decir, a cada modo de producción le corresponde un espacio específico, en este sentido se convierte en un ente activo propicio para la interacción social:

El espacio ya no puede concebirse como pasivo, vacío, como no teniendo más sentido que —al igual que sucede con los otros «productos»— ser intercambiado, consumido o suprimido. En tanto que producto, mediante interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de energías, redes de distribución de los productos, etc. (2013, p. 55-56).

En este proceso intervienen las prácticas espaciales, las representaciones simbólicas y el imaginario social. La relación dialéctica que nace de su confrontación genera un espacio.

Lefebvre propone, a través de su teoría de la producción del espacio, unir los conceptos de espacio físico, social y mental, los cuales, desde su punto de vista, no se deben analizar de manera independiente sino en su interrelación. En su propuesta triádica, los denomina el espacio percibido (prácticas espaciales), el espacio concebido (representaciones del espacio) y el espacio vivido (espacio de representación).

El espacio concebido es abstracto y se representa en forma de mapas y planos. Es el espacio que se conceptualiza (ideología), se impone y domina a una sociedad. En la novela, el narrador descubre en la casa de Giménez una serie de planos y mapas. Uno de ellos tenía la leyenda “Ciudad de San Pedro y San Pablo”. Sin embargo, todos los planos y mapas que examina difieren de los ordinarios, en su aspecto, en su simbología e idioma:

[E]l plano en sí era confuso, ya que figuraban, manzana por manzana, los cortes de las viviendas con todas sus habitaciones diferenciadas; y las manzanas no eran parejas, sino que tomaban formas caprichosas, incluso circulares y elípticas. Pasé a observar el tercer plano; era un mapa y, como dije, bastante más pequeño que los anteriores. A primera vista parecía un mapa de la República aunque, a pesar de estar muy bien impreso, y a varios colores, el trazo del contorno era inexacto e indefinido; los límites no estaban claros incluso en aquella parte que linda con el Océano; también tenía leyendas impresas en ese idioma desconocido, y la simbología era desconcertante; aparte de aparecer utilizado, por ejemplo, el símbolo de ríos para montañas, a veces se confundían, unos y otros, con símbolos de líneas, férreas, carreteras, etc., que los prolongaban; un arroyo, recuerdo, aparecía cortado sin ninguna razón, y era continuado por la serie de rayas que indican vía férrea (Levrero, 1999, p. 26).

Algo que podemos destacar de los mapas de la «ciudad» (así la denomina Giménez) es que predominan lo confuso, inexacto, impreciso y circular. Estamos ante un espacio distinto respecto al paradigma establecido para tal denominación. De igual manera, en varios momentos el narrador comenta que se enfrenta a idiomas desconocidos, tanto en mapas como en libros. Cuando va a buscar a Ana a su casa, el narrador refiere:

Esta manzana no tenía forma de cuadrado, y me pareció que no se ajustaba a ninguna figura geométrica simple. Los mismos elementos que componían la parte que yo mejor conocía, frente al bar, se repetían muchas veces, pero dispuestos siempre en distinta forma, y variando su cantidad. (Encontré los surtidores, la oficina, los carteles de propaganda y de bienvenida, las luces de colores, los grandes focos –todo repetido, formando distintas combinaciones a lo largo del contorno (p. 38).

Coinciden espacio concebido y espacio percibido, sin embargo el protagonista no se siente identificado con ellos, en tanto le parecen extraños, anormales y raros⁷. En la ciudad a la que llega, la sociedad ha creado su propio ambiente, su propio material de producción de la vida diaria, cubriendo necesidades irrelevantes para el protagonista: «Imaginaba que tendría mucho más sentido otro tipo de comercio, que cubriera necesidades más elementales, como podría serlo, por ejemplo, una carnicería, o un puesto de frutas y verduras» (p. 22). Esta dimensión se asocia al espacio percibido, al cómo el protagonista visualiza en su trayecto algunos de los lugares y sitios de la ciudad. Describe edificios viejos, ruinosos, despintados y no llega a ver la urbe. En otro momento, cuando Giménez, incitando al narrador a ir a buscar a Ana en la «placita», le traza el recorrido, este es conocido para Giménez (habitado a la ciudad), pero desconocido para el narrador (extraño en la ciudad). Giménez le indica:

[E]ntre por el portal que está inmediatamente debajo de la ventana, que no tiene llave; luego, continúe por el corredor, que es muy largo. Está oscuro, pero no tema, porque no hay escalones hasta mucho más adelante. Con la mano derecha debe ir rozando la pared; tocará tres aberturas, que corresponden a tres corredores que se abren hacia la derecha; pero debe seguir el tercero, ignorando los otros dos. Debe ir rozando la pared izquierda, esta vez; al llegar a una segunda abertura, debe doblar a la izquierda, pero teniendo cuidado porque es una escalera. No le recomiendo que encienda fósforos, u otra clase de luz; le puede traer problemas. Contará cuarenta escalones, separados por tres descansos; en cada uno de esos descansos, debe torcer a la derecha, pues la escalera tuerce; si sigue de largo se perderá, puesto que hay otros corredores y otras escaleras. Una vez que ha llegado al cuarto descanso, no tiene más que arrimarse a la pared y caminar, siempre, rozándola con los dedos, hacia la derecha; al tocar la cuarta puerta se encontrará exactamente en esa pieza, la de la ventana iluminada, y allí estará Ana, esperándolo (p. 48).

La indicación es confusa y laberíntica y, como en los cuentos maravillosos⁸, el narrador debe cumplir con el regreso a determinada hora; deberá entrar por un portal, que le llevará a otra dimensión, con sus propias reglas y símbolos: tres aberturas, tres corredores, tres descansos, cuarenta escalones, entre otros, todo ello en completa oscuridad.

En la narración que nos ocupa, la ciudad tradicional se desvanece. Le Corbusier señala (cit. por Ion Martínez Lorea en Lefebvre, 2013, p. 16) cuatro funciones básicas de la ciudad: habitat, trabajo, ocio y circulación, los cuales no hallamos en este espacio. Al contrario, el narrador nos muestra «otro orden del universo, que no tiene nada que ver con la lógica, con los objetos materiales conocidos. Como las palabras cruzadas, es otra forma de ver la realidad» (Berti y Warley, 2013, p. 32). En consecuencia, la ciudad es descrita con pocas casas, las cuales daban la impresión de estar deshabitadas; no había rastros de actividad humana; el paisaje era desconocido, desesperanzador, monótono, sin árboles o construcciones, con signos de abandono y soledad; carecía, de igual manera, de medios de transporte. Esto es importante si,

7 Aplicando la teoría del arte a la novela, a través del protagonista, Levrero muestra su interioridad.

8 En esta descripción notamos la influencia de Lewis Carroll.

como observa el narrador, nadie quería salir o llegar (Levrero, 1999, p. 24). Un medio de transporte mencionado es el ferrocarril; sin embargo, «también la estación de ferrocarril estaba desierta; no se veía a una sola persona, y ni siquiera trenes, o locomotoras. Sólo el movimiento del segundero de un gran reloj, suspendido en el centro de la estación, que en ese momento marcaba casi exactamente las dos» (p. 56). Solo cuando el protagonista va en el ferrocarril rumbo a Montevideo menciona gente y bullicio, aunque los escenarios siguen siendo oscuros: «Dentro, también estaba oscuro. No había asientos ni ventanillas, y el vagón era demasiado chico, teníamos que apretarnos de una manera exagerada [...]. La oscuridad era total y faltaba ventilación» (p. 58). Esta percepción del espacio corresponde a lo que Lefebvre denomina el espacio de representación o el espacio vivido; influido por la cultura, con sus imágenes y símbolos, es lo que experimenta el personaje, prevaleciendo la desolación la oscuridad, la soledad, el encierro y la asfixia. Es un espacio en el que las cosas y situaciones no son como pretende el protagonista, sin embargo, ese es su espacio, aunque se sienta extraño y ajeno a él⁹. De noche es cuando se desarrollan los sucesos más importantes, con absoluta oscuridad y silencio. Cuando Giménez induce al narrador a buscar a Ana, al adentrarse al portal, el espacio que percibe este último es tétrico, asfixiante y desagradable.

La oscuridad era total [...]. Me encontré como un ciego, arrastrando los pies, dando pasos cortos y rozando la pared con la mano derecha. La pared no tenía la textura que esperaba; había creído, al extender la mano, encontrar el tacto áspero de la cal; me habría parecido natural, incluso, tocar, por ejemplo, ladrillo; pero aquella pared parecía de mármol, o tal vez de azulejos, aunque es probable que no se tratara de ninguna de estas cosas; la mano resbalaba sobre algo frío y húmedo, asqueante; los dedos quedaban pegajosos, como si la pared sudara; me sentí repugnado, y me llevé los dedos a la nariz, esperando sentir un olor muy desagradable (pensé, con un estremecimiento, en sangre); pero sentí solamente el conocido olor a tabaco negro de mis dedos índice y mayor. Avancé un gran trecho, o lo que me pareció tal, sin encontrar ninguna abertura; por fin, la primera. Me pareció que la segunda estaba más próxima de la primera que ésta del portal; luego hallé la tercera. Doblé entonces hacia la derecha, y seguí ese nuevo corredor, cuidando de rozar esta vez la pared izquierda; tenía una superficie más aceptable, como pintada al aceite. Prestaba mucha atención a cualquier sonido que pudiera escucharse, pero todo estaba en absoluto silencio; ni siquiera me llegaban ya los gritos de los borrachos. Incluso llegó a parecerme anormal un silencio tan profundo; si esa casa estaba habitada por tanta gente, debería escucharse algo. Ya no arrastraba los pies; me encontraba un poco más seguro, y no quería hacer el menor ruido. Encontré sin dificultad la segunda abertura, y comencé a subir la escalera, que era sumamente angosta; los escalones no alcanzaban la medida del pie y no contaba con pasamano. No era la escalera ideal para subir a oscuras; agradecí que, al menos, no fuera de madera, lo que hubiese producido una insoportable serie de crujidos. Me olvidé de contar ese primer tramo de escalones; subía, por lo tanto, con precaución, para no dar un paso en falso. Al llegar al primer descanso torcí hacia la derecha y continué subiendo, esta vez contando los escalones, lo que me permitió mayor rapidez; pero, o bien los escalones eran once, o había contado mal, ya que tuve un tropiezo al llegar al segundo descanso. Quedé un momento sin respiración (pp. 49-50).

9 El espacio captado por el protagonista no es indiferente porque es el espacio vivido. Esa es la ciudad del narrador, descrita desde su interioridad a partir del universo vivido. Siguiendo a Bachelard (2006), nuestros espacios adquieren el tono de nuestro espacio interior.

Abundan amplias descripciones de lugares, las cuales muestran muchos detalles significativos para la caracterización de la sociedad que habita, produce y reproduce esos espacios, en los cuales interactúan sus habitantes. En ellos el protagonista es «como un ciego» (p. 49), no conoce el lugar, por lo que tiene que agudizar sus sentidos e identificarlo entre las sombras, para lograr su objetivo.

En la novela todo es extraño y anómalo. Lo es también la actitud del narrador: no sabemos por qué llegó a la casa, por qué se irá a Montevideo, de dónde viene, cuál es su nombre y cuál es su objetivo. El protagonista, quien nos cuenta la historia, generalmente está agotado, cansado, nervioso, con miedo y con hambre: «El agotamiento, y la tensión nerviosa –presente y pasada– hacían que en mi mente se mezclaran pensamientos e imágenes en desorden» (p. 8). El narrador duda, supone y cree que ocurren algunas situaciones, siente incertidumbre y repite constantemente los verbos: parecer, pensar, creer, suponer, deducir, en sus distintos tiempos. Es una novela en la que el narrador pasa de la vigilia al sueño. Es en el inconsciente, reflejado a través de los sueños, donde pareciera estar la ciudad que el protagonista desea. Cuenta: «Soñaba que estaba en la casa; pero era mucho más grande y tenía infinidad de piezas, todas habitadas por extraños. Había gran bullicio, y un interminable ir y venir por los corredores. Pasaban junto a mí, ignorándome; yo estaba convencido de que me había vuelto invisible» (p. 8). Sin embargo, en otros momentos, los sueños tampoco son gratos: «Me encontraba otra vez en la casa, en una de las piezas, haciendo el amor con la mujer del camionero, tendidos en el suelo. La pieza estaba vacía, sin un solo mueble, las paredes desnudas» (p. 9). La imagen de la casa es insistente, lo mismo la sensación de vacío, de angustia y de soledad. Señala: «Predominaban los árboles grises, dispuestos en hileras interminables, bajo un cielo cargado de nubarrones densos y quietos; sentía una voz que me llamaba, pero no podía encontrar a nadie» (p. 56). El narrador, hasta en los sueños, va del bullicio y el acompañamiento al abandono y desesperanza¹⁰.

Enfatizamos que en la obra predominan la incertidumbre, el misterio, la extrañeza, la indecisión de lo que quiere, busca, desea y ve el protagonista. Él mismo llega a desconocer su imagen, sus ojos, nos señala al respecto: «seguían resultándome desconocidos, como si pertenecieran a otra persona, y a una persona de quien tuviera que desconfiar» (p. 28); «Todo parecía haber cambiado» (p. 40). También se describe:

Mientras me desvestía me acerqué al espejo, y si bien no esperaba verme en muy buenas condiciones, la imagen reflejada se parecía tan poco a la que guardaba de mí mismo en mi memoria que realmente me asustó. Tenía la barba crecida, a pesar de que recordaba haberme afeitado la mañana anterior; el cabello totalmente despeinado y sucio; la tierra del camino le había puesto vetas blancas, como mechones de canas. Pero lo terrible era verme los ojos, unos ojos hundidos y huraños, de expresión animal, que se destacaban de manera exagerada en un rostro delgado y demacrado en exceso (p. 28).

El protagonista se descubre extraño de sí mismo y del mundo que le rodea. Nos describe una imagen animalizada, vieja, descuidada. Asimismo, producto del ser y no ser y del desconocimiento, la animalización de las expresiones y actos se hace presente en otros personajes, en varios momentos: «Apenas me levaté, la muchacha se arrodilló a su lado tratando de hacer algo por él. Luego empezó a abrazarlo y a besarlo, y me miró con odio, con un odio tremendo, cargado de una angustia animal» (p. 55).

¹⁰ Tanto en los sueños como en la «realidad» el protagonista nos evidencia su interior, su sentir en el mundo. Bachelard indica que «si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está» (2006, p. 222). En este sentido, en el protagonista hay un vacío emocional, una carencia de objetivos, deseos, optimismo.

De igual manera, es una obra en la que irónicamente abundan las prohibiciones: en la casa de Giménez le prohíben fumar al protagonista, para ello tenía que salir fuera de la manzana. Le prohíben entrar a una habitación en particular. Cuando Giménez le da instrucciones para llegar hacia Ana, este le dice: «si por casualidad entrara en una pieza que no es la indicada, lo pasaría muy mal» (p. 48). En otro momento, Giménez le pide al narrador que apague las luces de la estación, a una hora específica, y, al ubicar las llaves en la oficina, le prohíbe tocar una de ellas. Cuando quiere ayudar al hombre del ferrocarril, este se lo impide: «Me puse de pie y traté de tomar la otra palanca con mis manos para ayudarlo. – ¡No! ¡No! –gritó, desesperado–. ¡Saque las manos de ahí!» (p. 57). Aquella era una ciudad asfixiante, sin libertad, con prohibiciones y reglamentos para todo. Esta caracterización nos remite al contexto uruguayo de los sesenta, en el que la situación no era muy distinta. Marchesi y Yaffé señalan que los sesenta fueron una década de crisis económica, social, política y cultural, de ruptura histórica, entre el progreso y la dictadura: «En el campo de la cultura la crisis adquirió otro componente más vinculado a lo moral. Diferentes críticos mayoritariamente vinculados a la llamada ‘generación del 45’ y sus seguidores plantearon una suerte de imagen decadente del Uruguay, y una incapacidad casi enfermiza de reconocer dicha crisis» (2008, p. 10). Era un ambiente desesperanzador.

Finalmente, el mismo narrador nos explica su situación, está perdido y desprotegido, sale de su casa, buscando un refugio acogedor y no lo encuentra¹¹. Ni la casa, la calle o el exterior (el clima lluvioso, las carreteras) ni la ciudad le proporcionan seguridad o un centro afectivo. Los lugares le atrapan, le impiden salir, moverse y tomar sus propias decisiones. Al salir, se enfrenta a lo desconocido, a un lugar en el que es imposible vivir, porque lo asfixia, lo encierra, le pone prohibiciones y lo amenaza.

Desde que había salido de aquella casa –no; más bien desde que había llegado, o tal vez desde mucho tiempo atrás– no había hecho otra cosa que andar perdido en un mar inmenso, que lo abarcaba todo. Y ahora sentía que ni siquiera quería volver a la casa; ahora veía el otro aspecto, el de la humedad, el del aislamiento, el del trabajo para ordenar todo aquel montón de cosas de las cuales quizá ninguna me sirviera al fin; el anticipo de la fatiga inútil; el sentir que la casa no era mía, que sólo debía habitarla circunstancialmente, que pronto sería desalojado –tal vez sin tiempo para acomodarme a gusto en ella (Levrero, 1999, p. 27).

En la propuesta de Levrero hay otra manera de entender la ciudad; no hallamos el concepto de urbanidad que propone Lefebvre, como «lugar de encuentro, convergencia de comunicaciones e informaciones, se convierte en lo que siempre fue: lugar de deseo, desequilibrio permanente, sede de la disolución de normalidades y presiones, momento de lo lúdico y lo imprevisible» (1978, p. 100). Esta es una ciudad distinta, imagen del vacío, del desencuentro y la abstracción. No se explica qué ha pasado con ella, por qué está en condiciones de miseria, abandono y soledad. En este sentido, en *La ciudad* nos enfrentamos a un espacio social que se cuestiona en sus tres aspectos: percibido, concebido y vivido. El espacio de representación no le proporciona el cobijo, el resguardo y la seguridad anhelada al narrador, por lo que continúa con esa búsqueda: llegar a Montevideo, y con ello, suponemos, a una realidad urbana, es decir la ciudad deseada.

Si cada sociedad produce su espacio y «cada ‘sujeto’ se sitúa en un espacio donde se reconoce o se pierde, un espacio para disfrutar o modificar» (Lefebvre, 2013, p. 94), el espacio social de

11 Aunque *La ciudad* fue publicada en el 70, su escritura era de 1966. En ese año Levrero tuvo una crisis muy fuerte y después de quince días de haberse ido a Piriápolis empezó a escribir «de alguien que llegaba a un lugar y se ponía a acomodar cosas, que era lo que [le] estaba pasando internamente» (Domínguez, 2013, p. 47).

producción en la obra es un reflejo de la relación que se establece entre los objetos y los hombres y los hombres con los símbolos e imaginarios de su cultura y su historia. En este sentido, *La ciudad* refleja el clima que vivió Levrero en el momento de la escritura: el fracaso de las relaciones, la soledad, el cuestionamiento de sí mismo, su vivencia subterránea y la crisis social, política y económica de su país. Como él comentó:

No existe la literatura que se nutra de la literatura. Como dije antes, la literatura se nutre de la vida misma y por eso no cultivo las letras sino las imágenes, y las imágenes están muy próximas a la materia prima que son las vivencias. Lo importante es que el texto surja de la imaginación y no de la invención, contar lo que se ve o se percibe cuando se mira hacia adentro y no lo que se sabe o lo que se piensa (Rivadeneira, 2018, p. 179).

Referencias

- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Berti, E. y Warley, J. (2013). La literatura es como las palabras cruzadas. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 27-32). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Corbellini, H. (2011). La trilogía luminosa de Mario Levrero. En *Revista de la Biblioteca Nacional*, 3(4-5), 251-262. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31882?mode=full>
- Courtoisie, R. (2013). El texto preexistente. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 24-26). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Díaz, J. P. (2013). Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero. En E. De Rosso (ed.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. (pp. 21-26). Eterna Cadencia.
- Domínguez, C. M. (2013). Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 47-54). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Estrázulas, E. (2013). Los talleres eternos del rigor. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 11-14). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Gandolfo, E. (ed.) (2013). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Levrero, M. (1999). *La ciudad*. Plaza & Janés.
- Marchesi, A. y Yaffé, J. (2008). Violencia política en el Uruguay de los '60. Conceptos y explicaciones. En *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. <https://www.aacademica.org/000-096/36>

Oviedo, J. M. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Alianza

Pereira, L. (2013). Yo nunca he escrito nada que no haya vivido. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 68-73). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>

Rama, A. (1972). *La generación crítica: 1939-1969. I. Panoramas*. Arca.

Rivadeneira, Liliana. (2018). *Maestros de la escritura*. Godot.

Siscar, C. (2013). Las realidades ocultas. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 40-46). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>

Compte rendu de dérive

Dérive Report



De la théorie à la pratique, expérimenter la dérive dans l'espace urbain limougeaud : du campus Vanteaux aux bords de Vienne, quelles dérives ?

Présentation d'un travail de cartographie sensible.

From Theory to Practice, Experimenting *la dérive* in Limoges Urban Space: from the Vanteau Campus to the Banks of the Vienne, What Kind of *dérives*? A Sensitive Mapping Work Presentation

Lucile BERTHOMÉ¹⁰³

CeReS, Université de Limoges

Michelle MOUENGA MAKINDA¹⁰⁴

EHIC, Université de Limoges

Nicolas PIEDADE¹⁰⁵

EHIC, Université de Limoges

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/864>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Mots clés : dérive, Limoges, expérimentation, cartographie sensible, Debord

Keywords: dérive, Limoges, experimentation, sensitive mapping, Debord

¹⁰³ Lucile Berthomé est doctorante en information et communication au sein du laboratoire CeReS. Son travail de recherche, sous la direction de Didier Tsala-Effa, interroge les possibilités d'urbanités dans la ville contemporaine. Par une approche sémiotique, elle analyse des phénomènes – le citybranding, des initiatives participatives ou des communs par exemple – qui tentent de restituer du sens à l'espace urbain.

¹⁰⁴ Michelle Mouenga est doctorante en sixième année en littérature comparée à l'Université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Elle y prépare, sous la direction de Till Kuhnle, une thèse qui étudie le déploiement ainsi que les conditions de création et de circulation du roman policier africain subsaharien. Elle s'intéresse plus particulièrement aux œuvres de Janis Otsiemi, de Moussa Konaté, d'Abasse Ndione, d'Achille Ngoye et de Ngugui wa Thiong'o, interrogées au prisme d'une analyse narrativo-stylistique doublée d'une lecture associant la sociopoétique et la sociocritique. Elle questionne ainsi l'existence même du genre policier en Afrique subsaharienne, de sa conception à ses modalités de diffusion dans le champ africain et en dehors.

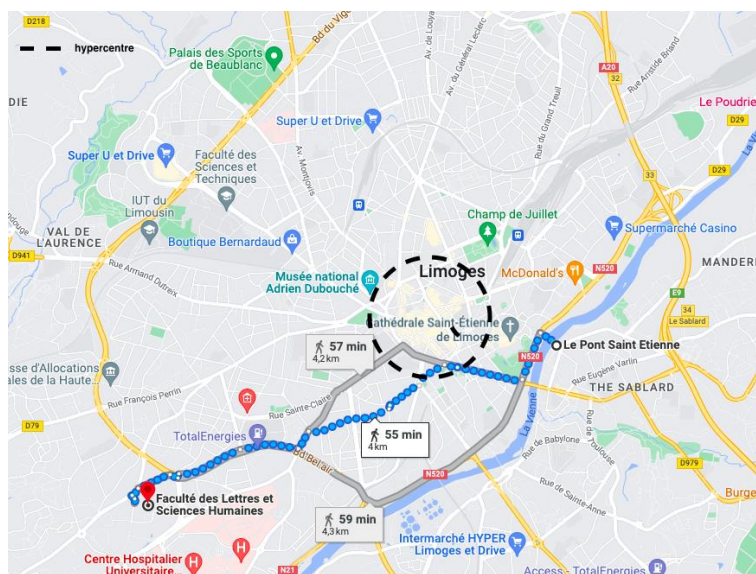
¹⁰⁵ Nicolas Piedade est doctorant en sixième année en littérature comparée à l'Université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Il prépare actuellement une thèse abordant la question de la mise en abyme de l'écrivain dans le roman moderniste européen, sous la direction de Bertrand Westphal. Il est l'auteur de plusieurs articles consacrés aux spatialités urbaines issues des fictions d'Alfred Jarry. Il s'est aussi intéressé au cinéma brésilien, plus spécifiquement à la période du *Cinema Novo*.

1. Présentation de l'expérimentation

Si la dérive est en premier lieu une expérience esthétique, sensorielle, « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » dirait Debord (1958b, p. 19), il semblerait paradoxal, presque inconvenant, de se limiter à son étude selon une approche purement intellectuelle, sans nous frotter à la « concrétude » de l'espace urbain, pour reprendre les mots de Thibaud (2010, p. 2). C'est pourquoi nous avons tenu, durant le colloque, à dédier du temps à sa pratique. Néanmoins, nous avons choisi de prendre quelques libertés avec les règles spécifiques proposées par les situationnistes. Il est en effet impossible de faire, par exemple, une dérive d'une journée comme le préconise Debord (1958b, p. 21). Pour cette raison, nous parlerons plutôt ici « d'exploration urbaine ».

Nous avons donc saisi l'occasion du déplacement vers le lieu du dîner, sur les bords de Vienne, pour proposer un moment d'expérimentation de notre version de la dérive, afin de saisir la ville « à même ses "phénomènes de médiocre importance" (Simmel), ses "manifestations discrètes de surface" (Kracauer) et ses "images dialectiques" (Benjamin) » (Thibaud, 2010, p. 4). Précisons dès à présent que le restaurant, point final de l'exploration, était situé à 4 km de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines (FLSH) où se déroulait ledit colloque, ceci en s'en tenant à l'itinéraire le plus direct. Bien plus donc, en situation de dérive... Cette donnée aurait pu en rebuter plus d'un. Dès lors, pourquoi choisir ce moment, ce trajet, pour tenter une exploration urbaine ?

Figure 1 : Capture d'écran du trajet proposé par Google Map pour relier la FLSH au restaurant



Pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, la FLSH est située dans une zone périphérique de la ville (Figure 1). Le trajet permettait donc une traversée de différents espaces : celui de la faculté, d'un grand boulevard dédié aux automobiles, de zones pavillonnaires, mais aussi des bords de Vienne. Les chemins possibles étaient pluriels, éclectiques et invitaient à « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » (Debord, 1958b, p. 19). Qu'il s'agisse des habitants de Limoges ou des participants jouant en terrain inconnu, nous étions tous face à une portion de ville peu familière et/ou parcourue à pied.

Ensuite, ce moment était idéal, car il s'insérait à la suite de la communication proposée par Kevin Clémenti abordant la pratique des cartes cognitives (voir l'article « Représentations cognitives de l'espace et dérive : quels liens ? » présent dans ce numéro). Nous mettions ainsi

immédiatement en pratique les connaissances apportées par cette présentation et donnions un « cadre » à l'exploration urbaine.

Enfin, cette exploration, proposée lors du premier soir du colloque, apparaissait comme pertinente pour éclairer, sous un angle différent, la seconde journée. Après cette expérimentation collective, esthétique, quels tournants prendraient les discussions du lendemain ? Cela aurait-il un impact ?

Telles étaient nos hypothèses.

Mardi 09 novembre 2021, 17h30, à la nuit tombante, par petits groupes, armés de polaroids, de carnets, de stylos et de téléphones portables (pour enregistrer du son), nous nous sommes mis en route, ou plutôt, en dérouté. Très peu de consignes, sinon la plus importante, celle de nous retrouver, deux heures plus tard, au restaurant. Voici les consignes données aux participants :

1. Notre point de départ est la FLSH. Notre point d'arrivée, le restaurant du pont Saint-Étienne (8 Pl. de Compostelle, 87000 Limoges).
2. Nous partirons par petits groupes. Chaque groupe aura le même matériel : une carte, un polaroid, un enregistreur, un carnet pour dessiner et écrire.
3. Vous aurez deux heures pour rejoindre le restaurant où vous attendra un cocktail.
4. Le but de cette exploration urbaine est, comme son nom l'indique, d'explorer la ville. Laissez-vous porter par ses ambiances, ses sons, ses odeurs, son architecture. Sentez-vous libres d'aller où bon vous semble. Utilisez la carte uniquement comme une indication quant à votre destination finale, ne l'utilisez pas comme un outil contraignant. Pendant l'exploration, saisissez, à l'aide du support de votre choix, les éléments de la ville qui vous touchent ou retiennent votre attention
Contraintes : ne pas prendre plus de 5 photos, ou produire plus de 5 dessins, 5 textes par groupe.
N'hésitez pas à ramasser des éléments en chemin.
Si besoin, sentez-vous libre de prendre le bus pour rejoindre le point d'arrivée. L'exploration urbaine prendra alors une autre dimension !
5. Une fois arrivé·e·s au restaurant vous trouverez à votre disposition du matériel pour élaborer une carte sensible de votre exploration urbaine (une carte par groupe). Retraced votre parcours en indiquant les différents éléments répertoriés au cours de l'exploration urbaine. Vous pouvez coller les photos, indiquer les numéros de sons et les décrire (nous les prendrons sur une clé USB). Ne cherchez pas à reproduire un parcours topographique, mais plutôt un parcours sensible.
6. Ces cartes seront présentées en clôture du colloque et illustreront les articles du numéro de la revue *FLAMME* consacré à la dérive urbaine.

Passées les quelques hésitations, « par où partir ? », « comment faire s'il pleut ? », les groupes (3 groupes de 5 ou 6 personnes) se sont peu à peu dispersés.

Après une heure trente pour certains, plus de deux heures pour d'autres, l'arrivée au restaurant fut assez naturellement très appréciée (la nuit était tombée, la température n'était pas clémente, mais, par chance, il ne pleuvait pas). Toutefois, avant de pouvoir se restaurer, chaque groupe s'est rassemblé pour produire une carte sensible de cette exploration urbaine et tenter de dessiner des « relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne » (Debord, 1958b, p. 23), c'est-à-dire, ici, Limoges.

Avant de s'intéresser dans le détail à ces cartes sensibles, il est primordial de définir plus précisément cette notion et d'expliquer les raisons qui nous ont motivés à les intégrer à la démarche.

2. Des cartes sensibles pour saisir les affects du milieu urbain

La carte sensible est définie par Olmedo et Roux, comme « l'inverse des cartes habituelles qui se prétendent neutres, abstraites générales (sic) et sont comme "désensibilisées" au sens où elles sont coupées de la sensibilité particulière des auteurs qui les élaborent » (2014, p. 38). Cette proposition n'est pas sans rappeler les écrits des situationnistes qui invitent, avec la psychogéographie, à étudier les « effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement des individus » (Debord, 1958a, p. 13), mais également l'« action directe du milieu géographique sur l'affectivité » (p. 13). Autrement dit, face à une ville rationalisée, cloisonnée, dirigée (voir l'article de Paul Ardenne présent dans ce numéro), comment peut-on encore représenter et conférer une place à la sensibilité, à la subjectivité ?

Les cartes sensibles constituent une tentative de réponse à cette interrogation. Cet outil remet en cause le caractère prétendument « neutre » (Olmedo et Roux, 2014, p. 38) de la ville et révèle, au contraire, la sensibilité des usagers qui la fréquentent.

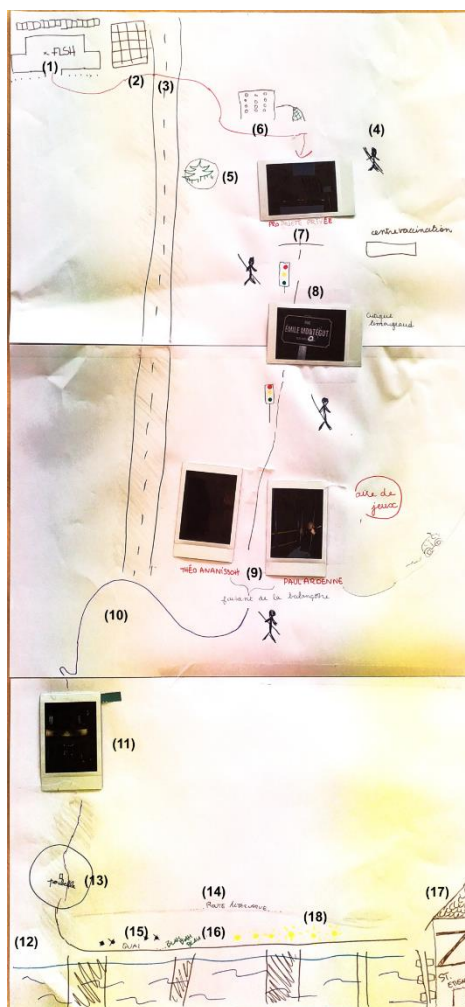
Leur capacité à « représenter les spatialités affectives » (Olmedo et Roux, 2014, p. 37) et à « représenter les micro-espaces » (Olmedo, 2011), c'est-à-dire la ville non pas telle qu'elle peut être conçue ou théorisée, mais bien telle qu'il est possible de la représenter, de l'éprouver, nous semblait particulièrement appropriée, à la fois pour servir de cadre à notre dérive, et pour en restituer la teneur.

Ce que nous souhaitions, c'était engager les participants dans une sorte de corps à corps avec l'urbain, même si celui-ci se révélait décevant. La carte sensible était alors le moyen d'orienter l'exploration, de ne pas en faire un simple déplacement, mais, au contraire, de chercher du sens au fil du parcours.

C'est pourquoi nous avons choisi de restituer deux des trois cartes produites à l'issue de notre exploration dans ce numéro, accompagnées de ce que nous pourrions nommer un récit de vie. En effet, pour la psychologue Marichela Vargas, « [l]e récit de vie en tant que dispositif méthodologique se fonde sur la faculté humaine, universelle, de structurer l'expérience de manière narrative ; en d'autres termes de faire de la vie une histoire » (2018). De la même manière, « [e]n tant que dispositif de recherche, le récit de vie vise la connaissance : la connaissance scientifique, le témoignage ou encore la transmission » (2018).

3. Présentation des cartes sensibles

Figure 2 : Carte sensible du Groupe 1 (Théo Ananissouh, Paul Ardenne, Lucile Berthomé, Kevin Clémenti, Hani Georges)



Récit 1

À peine parti.e.s de la faculté, plutôt calme et silencieuse (1) entourée de vastes terrains et de très nombreux parkings (2) déjà presque vides à cette heure-ci, nous nous sommes confronté.e.s à un boulevard de deux fois deux voies (3), très bruyant et oppressant. Nos premières foulées étaient déjà contraintes par les passages piétons, au demeurant peu nombreux : l'exploration urbaine commençait par un assujettissement collectif aux tracés urbanistiques, un comble ! Le début de notre expérience n'a donc pas été choisi, mais plutôt subi. Nous n'avons aucunement réfléchi à un parcours, un chemin, bien au contraire : nos pas décideraient pour nous. Mais déjà nos pas ne décidaient pas, sous peine de nous faire renverser.

Après cette traversée cacophonique, le calme des zones pavillonnaires s'est fait inquiétant : 18 heures, pas âme qui vive (4). Heureusement, Paul Ardenne, très enthousiasmé par cette exploration urbaine, a vite empli le silence et rythmé nos mouvements de conversations azimuthées, se saisissant de chaque recoin pour construire des récits urbains ; nous invitait parfois, en écho à son intervention de la matinée, à transgresser les interdits, et pourquoi pas, à « couper par les jardins privés ». Nous ne l'avons pas fait, sans quoi notre dérive aurait bien pu connaître un tournant bien plus inattendu, quoique sans doute, aussi, plus excitant.

Tout à coup, au détour d'un rond-point, entre deux de ces envolées, un sapin quelconque (5), affaibli et peu remarquable, a attiré nos regards : une légère note colorée et vivante apparaissait au sein de ce camaïeu de gris urbain mortifère.

Après cette parenthèse, toujours guidé·e·s par cet état d'esprit de transgression ardennien, nous avons choisi de photographier les multiples panneaux « propriété privée » (6) interdisant aux automobilistes en quête d'une place où se garer de s'aventurer sur ces grands parkings. Toute notre dérive venait confirmer l'existence de la ville sous contrainte narrée par Paul Ardenne. Deux personnes croisées au détour d'une rue furent quelque peu surprises face à la vision, sans doute étrange et peu habituelle, de notre joyeux groupe arpentant les espaces périphériques de la ville limougeaude.

Passées ces rencontres, qui n'en n'étaient pas, notre parcours fut ensuite cadencé par les feux tricolores (7) qui nous attiraient comme des mouches sur un écran de télévision. Un arrêt devant le panneau de la rue Émile Montégut (8) nous lança dans une discussion effrénée sur les choix odonymiques opérés à Limoges : cette ville n'était-elle donc pas « de gauche » ?

C'est alors qu'au détour d'une rue pentue, un jardin d'enfants, alors fréquenté par de jeunes adultes dont l'utilisation à la nuit tombée semblait toute autre, nous a attirés : cet espace était le premier que nous croisions à avoir été pensé pour l'action humaine spontanée, non programmatique. Théo Ananissoh et Paul Ardenne se sont donc prêtés au jeu de la balançoire (9), souvenir mémorable d'une dichotomie totale entre instant vécu et contexte universitaire. Nous touchions là le point le plus exaltant de notre exploration urbaine : la décontextualisation. Passé ce point culminant, marqué par le départ de Paul Ardenne, le parcours redevint plus calme, trop calme. L'environnement se prêtait de moins en moins aux surprises urbaines (se prêtait-il mieux aux surprises urbaines auparavant ?).

Nous avons poursuivi notre déambulation, mais l'engouement des premiers kilomètres se mua peu à peu en banale marche. Les discussions entre pairs prirent le pas sur la dérive : nous n'avions rien à observer de particulièrement enthousiasmant (10). La ville était si apathique que, lorsque nous avons croisé un bar-tabac ouvert (11), la prise d'une photographie s'est imposée. Les néons lumineux permettaient de prendre une photographie car, jusqu'alors, le polaroid demeurait impassible, figé dans l'obscurité de la ville.

Arrivé·e·s sur les bords de Vienne (12), au niveau d'une poubelle trônant sur un terre-plein qui séparait deux voies de circulation (13) (notons que nous avons réellement peu d'éléments auxquels nous raccrocher), nous avons croisé un autre groupe, égaré, qui hésitait à mettre en marche son GPS pour « en finir ». Nous les avons dépassé·e·s et avons poursuivi notre exploration en contrebas du boulevard (14), de nouveau bruyant, sur un chemin longeant la Vienne (15) : indice que le point d'arrivée était tout proche.

La déambulation se transforma alors en promenade socratique, les discussions s'égrainant gaiement autour de Bourdieu et de Latour, entre autres (16). L'ambiance était particulière : à la fois agréable et inquiétante. L'apparition des arbres ne fut sans doute pas un hasard quant à ce changement d'atmosphère.

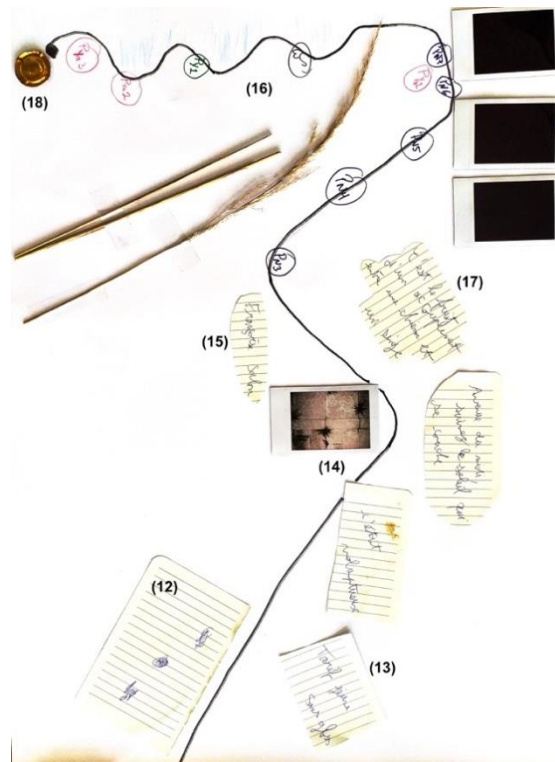
Quelques centaines de mètres avant l'ultime pont de pierre (17) menant au restaurant, la lumière nous surprit (18). Nous venions de marcher durant de longues minutes dans un chemin noir, qui, tout à coup, en se rapprochant de la zone « active » des bords de Vienne, s'éclairait : la récompense était à portée de pas (nous avions promis un cocktail lors de l'arrivée au restaurant pour motiver les participants...).

Finalement, après l'excitation des premiers instants, l'exploration s'est peu à peu transformée en déplacement, faute d'éléments intrigants ou signifiants. En nous laissant aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent (qui furent très peu nombreuses)

(Debord, 1958), peu de choses sont advenues. Sans doute est-ce là une des raisons qui explique que ce qui nous a le plus marqué·e·s durant cette exploration urbaine ne se trouve pas dans le dessin stabilisé, mais dans les contre-récits que nous venons de narrer, dont certaines parties ne peuvent être en intégralité rapportées ici.

Commentaire : Nous avons choisi de représenter notre exploration urbaine sous la forme de dessins schématiques mimant le parcours et les différentes étapes qui le jalonnent. Nous n'avons pas questionné cette représentation, nous n'arrivions pas à imaginer d'autre manière de le faire. En narrant nos pérégrinations, nous avons pris conscience que la carte était dépouillée. Cela s'explique par deux raisons principales : l'heure du dîner et la volonté de profiter de ce moment en premier lieu, et en second lieu l'impossibilité de faire figurer sur la carte certains moments vécus, excepté le « blablabla » (16) figurant en vert, en fin de parcours. Nous avons tenu à faire apparaître des éléments urbains. Or, paradoxalement, ce que nous retenons de l'expérience n'est pas matériel, mais phénoménologique. Dès lors, le support de la carte se prête-t-il réellement à la mise en signe de l'exploration ?

Figure 3 : Carte sensible du Groupe 2 (Yaosca Bautista, Yvan Chasson, Julia Isabel Eissa Osorio, Sabine Gadrat, Nicolas Piedade)





Récit 2

L'exploration urbaine de notre groupe a, d'une certaine manière, débuté à l'intérieur de la FLSH. Alors que les consignes avaient été distribuées, et la dynamique de groupe amorcée, nous avons quitté la salle du colloque avec un retard notable, fasciné·e·s par la manière dont nos penchants individuels à l'indécision nous avaient réuni·e·s. La composition de notre collectif a en effet été d'emblée placée sous le signe de la transgression : certain·e·s d'entre nous ont manqué le départ de leur groupe, mal écouté les consignes, ou simplement décidé que leur interprétation constituait une contrainte bien superflue après une journée aussi remplie. Ce départ différé, d'aucuns diront manqué, est symbolisé sur le support de la carte par une feuille de carnet arrachée, griffonnée et froissée (1).

La première décision du groupe, qui représente la véritable amorce de notre exploration, fut de filer cette transgression initiale, en décidant non pas de nous diriger dans la direction approximative des bords de Vienne – et par conséquent de notre lieu d'arrivée – mais d'emprunter la direction opposée. L'idée nous semblait intéressante : nous nous offrons alors le choix de décider où s'arrêterait le bord de notre carte mentale. L'inscription « Le monde s'arrête là-bas » (2), présente dans le coin inférieur droit de son support, matérialise cette décision. Elle donne en même temps corps à notre intention première de jouer avec le format de la carte autant qu'avec celui de l'exploration urbaine.

Alors que nous développons ces considérations, nous traversons une zone résidentielle, en elle-même pauvre de relief, connue de certains membres du groupe. Le soleil couchant, prompt à des modifications sensibles et rapides de lumières à ce moment de l'année, transforma notre rapport à la dimension familière de cet environnement à mesure que nous l'arpentions. Les édifices disparaissaient au loin, et ne présentaient plus que leur ombre diffuse à nos regards. La

profondeur de notre champ de vision s'épaississait, pour finalement s'amenuiser et se limiter à notre environnement immédiat, fait de béton, de murs de pierre et de la végétation malingre qui a su échapper à l'élagage municipal. Du lierre, quelques tapis de feuilles, se transformaient à nos yeux en cascades organiques. Celles-ci dévalaient les gravats, chancelants et oubliés, des bas-côtés parsemant les deux côtés du boulevard qui mène à Isle – municipalité périphérique patiemment absorbée par Limoges (3).

Cette modification optique orienta notre recentrement sur la dimension pratique du projet d'exploration urbaine que nous étions en train d'embrasser. L'étonnement né à la contemplation du pouvoir de transformation de la lumière eût pour contrepartie directe une nécessaire réorientation de notre itinéraire. Nous rentrions dans le rang, nous réorientant en fonction du seul éclairage subsistant, celui du boulevard et de ses torrents motorisés, grondant dans leur avancée rectiligne sur la route que nous longions alors. Nous suivions « les phares des voitures comme des mouches » (4), et revenions près des zones formant le dénivelé orienté vers le fleuve. Faisant face aux véhicules, aveuglé·e·s par la saturation lumineuse de leur passage auquel succédait une immédiate nuit – compensation naturelle de l'oeil – nous « dérivions dans le blanc », surpris au milieu d'un conflit opposant Malevitch à Soulages (5). Toutes ces références, rassurantes, bien qu'un brin moqueuses, ne masquaient qu'une chose, objet d'un clair consensus au sein de notre groupe : « c'était chiant ». Nos aspirations à la dérive étaient en déroute, et nos imaginations, frustrées. C'est ce que le symbole d'une flèche brisée et le dessin d'un cerveau rompu en deux vinrent illustrer à ce moment (6).

Nous réorientant malgré nous en suivant les files d'automobiles qui se succédaient dans la hâte d'une fin de journée, nous avons fini par rejoindre le boulevard de Vanteaux, nous disant que nous emboitions le pas aux autres groupes, bien qu'avec un certain retard. L'obscurité n'était guère propice au projet initial impliquant l'usage d'appareils polaroïds, ce que nous avons durement expérimenté, comme en témoignent le nombre important de photographies manquées (7) présentes sur notre carte mentale (l'obscurité est ici un pur mobile, masquant l'incompétence joyeuse des membres de notre groupe, dont nous espérons sauver ici l'honneur par un pieux mensonge).

À l'échec du dispositif technique, nous avons tenté de répondre en exploitant le dessin : la présence d'un panneau « Stop » englouti sous les volutes grimpantes d'un tapis de lierre a alors arrêté notre attention et justifié un croquis (8), ainsi que le ramassage de l'un des nombreux déchets mêlés à la végétation. Cette pause fut l'occasion de contempler des édifices placés en retrait du boulevard, qu'un passage en voiture ou en bus ne permet pas de saisir dans leur entier. Séparée de la route par des parkings, véritables mers de béton, nous pouvions savourer l'angoisse blafarde de néons appartenant à un édifice de ce qui semblait être un grand groupe bancaire. Nous y trouvions alors de quoi réactualiser dans nos mémoires ce modèle d'ambiance chaleureuse qu'est l'hôtel du film *Shining* (9) : du plaisir pour toute la famille !

Après quelques minutes de contemplation collective, nous reprîmes notre marche, heureux·ses de savourer le froid glacial de novembre et les fumées d'échappement plutôt que de devoir compenser les retards comptables d'une multinationale qui n'en a probablement pas besoin. C'est également à ce moment précis que nous sommes finalement parvenu·e·s à venir (timidement) à bout de la résistance du dispositif technique, saisissant la lumière dorée du tapis de feuilles accompagnant notre descente du boulevard (10). C'est alors que nous avons choisi de bifurquer : nous laissant emporter par le sentiment (précaire) d'avoir triomphé de cet obstacle, il nous fallait en trouver de nouveaux. L'Éducation Nationale allait nous aider, possédant, aux yeux de plusieurs d'entre nous, une indéniable expertise en la matière. L'horizontalité métallique des stores d'un lycée nous appelait. Il était difficile de savoir s'ils étaient ouverts ou fermés : « École ou prison ? Ça dépend de ta profession ! » (11). La sagesse mystérieuse de cette phrase saisit à ce moment nos esprits fatigués par notre journée et le jeûne.

Apparût alors sur notre gauche la vague présence d'une aire de jeux à moitié fondue dans l'obscurité. Nous ne distinguons que les mailles d'un filet de cordes torsadées, se dotant, à distance, d'allures carcérales. Notre question avait trouvé une réponse et nos rires une nouvelle occasion de déployer leurs échos, ricochant sur le froid silencieux des bâtiments scolaires.

La faim eût raison de notre résolution initiale de ne pas consulter l'heure, craignant que cela eût un impact négatif sur l'expérience de notre exploration urbaine. Ce fut pourtant un réflexe essentiel : nous avons passé, dans ce que l'on pourrait décrire comme un même quartier, les trois quarts du temps qui était approximativement convenu pour l'ensemble du parcours. Les autres groupes allaient arriver, et nous, à peine commencer... Notre parcours, jusque-là sinueux, devait prendre une forme plus directe. La nuit était tombée, le froid aussi, et nous le ressentions. Une suite poétiquement alignée de déjections canines nous montra la voie à suivre (12). Épargnant cette vue à notre polaroïd (pas à notre carnet), nous étions dirigé·e·s sur le chemin du centre-ville.

À partir de ce moment, le temps s'accéléra. Les pauses contemplatives diminuèrent, et la cadence de nos pas augmenta. Les dessins firent place nette à de rapides observations, qui furent l'occasion de mesurer toute l'efficacité et la perversion cognitive de la publicité. Un seul regard nous suffit pour intégrer, malgré nous, qu'une auto-école locale proposait des « tarifs jeunes » et qu'un salon de beauté offrait des services « sans gloss » (13). Il n'y eut hélas pas de volontaires... La vitesse n'eut toutefois pas raison de notre seul véritable succès photographique (14), mais également d'une perle pour les amateurs moqueurs de patronymes singuliers qui empruntent à une palette très ciblée de noms communs (15). Pour briller à l'occasion de rencontres mondaines, on parlera d'apronymes, et on s'étonnera que ni les surréalistes ni Martin Parr ne se soient penchés sur la question.

Alors que nous amorçons notre descente en direction de la Vienne, nos échanges verbaux prirent le pas sur notre exploration. Peu d'éléments du centre-ville de Limoges retinrent notre attention. La rencontre du pont Saint-Martial et des façades à colombages des demeures longeant la Vienne fut néanmoins l'occasion de rater de nouvelles photos, mais surtout de profiter de la beauté des reflets d'un ciel étoilé sur l'onde filante de la rivière. Après avoir traversé et longé les voies minérales de béton et de goudron du centre-ville, nous trouvions là un apaisement bienvenu. L'eau et la végétation (16) nous accompagnèrent jusqu'à notre destination. En guise de clôture à cette exploration, ou plutôt de grand finale, nos yeux fatigués rencontrèrent, à quelques dizaines de mètres du restaurant, l'apparition providentielle qu'il manquait pour finir d'épuiser nos diaphragmes déformés par le rire. « C'est le fruit de l'accouplement d'une chienne et d'un singe » (17), image fulgurante qui nous vint à l'esprit alors que nous croisions un chien, de ceux manifestement élevés pour les concours de beauté, arborant à ses extrémités pompons et autres volutes de poil, alors que le reste de son corps était rasé. Épuisé·e·s, en retard, mais heureux·ses et, en un certain sens, déçu·e·s de ne pas pouvoir continuer à déambuler, nous arrivâmes au restaurant sous la meilleure des auspices (18), celle d'une capsule de bouteille que nous nous empressâmes de ramasser.

Commentaire : La production de la carte sensible de notre groupe s'est effectuée dans la même effervescence que notre exploration urbaine. Nous avons choisi de faire usage de l'ensemble des matériaux mis à notre disposition avant notre départ. Dessins, photographies, éléments ramassés figurent sur notre carte. Plusieurs prises de son ont été également pensées pour être incluses au sein de cette restitution finale. L'une des limites principales de cette démarche tient à l'absence de dimension signifiante de ces différents objets pour un observateur extérieur. Beaucoup d'entre eux ont été investis d'une valeur qui ne peut qu'être contextuelle, c'est-à-dire interprétable au sein du cercle de référence qu'a constitué notre groupe. L'expérience sensible liée à un trait d'esprit, à une moquerie, à un moment de contemplation, est intimement attachée à la dimension sociale de cette expérience. Celle-ci, une fois traduite par le biais d'un récit

rétrospectif, ne peut que s'appauvrir. La mémoire entre, elle aussi, en compte : combien de temps les éléments inclus dans cette représentation de notre parcours continueront à faire sens ou à s'associer à un moment au fil du temps ?

Pour organiser ces matériaux foisonnants, dont le nombre transgressait l'une des règles initiales de cette exploration, nous avons songé à un code associant lettres et nombres. Les fichiers audios et les photographies prises avec d'autres appareils que le polaroid de départ pouvaient de la sorte être organisés plus tard. C'est le support qui eut raison de cette organisation pourtant prometteuse. N'importe quel observateur pourra s'apercevoir de la charge visuelle qui caractérise notre carte. Si elle est encore lisible grâce au trait retraçant la linéarité de notre parcours, il est aisé d'imaginer la saturation dont elle aurait pu souffrir si nous avions réalisé notre projet initial, consistant à lui rajouter pas moins de dix-sept photographies supplémentaires, accompagnées de trois enregistrements sonores de longueur variable. Qu'ils eurent été rassemblés par juxtaposition, dans ou hors du document, ou rendus accessibles par le biais d'un système de renvoi hypertexte, ces éléments n'auraient pu concourir à l'intelligibilité nécessaire à un travail de cartographie sensible.

Conclusion : bilan critique d'une dérive partielle

En tant qu'organisateur, nous avons accepté que l'exploration urbaine puisse être un fiasco ou tout simplement ennuyeuse. Notre idée était avant tout de confronter nos discours à une pratique réelle. D'une certaine manière, nous pensons que le simple fait d'avoir mis notre groupe universitaire dans les conditions d'une exploration urbaine constitue en soi une réussite.

Néanmoins, en préparant cette dérive, nous avons convenu qu'un organisateur, connaisseur de la cité limougeaude, se trouverait dans chacun des groupes. Cette posture paradoxale, contrainte par des problématiques pratiques (avec la nécessité d'arriver au restaurant pour dîner, nous ne pouvions décemment pas perdre les groupes dans la ville pour une durée trop importante) semble avoir opéré négativement : impossible de réellement se perdre et se laisser aller à une déambulation pleinement insouciant. Nous avons déjà une idée, même floue, du chemin global à parcourir. L'idée debordienne selon laquelle : « l'action du hasard est naturellement conservatrice » (Debord, 1958, p. 20) s'est largement vérifiée. Or, comme le confirme Macherey « la dérive est une entreprise conflictuelle qui [...] doit être menée sous tension : c'est une lutte dont l'issue n'est pas garantie » (2016). Entendue ainsi, notre exploration urbaine fut un échec.

Notre tendance conservatrice fut par ailleurs soutenue par l'agir urbanistique. Dériver dans des zones urbaines pavillonnaires, sur des boulevards principalement fréquentés par les automobiles, s'est avéré, dans bien des cas, perturbant et difficile. Toute une partie de la ville ne semble en effet pas conçue pour la marche, ou paradoxalement, pour la présence humaine inopinée. Au contraire, son espace est entièrement déterminé par une intention pragmatique : dormir, se déplacer (vite). Peu de commerces, peu d'espaces sont adaptés à la marche, ce qui donne parfois l'impression de traverser, à 18h30, une ville fantôme (volets fermés, peu de lumières dans les habitations). Nous rejoignons ainsi la proposition d'Ivain, à savoir que « [n]ous nous ennuyons dans la ville, il faut se fatiguer salement pour découvrir encore des mystères sur des pancartes de la voie publique » (1958, p. 15). Bien que nous ne nous soyons pas fatigué·e·s « salement » (avec des nuances selon les personnes, certaines étaient, le lendemain, bien éreintées par cette pérégrination), il fallait bien le contexte du colloque et la bonne compagnie des participants pour que cette exploration apparaisse comme autre chose qu'un simple déplacement.

Les cartes sensibles montrent toutefois que l'exploration de ces zones n'est pas dépourvue d'intérêt, qu'il peut s'y passer des choses, à condition toutefois d'être dans de bonnes dispositions pour les accueillir, ou même, pour les laisser advenir.

Peut-être s'agit-il ici du véritable succès de notre entreprise qui, sans être parvenue à prendre la forme d'une dérive urbaine au sens strict, aura au moins su constituer autre chose qu'une banale promenade. Elle fut, à n'en pas douter, un événement qui a su introduire l'inopiné et le singulier au sein du déroulement traditionnellement normé et protocolaire d'une rencontre universitaire. En cela, cette exploration urbaine s'est bel et bien constituée sous la forme d'une « situation » au sens situationniste du terme, répondant à « la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure » (Debord, 2004, p. 16).

Références

- Debord, G. (1958a). Définitions. Dans *Internationale situationniste*, 1. (p. 13-14).
- Debord, G. (1958b). Théorie de la dérive. Dans *Internationale situationniste*, 2. (p. 19-23).
- Debord, G. (2004 [1957]). Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. Dans G. Berréby (dir.), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. (p. 1-13). Éditions Allia.
- Macherey, P. (2016). L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive. Dans *La philosophie au sens large*. <https://philolarge.hypotheses.org/1763>
- Olmedo, É. (2011, septembre 19). Cartographie sensible, émotions et imaginaire. Dans *Visionscarto*. <https://visionscarto.net/cartographie-sensible>
- Olmedo, E., et Roux, J.-M. (2014). Conceptualité et sensibilité dans la carte sensible. Concepts au prisme de l'épistémologie de la géographie. Dans F. Forestier (dir.), *Autour de Jocelyn Benoist*. Actes de la journée organisée par Raphaël Ehram le 4 juillet 2013. (p. 36-57). Implications Philosophiques. <https://www.implications-philosophiques.org/ebook-autour-de-jocelyn-benoist/>
- Thibaud, J.-P. (2010). La ville à l'épreuve des sens. Dans O. Coutard et J.-P. Lévy (dir.), *Écologies urbaines : états des savoirs et perspectives*. (p. 198-213). Economica-Anthropos.
- Vargas, M. (2018). Récit de vie. Dans *Geneasens*. <https://www.gneasens.com/dictionnaire/r%C3%A9cit-de-vie>

Entretien

Interview



Bertrand Westphal : « Nous lisons un livre, mais le livre lit le monde. Alors lire des livres, c'est aussi lire le monde »¹⁰⁶

Bertrand Westphal: "We Read a Book, but the Book Reads the World. So Reading Books is also Reading the World"

Julia Isabel EISSA OSORIO¹⁰⁷

Universidad Autónoma de Tlaxcala
julia.eissa@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/875>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Bertrand Westphal est considéré comme le fondateur de la géocritique, l'une des principales méthodologies consacrées à l'étude des représentations de l'espace littéraire et artistique. Son approche se propose d'explorer les interactions nées à la convergence des espaces humains et de la littérature, mais aussi l'impact de cette dernière sur la configuration des identités culturelles. Bertrand Westphal est professeur de littérature comparée à l'Université de Limoges. De 2013 à 2015, il a été professeur invité à l'Université de Caroline du Nord à Charlotte, aux États-Unis. Il est l'auteur de plusieurs essais, parmi lesquels *Atlas des égarements. Études géocritiques* (2019), *La Cage des méridiens* (2016) (Prix Paris-Liège du meilleur essai francophone, 2017), *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte* (2011), *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) et *L'Œil de la Méditerranée. Une odyssee littéraire* (2005).
Mots clés : Bertrand Westphal, géocritique, cartographie littéraire, world literature, art contemporain

Abstract: Bertrand Westphal is considered the founder of Geocriticism, one of the main theoretical approaches dedicated to the study of representations of literary and artistic space. His aim is to explore the interactions between human spaces and literature, but also the impact of the latter on the configuration of cultural identities. Bertrand Westphal is a professor of Comparative Literature at the University of Limoges. From 2013 to 2015, he was a visiting professor at the University of North Carolina Charlotte. He is the author of several essays, among which stand out *Atlas des égarements. Études géocritiques* (2019), *La Cage des méridiens* (2016) (Prix Paris-Liège, award for the best francophone essay, 2017), *The Plausible World: A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps* (2011, translated by Amy D. Wells, 2013), *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* (2007, translated by Robert Tally Jr., 2011) and *L'Œil de la Méditerranée. Une odyssee littéraire* (2005).

Keywords: Bertrand Westphal, geocriticism, literary cartography, world literature, contemporary art

¹⁰⁶ Cet entretien a été publié pour la première fois dans une traduction en espagnol : Eissa Osorio, J. I. (2020). Entrevista a Bertrand Westphal «Leemos un libro, pero el libro lee el mundo. Entonces leer libros es, igualmente, leer el mundo». Trad. J. I. Eissa Osorio. *Pirandante*, 5. <https://pirandante.filosofia.uatx.mx/wp-content/uploads/2020/08/Entrevista-Bertrand.pdf>. L'auteure de l'entretien ainsi que les membres du comité éditorial remercient la Dra. Micaela Morales López, directrice de la revue en ligne *Pirandante*, d'avoir courtoisement autorisé la publication de la version originale, en français, de ce texte dans *FLAMME*.

¹⁰⁷ Docteure en littérature hispano-américaine, Julia Isabel Eissa Osorio a collaboré à plusieurs colloques et publications sur la géocritique, la littérature du nord du Mexique et le boom latino-américain : « L'espace narratif du Boom latino-américain entre la Cartographie et la Géocritique : Fuentes, García Márquez et Cortázar » (2021), et « Lo erótico-grotesco entre notas rojas y las cumbias de un congal : "La vida real" y *Nadie los vio salir* de Eduardo Antonio Parra » (2018). Elle enseigne actuellement en Licence de Langue et Littérature hispano-américaine à l'Université Autonome de Tlaxcala, au Mexique



Vous avez inauguré la géocritique à la fin des années 1990. Comment a émergé cette idée ?

Bertrand Westphal (BW) : Au début, j'ai fait de la géocritique sans même en être conscient, à la manière de Monsieur Jourdain, car j'ai commencé par étudier des cas pratiques avant de me demander ce qu'ils signifiaient sur le plan théorique. À vrai dire, c'est un peu par hasard que j'avais identifié un sujet qui m'intéressait à l'occasion du tout premier congrès auquel j'avais participé, à Strasbourg. Cette manifestation était consacrée à la question des frontières, des marches et des limites. Comme je vivais en Italie à cette époque, j'avais travaillé sur le premier exemple concret qui m'était venu à l'esprit, le plus logique à mes yeux : la ville de Trieste, située dans le nord-est de l'Italie, près des frontières avec la Slovénie et la Croatie. J'avais alors recueilli des titres de romans, de films, etc., portant sur cette ville et j'en avais fait une analyse scrupuleuse. Je m'étais convaincu qu'il s'agissait d'une initiative intéressante, à répéter. J'ai décidé de continuer par l'examen d'une autre ville. Je me suis d'abord penché sur le cas de Barcelone, puis de Lisbonne. Une chose en entraînant une autre, j'ai continué en me demandant si ces études suivaient une logique géographique. Pas besoin d'être grand clerc pour s'apercevoir que le fil conducteur était la Méditerranée, quand bien même Lisbonne ne se trouve pas sur ses côtes. Mais, au sens large, c'est cette mer qui était l'épicentre. Alors j'ai poursuivi sur ma lancée en fréquentant par le texte et l'image la Sardaigne, l'Albanie, Istanbul, Beyrouth, Haïfa, Alexandrie, Tunis...

J'ai produit une quinzaine d'études qui ont ensuite été regroupées dans *L'Œil de la Méditerranée* (2005). J'ai travaillé à ce projet au cours des années 1990, à une époque où j'avais un peu de temps. En effet, pour préparer une telle étude, il faut du temps, pas mal de temps, ne serait-ce que pour lire beaucoup. Il a par exemple fallu dévorer quinze ou vingt livres pour commencer à se faire une vague idée de ce que pouvait être Trieste entre les XIX^e et XX^e siècles. Il était important d'adopter une perspective diachronique, de vérifier si le stéréotype évoluait ou non. Un autre élément de réflexion avait émergé. En effet, mon attention ne se reportait pas sur un écrivain parlant de la ville, mais plutôt sur une ville spécifique telle qu'elle était représentée par une série d'écrivains. En somme, ce qui m'intéressait, c'était le lieu perçu depuis différents points de vue et non le point de vue unique d'un écrivain sur un lieu fortuit.

Puis, en 1997, à la faveur d'un exercice universitaire (la rédaction de mon habilitation à diriger des recherches), je me suis demandé ce que je faisais précisément, d'un point de vue méthodologique. À cette époque, il était beaucoup question d'imagologie. Cette approche se rapprochait de la mienne, mais je me rendais compte que je faisais autre chose. L'imagologie est utile pour étudier les récits de voyage car elle envisage l'espace du point de vue d'un seul

écrivain. En revanche, si vous prenez la ville comme référent principal et étudiez la représentation que s'en font des écrivains divers vous commencez à faire de la géocritique. En synthèse, je dirais que la géocritique a commencé par un examen pratique avant de faire l'objet d'un effort de théorisation.

En 2007, vous avez réussi à consolider cette méthodologie avec la publication de votre essai *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Quels sont les concepts fondamentaux que vous développez dans ce travail comme base de la géocritique ?

BW : Je reste en phase avec les principes fondamentaux de ce livre, même si je le ferais d'une manière sans doute plus fine si je devais le réécrire maintenant. Au bout d'une quinzaine d'années, avec l'apport d'autres lectures et d'autres expériences, ou de l'expérience tout court (!), les choses ont évolué. Et puis, la période n'est plus la même. Entre 2005 et 2007, au moment de la rédaction de l'essai, et *a fortiori* lors des années précédentes, nous étions plongés en plein postmoderne. Aujourd'hui, il me paraît difficile d'affirmer que nous le sommes encore. La période a changé, le monde a changé aussi. Nous nous trouvons dans un contexte diasporique. Bien sûr, c'était déjà le cas durant les décennies 1990 et 2000, mais c'est bien plus évident maintenant qu'à cette époque. Si je devais revoir la géocritique, je la situerais donc dans une perspective plus globale, planétaire, alors que, dans le livre, j'articule davantage la réflexion autour du statut de la fiction. Voilà qui est résolument postmoderne. Aujourd'hui, je me référerais davantage à des questions économiques, à une sociologie de la littérature, à la situation concrète du monde de la culture. C'est au demeurant ce à quoi je m'emploie dans *L'Infini culturel. Théorie littéraire et fragilité du divers*, mon nouveau livre, qui est paru chez Brill Rodopi en octobre 2022.

Pour ce qui est des principes à propos desquels vous m'avez questionné, je citerais volontiers le concept d'espace-temps en premier. Il est essentiel d'étudier l'espace et le temps simultanément. On a longtemps donné la prééminence à la temporalité, mais un *spatial turn* s'est produit à la fin des années 1980 (voir Fredric Jameson). Je me suis rallié à cette dynamique. Cependant, ce n'est pas parce que l'on parle de spatialité que l'on n'a plus à évoquer la temporalité. Je pense que l'une et l'autre sont interdépendantes. De plus, un espace ne se situe jamais en pure synchronie. Si vous représentez un espace dans le présent, vous représentez une surface, mais sous cette surface se dissimule tout une profondeur diachronique. Prenons l'exemple de Mexico, qui est significatif. Il y a le lac asséché de l'ancienne Tenochtitlán, par-dessus il y a la ville coloniale, et par-dessus celle-ci la ville actuelle, DF (Distrito Federal). Oui, la temporalité et la spatialité sont interdépendantes. L'espace, c'est du temps consolidé, en quelque sorte. Inversement, le temps sans l'espace reste une abstraction.

Un autre concept clé est associé à ce constat, d'ailleurs fort ancien. On sait depuis bien longtemps qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ! Cet autre concept est la transgressivité, c'est-à-dire la prise en compte de l'instabilité de nos représentations et des référents qui les sous-tendent. Rester stable, c'est s'enfoncer dans le cliché ; même si les clichés tendent eux-mêmes à évoluer, mais lentement, trop lentement. L'idée de transgressivité est inspirée de la philosophie deleuzienne, de la « déterritorialisation ». Aujourd'hui, pour tout dire, je me préoccuperais davantage du prolongement de la déterritorialisation, de sa suite logique : la reterritorialisation. Il est clair que la notion de territoire est liée à l'identité. Si vous déterritorialisez le territoire, vous modifiez parallèlement la notion d'identité, vous déterritorialisez l'identité. Vous finirez par considérer qu'il n'y a pas de singulier, que les identités sont toujours plurielles. Ce point de vue me semble absolument central.

J'ajouterais un troisième élément : la référentialité, qui insiste sur le lien entre fiction et réalité. N'oublions pas non plus les questions de multifocalisation, dont je me rends compte qu'elles intéressent beaucoup celles et ceux qui recourent à la géocritique. Dans *La Géocritique*, j'ai

considéré qu'il y avait trois types de focalisations : exogène, endogène et, entre les deux, allogène. Aujourd'hui, je m'efforcerais de dégager plus d'options, afin de mieux rendre compte de l'infinie richesse et de l'extraordinaire variété des points de vue.

Quatre ans après *La Géocritique*, en 2011, vous avez publié l'essai *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, qui aborde les différences dans la conception de l'espace-temps entre l'Orient et l'Occident. Que pouvez-vous nous dire sur la manière d'analyser ces deux conceptions spatio-temporelles à partir d'une approche géocritique ?

BW : Il y a deux questions, enfin deux précisions à apporter. La première est que pendant la période où j'écrivais *La Géocritique*, je vivais pour la première fois – et pour plusieurs mois – aux États-Unis. Ce fut mon premier vrai contact avec la théorie écrite à partir des États-Unis. Je préfère ne pas dire « théorie américaine », parce qu'en réalité le monde entier est représenté dans les universités étatsuniennes. Il serait plus juste de dire qu'il s'agit d'une théorie planétaire. Quoi qu'il en soit, *La Géocritique* est encore très « américano-centrée », car même s'il y existe une ouverture sur le monde, l'étude globale n'en est pas l'enjeu principal. Dans *Le Monde plausible* on remarque sans doute une évolution, c'est-à-dire un début d'ouverture sur une perspective véritablement planétaire. Je me disais qu'il était inenvisageable pour une seule personne d'avoir accès à une culture globale, mais que, au moins, on pouvait s'efforcer de varier les entrées, tout en reconnaissant les limites de l'exercice. Certes, nous n'allons jamais être spécialistes de tout, car ce n'est pas concevable, mais ce n'est pas une bonne raison pour s'abstenir de nous ouvrir sur la planète, le plus possible... aussi minime soit cette ouverture. C'est ce que je m'astreins à faire dans *Le Monde plausible* en me concentrant sur les seules modalités théoriques de la représentation spatiale. C'est tout ce que j'étais en mesure de faire alors. C'était limité, mais terriblement stimulant. Je me souviens par exemple avoir découvert Edmundo O'Gorman et son livre *La invención de América* (1958), qui m'avait poussé à modifier ma vision de la découverte de l'Amérique – qui n'était bien sûr pas une « découverte », mais une invention quasiment rhétorique, « l'invention de l'Amérique ». Ce fut très important dans mon itinéraire intellectuel car c'est un de ces livres dans lesquels on trouve un levier qui permet de changer la vision que l'on a du monde.

Une deuxième précision qui me tient à cœur... Les références de *La Géocritique* étaient postmodernes, donc hyper-contemporaines. Dans *Le Monde plausible*, l'idée était de réaliser une étude où je développerais le concept d'espace depuis le passé, de l'Antiquité européenne jusqu'au XVI^e siècle, qui correspond à l'invention (plutôt qu'à la découverte !) de l'Amérique, aux amorces de la colonisation massive et au passage à la modernité – car, comme Walter Dignolo, je crois qu'il existe un lien étroit entre la naissance de la modernité et les débuts de la colonisation. Dignolo a raison de noter que la colonisation est vraiment la face obscure de la modernité. Ce fut pour moi l'occasion de travailler sur les fondements européens des diverses conceptualisations de l'espace. En quelque sorte, c'est un livre que j'ai écrit pour améliorer mes propres connaissances car il m'a obligé à réfléchir à des périodes et des cultures que je n'avais jamais travaillées sérieusement.

Une autre pierre de touche du *Monde plausible* réside dans l'étude de la différence devenue classique ces dernières décennies entre l'espace et le lieu. Le lieu est un espace connoté, déterminé par une toponymie, conditionné par la conquête. Toponymie et conquête circulent la main dans la main, si je puis dire. Par exemple, au Mexique, quand les Espagnols sont arrivés, la première chose qu'ils ont faite a été d'appliquer des noms espagnols aux espaces, comme autant de moyens d'appropriation. Combien de *San* quelque chose ou de *Nuevo* quelque chose ! À ce jeu, le Mexique était devenu la « *Nueva España* ».

Ce livre m'a donc aidé à cerner les hypothèses d'espace et de lieu. Une fois de plus, je rejoignais Deleuze, lorsqu'il évoquait les « espaces lisses » (espaces) et les « espaces striés » (lieux). En

anglais, le distinguo est plus clair. On dissocie *space* et *place*, comme le faisait déjà le géographe sino-étasunien Yi-fu Tuan, dans *Space and Place*, un essai fondateur de 1977. Presque toutes les langues font la différence entre les deux. L'espagnol apporte une précision qui vaut d'être mentionnée. En effet, s'il existe un *espacio* et un *lugar*, il existe aussi un adverbe *despacio*, qui signifie « doucement » ou « lentement », et qui dérive de *de espacio*, consacrant une fois de plus la solidarité entre espace et temps, comme le fait aussi le français dans l'expression « l'espace d'un moment ».

On note une continuité dans vos essais. Vous enrichissez régulièrement la géocritique de nouveaux concepts et de nouveaux outils. Dans votre essai *La Cage des méridiens* (2016), vous questionnez la place de la littérature et de l'art contemporain face à la mondialisation. Dès lors, quel regard la géocritique jette-t-elle sur la mondialisation ?

BW : Effectivement, vous avez mis l'accent sur une évolution par rapport aux essais précédents. Il y a deux motifs qui émergent dans ce livre : la cartographie et les arts visuels, plus précisément les arts plastiques. Je pense que c'est à partir du moment où j'ai commencé à m'intéresser à la cartographie que le rôle de l'art est devenu central à mes yeux. En réalité, ce n'était pas le domaine artistique dans son intégralité qui me captivait – de toute façon, sans formation adéquate, il était hors de portée – mais les arts plastiques dont les enjeux étaient de nature essentiellement cartographique. Je me suis vite rendu compte que c'était un thème capital et, n'ayons pas peur des mots, gigantesque : dans le monde, un peu partout, une pléthore d'artistes travaille sur le motif de la carte pour proposer une nouvelle lecture de l'environnement humain, loin de la géographie officielle et des restrictions géopolitiques, loin de la « cage des méridiens ».

Au passage, il y eut pour moi une nouvelle lecture hispanophone déterminante : celle de *Atlas portátil de América Latina : arte y ficciones errantes* (2012), un essai où Graciela Speranza jette une passerelle passionnante entre la littérature et l'art contemporain latino-américains, toujours en relation avec l'idée de cartographie. Cette lecture m'a offert un corpus littéraire actuel et, en même temps, un corpus d'artistes contemporains évoluant entre Argentine, Mexique et bien d'autres pays de cette partie du monde. C'est pour cette raison que tant d'exemples proposés dans *La Cage des méridiens* sont latino-américains. C'est aussi cela, la géocritique : accepter de faire des expériences, aller voir ce qui se passe hors de ce qu'on maîtrise à peu près, prendre un risque, s'ouvrir à la nouveauté sans jamais se lasser.

Justement, dans votre avant-dernier ouvrage, *Atlas des égarements. Études géocritiques* (2019), on note plusieurs analyses géocritiques centrées sur cet intérêt récurrent pour la littérature et l'art latino-américains. Pourquoi cette évolution ?

BW : D'une certaine manière, *Atlas des égarements* est un *spin-off* de *La Cage des méridiens*, où je n'avais pas épuisé le sujet que j'avais cherché à développer. Par conséquent, comme par ailleurs j'avais prononcé un grand nombre de conférences autour de thèmes cartographiques, je les ai rassemblées dans l'*Atlas*. Des points de convergence se sont aussitôt dégagés avec la cartographie et les arts visuels, mais aussi le constat que l'Amérique latine me fascinait de plus en plus. Pour tout dire, je considère qu'elle est dorénavant une sorte de *place to be* pour un être de culture. C'est vrai pour les arts visuels, la littérature, le cinéma, et sans doute pour d'autres expressions que je connais moins bien, comme par exemple la danse, mais en l'occurrence j'aurais du mal à émettre quelque jugement de valeur que ce soit. Ma compétence se limite principalement au début de la liste – et là, je n'hésite pas une seconde à faire part de mon enthousiasme. L'an dernier, j'ai lu et vu des dizaines de romans, d'essais et de films latino-américains. Comme tout un chacun, je me rends compte que, de l'Argentine au Mexique, la diversité est considérable. Parler d'« Amérique latine », c'est un peu comme parler au singulier de l'Asie, de l'Afrique, de l'Europe, ou d'Orient et d'Occident. En soi, cela ne veut pas dire

grand-chose, parce que la variété à l'intérieur de ces ensembles plus ou moins artificiels est infinie. Ainsi, quand bien même il existe des similitudes, des analogies, il existe surtout des esthétiques ou des poétiques radicalement différentes. L'Amérique latine n'est pas simplement importante : il y a une grande variété entre ses différentes formes d'« être ».

Concernant la question précédente, et en lien avec d'autres articles que vous avez rédigés, tels que « *Mapas invertidos. Les espaces américains sens dessus dessous* » (2018), dans lequel vous analysez des concepts tels que le rapport nord/sud et l'eurocentrisme, comment pouvons-nous étudier la relation qu'entretiennent le centre et la périphérie selon une perspective géocritique ?

BW : Encore une fois, nous sommes confrontés à un questionnement débouchant sur une difficulté majeure : c'est la question de la définition des grands ensembles géoculturels ou géopolitiques. Nous parlions tout à l'heure de l'Orient et de l'Occident, ou de l'Europe, des États-Unis, du Mexique, de la France... Pour ce qui est de l'Amérique latine, les équilibres entre nord et sud sont un problème qui a été bien capté par les artistes. Dans l'article que vous évoquez, je parle de l'artiste uruguayen Joaquín Torres-García, qui a réalisé une œuvre intitulée *Mapa invertido* au début des années 1940. Il y interroge la nature relative du nord et du sud, bien qu'il n'ait pas été pas le premier, ni le seul, à le faire.

Plusieurs intellectuels en Argentine se sont posé les mêmes questions : que veut dire le nord ? Que signifie le sud ? Quelles sont les connotations qui accompagnent cette distinction ? Et puis pourquoi n'inverserions-nous pas la carte ? Surgirait alors une vision très différente de la relation qu'entretiennent l'Amérique centrale et l'Amérique du Nord, cette dernière alimentant du reste des visions très différentes selon que l'on soit un artiste argentin ou mexicain, par exemple. On s'aperçoit très vite que les artistes mexicains mettent en avant un Mexique écrasé par son voisin du nord, dont on subit tout le poids. On sent que le nord pèse lourdement sur le Mexique, sur la frontière. Et si vous prenez des artistes argentins, vous vous rendez compte que le problème est différent : ils se sentent quelque peu isolés, tout en bas de la carte, à la périphérie. C'est pour cette raison que plusieurs artistes essaient de valoriser le sud de l'Amérique du Sud, en adoptant différents types de procédés. Les représentations de la relation nord-sud en Amérique latine sont donc très hétérogènes, même si l'on remarque dans tous les cas qu'une polarité se dessine par rapport aux États-Unis. Voilà quelque chose que l'on ressent très vite, presque partout.

Vous avez également consacré de nombreuses études à ce que l'on connaît sous le nom de *World Literature*. Comment pensez-vous que ce concept de littérature mondiale peut être mis en relation avec la géocritique ?

BW : C'est une question que j'examine dans *La Cage des méridiens* et que je développe encore plus dans *L'Infini culturel*, que j'ai mentionné tout à l'heure. Il y a un rapport étroit entre la prise de conscience de l'infini culturel et les aléas de la *World Literature*, c'est-à-dire d'une vision de la littérature rapportée à l'échelle du monde, d'une littérature exprimée à la source de la planète entière. En ce sens, existe-t-il vraiment une *World Literature*, honnêtement planétaire ? Si vous parlez de *World Literature*, vous êtes virtuellement confronté à un infini culturel et donc à une sorte d'aporie, une contradiction dans les termes. Je suis désolé, mais c'est ainsi. Dès lors, parlons-nous de *World Literature* au sens anglophone – et, il faut le dire, américano – et eurocentrique de la formule – ou d'une *Worldwide World Literature* ? Ce n'est pas pareil. Procéder à une réflexion transversale intégrant le monde entier, voilà qui passe par les États-Unis et les pays anglophones, c'est vrai, mais aussi par l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Afrique, l'Asie, l'Europe, dans toutes leurs infinies variations, etc. La question centrale est de comprendre à quoi renvoie le *World* de la *World Literature*.

J'ai récemment lu *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (2016), de Pheng Cheah. En ouvrant le livre, je me suis dit : voilà enfin quelqu'un qui va répondre à la

question « Qu'est-ce que le monde ? ». Il était temps ! Cependant, de mon point de vue, Cheah ne répond pas vraiment à la question. Il se réfugie dans la théorie, dans la philosophie francophone et germanophone, avant tout. De surcroît, il adopte une approche temporelle pour évacuer le questionnement spatial. C'est certes intéressant. Il développe notamment une théorie empruntée à Heidegger sur ce qu'il appelle *worlding*, en anglais, et qu'il est difficile de traduire dans des langues romanes comme l'espagnol ou le français. En revanche, le *corpus* narratif sur lequel l'essai s'appuie est entièrement anglophone. En définitive, c'est à se demander s'il est envisageable de définir le monde de la *World Literature*. Y a-t-il vraiment une réponse ? Peut-être pas, ou peut-être s'agit-il d'une réponse éminemment complexe : en d'autres termes, comment faire face à un infini culturel ? Cet infini se manifeste à l'évidence pour peu que nous prenions en considération le monde de l'édition, les traductions, etc. Comment pourrait-on tout étudier ? Là, oui, on est placé face à quelque chose de bien concret.

Si vous vous cantonnez au domaine de la théorie, *worlding the world*, c'est très bien. En revanche, si vous l'appliquez, cela devient extrêmement compliqué. C'est alors que se pose la question du point de vue, le terrible et classique problème du point de vue, que ce soit celui de l'eurocentrisme ou de tout autre déclinaison du « centrisme ». Nous sommes tous virtuellement « centrés » sur quelque chose. La différence est que certaines personnes acceptent de se distancier du point de vue habituel, et que d'autres ne comprennent même pas qu'elles ont un point de vue très spécifique. Combien de personnes croient que leur point de vue est universel, c'est-à-dire unique ? Or, si vous acceptez l'idée que votre point de vue n'est pas le seul possible – voilà qui est très géocritique : la multifocalisation –, alors vous commencez vraiment à réfléchir en termes de *World Literature*. Oui, mais voilà : parallèlement, vous défiez l'infini sans avoir la moindre chance de remporter la confrontation. Alors, que faire ? comment faire ? Tout le problème est là. Je crois qu'il faudrait, très honnêtement, très modestement, commencer par se poser la question suivante : comment aborder la culture du monde, les cultures du monde, sans automatiquement tout ramener à son propre point de vue ? Est-ce seulement possible ? Je n'en suis pas sûr. Mais il faut se poser la question, et en tout cas, au moins tenter, en guise d'exercice mental, de prendre la distance que j'ai évoquée à plusieurs reprises.

Certains grands experts des études postcoloniales n'hésitent pas à le faire. Par exemple, Paul Gilroy, l'auteur de *Black Atlantic* (1993) et de *Postcolonial Melancholia* (2004), parle de « défamiliarisation », c'est-à-dire de devenir, fût-ce pour un bref instant, étranger par rapport à soi-même, de quitter ses réflexes et d'accepter d'être étranger dans son propre monde, pour essayer de comprendre ce que cela signifie et, aussi, pour essayer de comprendre ce que signifie la vraie diversité et ne pas se contenter d'en parler sans savoir ce qu'elle implique réellement. Ramener la diversité à sa propre singularité est un réflexe banal et dangereux. Cela revient à tout ramener à soi. C'est une forme d'arrogance culturelle. Être conscient de cela et résister à la simplification abusive, je pense que c'est assez géocritique.

Une fois de plus, il y a un renversement de point de vue : écrire, penser depuis l'extérieur. « Penser ailleurs », disait le sage Montaigne. Ici, le lieu du voyage est le monde dans son intégralité. Vous pouvez parler du monde comme d'un lieu où vous voyagez en spectateur et acteur humble. On peut en faire une sorte de récit de voyage, de voyage autour de la notion de monde. En somme, sous un angle géocritique, il s'agit d'inverser la perspective et de considérer que le monde est là, et que le monde peut être perçu comme un tout gigantesque – un ensemble incluant potentiellement sept milliards de points de vue, autant qu'il y a d'habitants dans le monde. Jamais nous n'y parviendrons ! Il faut déjà savoir qu'il y a une cinquantaine de millions de couplages virtuels entre deux langues dans le monde ! Babel, l'éternel Babel ! Au moins, on peut considérer qu'il en est ainsi et essayer d'élargir le plus possible ce que nous pouvons faire à notre modeste échelle individuelle. Cela suppose – et je ne me lasserai pas de le répéter – énormément de modestie et d'humilité. Il faut savoir jusqu'où aller, sans aller trop loin, pour

ne pas sombrer dans le stéréotype. On peut se contenter de tracer des pistes, de défricher le terrain, de manière à ce que d'autres, plus compétents, prennent le relais, sous des angles qui leur sont propres. C'est dans cette optique que j'aimerais réunir la *World Literature* et la géocritique. Il s'agirait d'une *World Literature* complètement ouverte qui accepterait le risque de se décentrer du tout au tout.

Si l'on considère que les mutations actuelles dans le domaine de la littérature et des arts reflètent la mondialisation et son système néolibéral, selon vous, quel est le rôle que jouent la littérature et l'art à notre époque ?

BW : Dans *Viajes con un mapa en blanco*, Juan Gabriel Vázquez réfléchit justement au rôle de la littérature. Son livre est paru en 2018. Il est évident qu'aujourd'hui, un peu partout dans le monde, on continue à se demander non pas à quoi sert la littérature, ce qui ne veut rien dire, à mon avis, mais plutôt, comme vous le faites, quel est son rôle. J'ai toujours tendance à répondre spontanément à cette question par une citation empruntée à Paul Ricœur. Philosophe et historien, Ricœur se propose d'expérimenter le possible. En effet, la littérature permet l'expérimentation, c'est-à-dire qu'elle est le « laboratoire du possible ». Elle apporte une leçon sur le monde et non une leçon sur une société particulière. Elle indique la pluralité du monde, la pluralité des cultures.

Quelles que soient les conséquences à court terme de la pandémie [du Covid 19] sur notre mobilité physique et mentale, nous nous trouvons dans une phase de mondialisation économique dont l'impact culturel est majeur. Je ne crois guère à la « démobilité » que certains évoquent déjà, car, de toute façon, la mobilité peut aussi prendre une tournure virtuelle. Il existe bien sûr une mondialisation culturelle plus ou moins active, plus ou moins profonde. La littérature est un vecteur culturel à portée planétaire, qui est en même temps – ou devrait être – un laboratoire des possibles. La littérature peut nous permettre de libérer tout le potentiel que recèle la planète, et à partir de tous les points de vue. La même chose vaut pour la théorie et, spécialement, pour la théorie littéraire. On peut adopter une posture écocritique, géocritique, postcoloniale, féministe, de genre, etc. La littérature autorise cette variété, la stimule, même. Elle permet une lecture très fine et variée du monde. La lecture du monde par la littérature : c'est presque un jeu de mots. **Oui, nous lisons un livre, mais le livre lit le monde. Alors lire des livres, c'est aussi lire le monde.** Surtout quand on fait l'effort de voir ce qui se passe à l'extérieur. « Penser ailleurs » ! C'est très beau. Penser en se décentrant. C'est décidément cela la littérature, ce laboratoire des infinies possibilités que nous offre la planète culturelle.

Notes de lectures

Reviews



Joseph TONDA, *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui*, Paris, Éditions Karthala, 2021, 268 p., ISBN : 978-2-8111-2859-3

Herman Ghislain NGOMA¹⁰⁸
Université de Limoges
herman-ghislain.ngoma@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/818>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

1. Prolégomènes à l'Afrodystopie

Afrodystopie. La vie dans le rêve d'autrui : tel est le titre, hétérogène dans sa composition, du dernier essai du sociologue et anthropologue gabonais Joseph Tonda, paru aux éditions Karthala, en 2021. À l'origine, un espace, l'Afrique centrale, précisément le Congo et le Gabon, en proie à des maux causés par des habitudes culturelles qui semblent s'opposer : tradition/modernité ; paganisme/christianisme. Des maux que Tonda passe déjà au crible de ses analyses dans *La Guérison divine en Afrique centrale (Congo, Gabon)* (2002), qui débouche sur la construction d'un outil conceptuel capable d'examiner les sociétés africaines : l'allégorie du Souverain moderne. Celui-ci se révèle constituer une force qui régit tout ce qui se passe en Afrique centrale depuis les débuts de l'ère coloniale en passant par les indépendances et jusqu'à aujourd'hui. Dans *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)* (2005), le souverain considéré est présenté selon la sociologie de Tonda comme « une puissance hégémonique » (2005, p. 7) qui gouverne à sa guise les populations de cet espace, réduites à l'état de sujets. En plongeant ces derniers dans des convulsions frénétiques, le Souverain moderne se déploie dans un espace qui échappe à la réalité et apparaît à la fois comme seul maître et « abstraction réelle »¹⁰⁹. Mélangeant réalité et fiction, le Souverain moderne marque, en effet, la permanence d'une caporalisation et d'une balkanisation des peuples et des espaces qui nourrissent l'image du pouvoir depuis la traite négrière. Joseph Tonda parvient à cristalliser, par le biais de cette figure, un ensemble d'oppositions : dominants/dominés, riches/pauvres, colons/colonisés, fiction/réalité etc. Le Souverain moderne apparaît de fait comme « l'ensemble des rapports qui, pour Tonda, gouvernent la production du monde de l'après-colonial, et imposent à ceux qui sont pris dans ses rets une culture du tourment, de la persécution, et de la violence retournée sur soi »¹¹⁰ (Bernault, 2006, p. 159). C'est sur ces aspects que Joseph Tonda apportait déjà un éclairage dans *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements* (2012), désignant par ce dernier terme la société dans laquelle vivent les populations d'Afrique changées en sujets-victimes des rêves du Souverain moderne. Tous les soubresauts conjoints aux discours que connaît l'Afrique centrale donnent alors à penser cette société comme une dystopie : une Afrodystopie.

¹⁰⁸ Inscrit actuellement en troisième année de doctorat, Herman Ghislain NGOMA rédige une thèse sous la direction de la Professeure Frédérique Toudoire-Surlapierre depuis 2020-2021.

¹⁰⁹ Joseph Tonda désigne par « abstraction réelle » le rêve attribué à un « être » invisible, sous le joug duquel vivent les populations africaines et occidentales (2021, p. 31 et p. 250).

¹¹⁰ Il est à souligner que le point de vue de Florence Bernault sur *Le Souverain moderne* participe au décryptage des maux manifestes en Afrodystopie, en somme dans le rêve du Souverain moderne. Elle a également participé à la définition de l'Afrodystopie avec Joseph Tonda dans un article à quatre mains (2009).

Cet essai s'inscrit dans la lignée des textes qui font date dans les sciences humaines, contribuant de surcroît à la critique post-coloniale à la suite de *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* d'Edward W. Saïd (1978, traduit en 1980), de *L'Invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance* de Valentin Yves Mudimbe (1988, traduit en français en 2021), de *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* de Paul Gilroy (1993, traduit pour la première fois en français en 2003), d'*Afrotopia* de Felwine Sarr (2016), ou encore de *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* d'Achille Mbembe (2019). Certains de ces écrits déploient une critique africaine faite par des Africain(e)s et des Afrodescendant(e)s. *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui* (2021), de Joseph Tonda, par ailleurs, mis à profit la critique dans une perspective large à partir des manifestations de « la valeur » en Afrique centrale (Congo, Gabon), qui s'étend à plusieurs espaces au-delà de l'Afrique : Europe, Amérique et Asie. L'ouvrage semble par son titre s'opposer d'emblée à l'*Afrotopia* de Felwine Sarr. Ces deux textes se distinguent également par leurs objets. *Afrotopia* se propose d'identifier et de déconstruire les phénomènes susceptibles d'empêcher la transformation de l'Afrique en un espace de bonheur, en s'appuyant sur les cultures dites africaines¹¹¹. Toutefois, si *Afrotopia* travaille à construire les meilleures conditions de vie pour les populations d'Afrique à partir de ses usages et coutumes endogènes, le problème du contact entraînant des « éblouissements » continue de se poser. De ce fait, le principe proposé par Sarr consistant à concevoir une utopie africaine dépouillée de toute influence laisse transparaître une critique contre l'Occident, alors qu'*Afrodystopie* s'emploie à analyser le rêve de « la valeur » dont sont victimes, conjointement, les Africains et les Occidentaux.

Le sous-titre du livre de Joseph Tonda, conçu comme un indice clair de la thèse du texte – *La vie dans le rêve d'Autrui* –, permet à l'auteur d'annoncer comment, par l'analyse des discours des chefs d'État, des hommes politiques, des imaginaires blancs, et en particulier des populations de l'Afrique centrale et des Afro-descendants, il questionnera ce qu'il nomme « la valeur ». Celle-ci apparaît dès lors comme une variable, « une composante de la violence des imaginaires colonialistes et impérialistes » (Tonda, 2021, p. 15), inconsciente, et qui façonne pourtant les individus et leur manière d'agir. Cette « valeur » produit un espace de tension permanente tant chez les dominants que chez les dominés, tant dans la fiction que dans la réalité. Toutes ces descriptions du rêve de « la valeur », qui configurent cet espace du malheur, entrent comme en chiasme en résonance avec la perspective commune de l'utopie. L'utopie, au sens où l'entend Thomas More, désigne un « “lieu du bonheur”, [qui] est dans son principe un lieu de Nulle-part, c'est-à-dire un lieu invisible ou imaginaire » (Tonda, 2021, p. 49). Cet espace n'existe donc pas, ou serait une fiction. La dystopie, à la différence de l'utopie, représenterait, par opposition, un espace en proie à des phénomènes catastrophiques, privatifs, négationnistes etc., qui ressemble trait pour trait au continent noir qui, comme le souligne Joseph Tonda, « n'existe pas » (Tonda, 2021, p. 28).

Dans *Afrodystopie*, cependant, ces concepts sont cristallisés dans un segment du sous-titre, à savoir : « le rêve d'Autrui », disséminé dans le texte au travers d'habitudes et de configurations discursives observées et analysées sur le terrain des recherches de l'universitaire : le Congo et le Gabon. Il faut souligner que « le rêve d'Autrui » incarne, selon la terminologie développée par Joseph Tonda, des éléments matériels et des désirs attachés aux populations africaines, afro-descendantes, impérialistes, qui se manifestent à travers des phénomènes de l'ordre des imaginaires, tant chez les dominants que les dominés. Incarnant ces imaginaires dans son rêve, « Autrui » rend possible la rencontre de paradoxes réunis à l'occasion de combinatoires alliant

¹¹¹ Lesdites cultures africaines, décrites par les « sciences sociales et humaines », sont souvent habitées par les autres cultures avec lesquelles elles ont été en contact du fait de l'esclavage et la colonisation (Tonda, 2015, p. 31-33).

réalité et fiction, mais également la vie et la mort. Pour Joseph Tonda « Autrui » relève de la vie psychique des peuples. Il rêve capitalisme, esclavage, colonisation, impérialisme, néo-colonialisme. L'objectif escompté par cet essai est exposé de façon explicite dans le chapitre 3 : il s'agit de donner à entendre, contre l'immense « bruit » de l'impérialisme post-colonial, « les produits du travail de l'union de la valeur du Capital et de la puissance africaine dans l'Argent » (Tonda, 2021, p. 51). Autrement dit, cet ouvrage vise à rendre possible la perception de l'activité de la « valeur » dans l'inconscient collectif tant des Africains que des Occidentaux. *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui* s'insère dans le cadre des études postcoloniales, dans une perspective de déconstruction des rapports de forces et des oppositions telles que : colonialisme/postcolonialisme ; colon/colonisé ; Afrique/Occident ; tradition/modernité ; dominant/dominé. Tonda propose néanmoins un dépassement de ces rapports dialectiques, en inscrivant sa réflexion sous le signe d'un examen des produits historiques et sociaux de ces différentes dyades conceptuelles, en s'intéressant aux manifestations de la violence aliénante, esclavagiste, impérialiste et néocolonialiste. Il passe de la sorte au spectre de son analyse des sociétés africaines subsahariennes contemporaines, les manifestations d'un imaginaire qui est avant tout le produit de la rencontre de plusieurs cultures, indéfectiblement liées par des échanges, mais également des rapports de forces, construits sur un temps historique long.

2. *Afrodystopie* : une autopsie postcoloniale

Le corps du texte est composé de onze chapitres qui se subdivisent en plusieurs points, l'ensemble étant encadré par une introduction et une conclusion. Sont ainsi proposés, d'une part, la description des variantes du « rêve d'Autrui » et ses manifestations, et, d'autre part, les interprétations du fonctionnement interne du rêve de ce que Tonda nomme « la valeur ».

D'entrée de jeu, Joseph Tonda dissèque le discours social – qui rassemble et analyse, selon le sociologue Marc Angenot, des éléments « susceptibles de rendre raison de la totalité de ce qui s'écrit, s'imprime et se diffuse à un moment donné dans un état de société » (Angenot, 2006, § 1). Il montre la présence profonde, sur tout le continent africain, de « l'inconscient de l'impérialisme ». L'hypothèse de Tonda est que deux des moments les plus marquants de l'histoire africaine ont permis aux puissances occidentales de violemment pénétrer les structures psychiques des populations « africaines et afrodescendantes », en les rendant réciproquement captives du « rêve d'Autrui ». Comme l'illustre la première épigraphe de cet essai, une tentative de s'échapper de ce lieu carcéral, celui du « rêve de l'impérialisme », semble aporétique, car ce serait là le travail du rêve de ce dernier, qui porterait encore l'« odeur du père », selon le titre du texte de Valentin Yves Mudimbe (1980). Les usages et les cultures des personnes qui se meuvent dans le « rêve d'Autrui » miment selon Tonda la part inconsciente de « l'Argent », celui-ci s'érigeant en principe régulateur de leur vie. L'espace onirique est une métaphore du « rêve de la valeur » qui s'incarne en chaque population réduite à l'état de sujet et qui le personnifie en même temps. Le rapprochement du travail de cette « abstraction réelle » et du « ça », part pulsionnelle de l'inconscient au sens où l'entendait Freud, révèle que les populations du continent africain vivraient, selon Tonda, dans une utopie dystopique¹¹², ce dont ils n'auraient pas pleinement conscience. Les multiples références aux expériences tirées des espaces linguistiques de l'Afrique centrale (Congo, Gabon) sont autant de mises en évidence de la présence de l'Occident, créateur de la « valeur » manifeste dans l'exercice du pouvoir. Le

¹¹² Le terme « continent noir » est une expression à tel point idéologiquement chargée que son usage viderait ici la pertinence de tout propos. La fécondité du terme, symptôme dommageable des utopies coloniales et francophones, doit interroger, afin de nous aider à diagnostiquer l'agent pathogène, l'« abstraction réelle », des tensions observables sur le continent africain et à travers le monde. Selon Tonda, « le continent noir » n'existe pas. Il serait, en effet, une utopie en ce qu'il constituerait le lieu de jouissance du bonheur de la valeur ; et une dystopie parce qu'il serait également le lieu de la consommation de toute humanité.

pouvoir auquel tout le monde aspire, utopique ascenseur social et clé d'accès à un lieu fantasmé de bonheur, se métamorphose en un lieu aliénant, déshumanisant, mortifère, donc en une dystopie. L'ensemble des récits et des événements recensés, articulés et interprétés dans l'approche pluridisciplinaire proposée dans cet essai constituent le laboratoire à partir duquel Tonda construit le paradigme de l'Afrodystopie. Il l'utilise alors comme un prisme qui rend possible la lecture des sociétés africaines. Ainsi, « ce monde *onirique réel* où se produit en permanence la mystification non imaginaire » (Tonda, 2021, p. 25) est analysé au croisement de plusieurs sciences humaines. Il se manifeste à travers les discours issus de l'ensemble des éléments susmentionnés.

Les chapitres à travers lesquels Tonda développe sa réflexion sont liés par un fil à la fois factuel et thématique. Ils s'enchaînent en décrivant des faits sociaux appartenant à une « sociodicée », conçue en tant que « justification de l'ordre social, comme la théodicée est la justification de Dieu » (Tonda, 2021, p. 107). Tonda recense plusieurs discours produits par des chefs d'État, des hommes politiques, des romanciers, des musiciens et des citoyens, à partir desquels il examine les (dys)fonctionnements discursifs desquels sont extraites plusieurs thématiques. S'ensuivent des interprétations à partir d'un appareillage critique s'appuyant sur des postulats sociologiques, anthropologiques, psychologiques, mais aussi relevant des sciences politiques. Ainsi, Tonda parvient à interroger la vie psychique de « la valeur » et sa kyrielle de variants qui se cristallisent en un phénomène ambivalent, celui du « super-fétiche » (Tonda, 2021, p. 79), « l'Argent », et son pendant, « la Mort ». À partir de ce « super-fétiche », dépositaire du droit de vie ou de mort et de l'inconstance des individus, Tonda construit un principe analytique associant témoignages, fictions, légendes et théories des sciences humaines et sociales.

Cet ouvrage pourrait en même temps ébranler certains fondements de la critique postcoloniale, de « l'idéologie coloniale » et de la pensée dominante. Le long développement qui innerve le texte souligne à quel point « [i]l est extrêmement difficile pour des pensées qui réagissent à l'idéologie coloniale de sortir complètement de l'épistémè occidentale car elles sont le produit de la rencontre coloniale » (Kodjo-Grandvaux, 2013, p. 92) au même titre que les discours diffusés auprès des populations enquêtées. Ces descriptions donnent à voir ce qui serait la cause d'une « “complication” de la vie réelle des Africain(e)s et des Afrodescendant(e)s dans le rêve d'Autrui, entendu comme rêve d'une abstraction » (Tonda, 2021, p. 45). En d'autres termes, Tonda s'applique à dégager les différentes déclinaisons de la « valeur ». L'épigraphe déjà citée, empruntée à Valentin Yves Mudimbe (Tonda, 2021, p. 7), traduit le caractère complexe de la critique « contre » l'Occident, et ce en partant de la vie des populations africaines dans le rêve d'Autrui. Autrement dit, Tonda rattache la critique contre l'Occident à une dépendance à cette dernière qui exerce aussi une influence dans la vie des populations africaines. Se référer à l'Afrodystopie permet par conséquent l'examen des structures faisant état :

des choses qui rêvent et qui font vivre des sujets réels dans leurs rêves : l'Argent, la Marchandise, l'État mais aussi « la bibliothèque coloniale » de Valentin Yves Mudimbe, qui invente l'Afrique comme un auteur de rêve crée dans l'inconscience totale, ainsi que d'autres « choses » mystiques africaines formant également cet Autrui non humain, auteur du rêve dans lequel vivent les populations noires (Tonda, 2021, p. 123).

Joseph Tonda indique que si « Autrui » s'exprime dans la critique contre l'Occident et s'inscrit également dans la réalité des populations, c'est qu'il est présent dans la diachronie d'imaginaires durables, affleurant dans les discours comme dans les œuvres littéraires. Il pose donc le postulat selon lequel la dystopie africaine serait l'espace de prédilection des exactions du pouvoir de « la valeur » se confondant avec l'utopie, au-delà du sens que lui donnait donc Thomas More. L'utopie selon Tonda ne serait plus seulement « une critique du monde de

l'Argent, de l'or et du luxe » mais aussi de « la destruction de la Nature » (Tonda, 2021, p. 87) regroupe aussi bien les dominants que les dominés. L'utopie, dans ce cas, englobe le « genre humain »¹¹³ dans sa totalité et se confronte au réel. Tonda élargit ainsi le champ de son analyse en associant réel et irréel.

Cet essai est présenté comme allant à l'encontre des « critiques classiques de l'impérialisme et du néocolonialisme, les théories de la dépendance et des études postcoloniales » (Tonda, 2021, quatrième de couverture) aliénées, assimilées par l'Occident. Il n'empêche que Tonda fait un usage abondant de ces mêmes outils scientifiques, soupçonnés d'être aux services de l'hégémonie occidentale. Derrière cet usage dont souffrirait la critique (et que Mudimbe et Kodjo-Grandvaux soulignent dans les extraits choisis en guise d'épigraphes à *Afrodystopie*), Tonda met en évidence le paradoxe de l'intellectuel dans sa relation avec ses pairs. Parce qu'il prend part, en tant qu'intellectuel aussi bien que citoyen, à la société qu'il analyse, il montre une fois encore que « [l]a critique n'est pas seulement une aventure intellectuelle, elle est une expérimentation de soi, une exposition intime des entrelacs du savoir, du discours, de la lecture et de l'opinion » (Toudoire-Surlapierre, 2008, p. 13).

Cet ouvrage serait-il une réception des « critiques classiques » ou un dépassement de ces dernières ? S'il est vrai que cet essai déploie à nouveau les critiques connues de l'hégémonie occidentale (rapports de forces dominant/dominé, colon/colonisé, centre/périphérie, etc.), les observations, en particulier sur les terrains de recherche de l'Afrique centrale, du Congo, et du Gabon, ainsi que la variété du corpus constituent les points forts d'une réflexion originale. Elle permet de repérer un phénomène globalisant, celui de l'influence de la valeur « sur la vie en elle-même sur cette planète » (Tonda, 2021, p. 87). Tonda ne se contente pas d'évoquer des structures évidentes, mais il recourt aussi à des imaginaires à la fois producteurs et produits de ce qu'il nomme « chose » : cette espèce d'énergie duale à l'origine des (dys)fonctionnements de la vie.

Conclusion

En somme, il ressort combien la thèse paradoxale de Tonda apparaissait d'emblée dans le sous-titre : *La vie dans le rêve d'Autrui*. La vie en *Afrodystopie* n'est pas un nouveau malheur, mais la continuité de l'impérialisme occidental depuis l'esclavage, la colonisation et les indépendances jusqu'à nos jours. Les effets de cette persistance s'incarnent dans plusieurs dispositifs, notamment : « la valeur », « l'argent », « la Marchandise », le « Mari de nuit » etc., qui pourraient tous avoir pour synonyme « la chose », dont Tonda s'applique à dégager les déclinaisons protéennes. On soulignera l'interdisciplinarité de cet essai qui examine d'un point de vue à la fois sociologique, anthropologique, psychologique, littéraire, économique et politique les (dys)fonctionnements du monde en général, et de l'Afrique en particulier. Aussi, Tonda nous invite tous, Occidentaux ou Africains, à une distance critique et à une mise en perspective, entre passé et présent, pour un possible dépassement futur.

Références

Angenot, M. (2006). Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives. *CONTEXTES*, 1. <https://journals.openedition.org/contextes/51>

¹¹³ Pour Tonda, le « genre humain est une composante » de la « Nature » (Tonda, 2021, p. 87). Elle comprend à la fois les Africains et les Occidentaux, contrairement aux considérations coloniales qui opéraient une distinction entre ces populations : les Occidentaux étaient supérieurs aux Africains, qui de fait les excluaient du « genre humain ».

Bernault, F. (2006). Autour d'un livre : Joseph Tonda, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 2005, 297 pages. *Politique Africaine*, 104, 159-177.

Bernault F. et Tonda J. (2009). Le Gabon : une dystopie tropicale. *Politique Africaine*, 115, 7-26.

Kodjo-Grandvaux, S. (2013). *Philosophies Africaines*. Présence Africaine.

Mudimbe, V. Y. (1980). *L'Odeur du père*. Présence Africaine.

Tonda, J. (2002), *La Guérison divine en Afrique centrale (Congo, Gabon)*. Éditions Karthala.

Tonda, J. (2005). *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*. Éditions Karthala.

Tonda, J. (2012). *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*. Éditions Karthala.

Tonda, J. (2021). *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'autrui*. Éditions Karthala.

Touidoire-Surlapierre, F. (2008). *Que fait la critique ?*. Klincksieck.



Francisco Javier Cervantes Bello et María del Pilar Martínez López-Cano (dir.), *La Iglesia en la construcción de los espacios urbanos, siglos XVI al XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019, 368 p., ISBN : 978-607-30-1180-8

Trilce LASKE¹¹⁴

Chercheuse associée à Framespa (Université Toulouse Jean Jaurès)
<https://orcid.org/0000-0003-0717-8410>
laske.rosas@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/821>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Paru peu avant la pandémie, cet ouvrage est issu des travaux du Seminario Historia de la Iglesia (Séminaire Histoire de l'Église), groupe de recherche interinstitutionnel de l'Universidad Nacional Autónoma de México et de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Fondé en 2002 par María del Pilar Martínez López-Cano et Francisco Javier Cervantes Bello, ce groupe a réussi, en une vingtaine d'années, à se constituer en un pôle incontournable de la recherche sur la Nouvelle-Espagne à la faveur d'une double approche. Autour de la thématique ecclésiastique, le Seminario Historia de la Iglesia fédère, d'une part, un cercle restreint de chercheurs provenant d'horizons historiographiques différents (histoire sociale, économique ou encore intellectuelle), dont l'intérêt est d'offrir des regards diversifiés. D'autre part, le groupe a assumé depuis sa création une dynamique de travail soutenue, traduite notamment par une série de publications dont l'ouvrage présenté ici constitue le neuvième volume.

Comme son titre l'indique, *La Iglesia en la construcción de los espacios urbanos, siglos XVI al XVIII* s'intéresse aux groupes cléricaux *novohispanos* dans leurs relations avec l'espace urbain. Pour l'histoire coloniale, la problématique est centrale, dans la mesure où tant la ville que l'Église ont été des éléments clés dans la configuration des sociétés *indianas*. À la différence de la situation européenne où existent des institutions intermédiaires comme les Cortes ou les États Généraux, la ville constitua un rouage de régulation politique incontournable dans les territoires américains de la Couronne d'Espagne. Qu'elle soit régulière ou séculière, l'Église fut, de façon plurielle, une autre instance décisive dans l'Empire. Malgré leur importance respective, les liens entre Église et ville ont néanmoins, jusqu'à présent, tendu à être envisagés principalement par l'historiographie depuis une perspective patrimoniale, entre intérêt architectural et artistique. L'ouvrage présenté ici se propose quant à lui d'élargir l'enquête à double titre. Tout d'abord, l'objectif a été d'abandonner les analyses statiques en faveur d'un modèle dynamique, capable de rendre compte de la manière dont ville et Église se sont façonnées (dimension chronologique). Ensuite, il s'est agi d'intégrer des protocoles de recherche diversifiés (dimension diachronique).

¹¹⁴ Spécialiste de l'Histoire intellectuelle des territoires américains de l'Empire hispanique à l'époque moderne, Trilce Laske travaille autant sur la vice-royauté du Pérou que sur la Nouvelle-Espagne. Ses recherches ont donné lieu à une quinzaine de publications. Sa recherche actuelle porte sur l'essor du rigorisme dans les vice-royautés américaines du XVIIe au XVIIIe siècle.

Autour de ce programme, l'ouvrage rassemble onze travaux de douze chercheurs, préalablement présentés, en avril 2017, lors d'un colloque à Puebla et à Mexico. Dans un effort de représentativité, ceux-ci couvrent l'ensemble de la période coloniale, du XVI^e au XVIII^e siècle. Surtout, ils ont l'intérêt de permettre d'échapper à la surreprésentation de Mexico en se consacrant également à d'autres villes majeures de la Nouvelle-Espagne comme Valladolid, Querétaro, Puebla Pachuca ou encore Mérida et Campeche. Dans l'ouvrage, leur distribution a été organisée en trois grands ensembles, fondés sur un principe thématique.

La première partie porte sur le rôle des groupes ecclésiastiques dans la configuration du paysage urbain de la Nouvelle-Espagne. Les quatre travaux qui la composent démontrent en effet son ampleur et surtout pointent ses ressorts. Arrivant dans des espaces urbains jeunes ou en reconstruction, les différents clergés auraient profondément modelé les villes *novohispanas* en fonction de logiques variées. Partant du cas *yucateco*, Adriana Rocher Salas signale le déséquilibre entre l'amplitude des lieux du culte à Mérida et à Campeche et les faibles envergures tant économiques que démographiques de celles-ci. Elle explique cette disproportion par une série emboîtée de facteurs tant locaux (rivalité régionale, affirmation des élites urbaines) qu'impériaux (exemplarité face aux populations indigènes, démonstration du pouvoir royal). Ensuite, Jessica Ramírez Méndez s'intéresse au cas du clergé régulier à Valladolid, dans le Michoacán. Selon l'auteure, l'établissement précoce de sièges régionaux des institutions mendiantes au sein de la ville aurait permis à celle-ci de maintenir un rang de capitale épiscopale, pourtant disputé par les proches Tzintzuntzan et Patzcuaro. Consacré à Querétaro, l'article suivant d'Antonio Rubial García démontre pour sa part l'impact de l'entreprise franciscaine sur l'identité de la ville à travers leurs sanctuaires, même une fois que les frères mineurs se sont trouvés moins nombreux. Finalement, Francisco Javier Cervantes Bello s'attache à la ville de Puebla pour exposer l'importance des rentes ecclésiastiques dans la consolidation de celle-ci. À travers ses circuits financiers, le clergé *poblano* contribua à donner une valeur au sol urbain et à mettre Puebla au centre des réseaux.

Après l'intérêt porté à la configuration des espaces urbains, la deuxième partie porte sur leur régulation interne des espaces urbains par les groupes ecclésiastiques. Elle se compose de trois textes. Les deux premiers démontrent de quelle façon les divisions paroissiales ont constitué un enjeu social majeur à Mexico et à Pachuca, dépassant même les seuls intérêts ecclésiastiques. Dans la capitale de la Nouvelle-Espagne, la délimitation des paroisses constitua en effet, selon Leticia Pérez Puente et Oscar Reyes Ruiz, un instrument employé par la municipalité pour favoriser la croissance urbaine et renforcer le pouvoir des élites créoles. À Pachuca, la disposition des paroisses se combina, d'après Rodolfo Aguirre Salvador, à l'agencement minier de la ville pour apporter un cadre urbain stable au monde incertain de la mine. Le troisième article proposé par María del Pilar Martínez López-Cano, montre pour sa part comment la vente de charges d'administration du culte (*oficios del Tribunal de Cruzada*) aux laïcs, à Mexico, contribua à modeler les élites urbaines et leur inscription sociale dans la capitale.

Finalement, la dernière partie rassemble les travaux consacrés à l'inscription matérielle et symbolique des clergés dans l'enceinte urbaine. À partir du palais archiépiscopal de Mexico, María Teresa Álvarez Icaza Longoria interroge les stratégies spatiales de démonstration de pouvoir des premières autorités ecclésiastiques de la Nouvelle-Espagne. Elle montre l'attention particulière portée à leur résidence par des prélats aussi éloignés dans le temps que Juan de Zumárraga (1530-1548) et Manuel Rubio y Salinas (1748-1765). Depuis l'histoire du Saint-Office, Gabriel Torres Puga s'intéresse ensuite aux formes d'inscription urbaine de l'institution inquisitoriale à Mexico. Au-delà de son intérêt intrinsèque, le texte de Torres Puga a en plus le bénéfice de revisiter une historiographie qui a tendu à surestimer la réalisation publique d'une des modalités inquisitoriales les plus extrêmes : l'autodafé. En clôture du volume présenté, les deux articles suivants relèvent d'une même approche liée à l'histoire intellectuelle et

démontrent l'impact de l'activité des élites savantes sur la construction urbaine. À travers la comparaison entre deux *relaciones* écrites par des dignitaires religieux de Cuzco et Valladolid, Oscar Mazín souligne la différence géopolitique entre ces deux villes et l'ambition de leurs élites cléricales. Pour sa part, Iván Escamilla González explore les processus de sédimentation d'une mémoire historique de México par une succession de groupes savants. Après avoir été écrite par le clergé régulier dans le cadre des chroniques conventuelles, Escamilla González met en évidence les tentatives adverses, au XVIII^e siècle, des élites municipales et épiscopales pour imposer une historiographie de la capitale qui coïncide avec leurs objectifs respectifs, entre sécularisation et culte de la Vierge de Guadalupe.

Au niveau méthodologique, l'ouvrage présenté réussit donc pleinement à convaincre de la pertinence de ses apports pour comprendre le développement des villes coloniales en corrélation avec les acteurs ecclésiastiques, et ce dans une perspective pluridisciplinaire. Il ouvre notamment la voie à un élargissement à d'autres espaces américains, de la vice-royauté péruvienne à celle de la Plata. Au sein du débat historiographique français actuel, cet ouvrage démontre également le poids des logiques locales, nombreuses et même parfois contradictoires, dans la constitution d'un empire suprarégional né d'une première expansion européenne.

Un regret peut néanmoins être exprimé. Dans ce cadre géographique volontairement étendu, on aurait apprécié la présence de travaux sur des villes pourtant clés en Nouvelle-Espagne comme Antequera, Guatemala ou encore Guadalajara. Cependant, l'ouvrage séduira à n'en pas douter tous les spécialistes des études urbaines de l'époque moderne et des espaces coloniaux.



Martha Lilia TENORIO (étude préliminaire, édition et notes), Carlos de SIGÜENZA Y GÓNGORA, *El Triunfo parténico de Carlos de Sigüenza y Góngora*, México, Colegio de México, 2021, 359 p., ISBN : 978-607-546-252-9

Martha Lilia TENORIO (preliminary study, edition and notes), Carlos de SIGÜENZA Y GÓNGORA, *El Triunfo parténico de Carlos de Sigüenza y Góngora*, Mexico, Colegio de Mexico, 2021, 359 p., ISBN : 978-607-546-252-9

Vidzu MORALES HUITZIL¹¹⁵

Universidad Autónoma de Tlaxcala
<https://orcid.org/0000-0002-1553-0931>
vidzu1@hotmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/823>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : L'objectif de ce compte rendu est de présenter la portée de la nouvelle édition du *Triunfo parténico*, recueil poétique de Carlos de Sigüenza y Góngora, qui donne à saisir la tradition littéraire dans la Nouvelle-Espagne du XVII^e siècle. Nous cherchons à la fois à rendre compte de l'importance du document original et de l'intérêt de l'étude préliminaire qui est proposée par Martha Lilia Tenorio.

Mots clés : Carlos de Sigüenza y Góngora, poésie, Nouvelle-Espagne, XVII^e siècle, *Triunfo parténico*

Abstract: The purpose of this review is to present the relevance of the new edition of the *Triunfo parténico*, a volume of poetry by Carlos de Sigüenza y Góngora that helps to understand the New Spain literary tradition of the seventeenth century. We aim to show the importance of both the original document and the contemporary preliminary study made by Martha Lilia Tenorio.

Keywords: Carlos de Sigüenza y Góngora, poetry, New Spain, seventeenth century, *Triunfo parténico*

¹¹⁵ Docteur en Littérature hispano-américaine de l'Université Autonome de Puebla (BUAP)

La nouvelle édition du *Triunfo parténico* de Carlos de Sigüenza y Góngora est divisée en deux sections : la première est une étude préliminaire réalisée par Martha Lilia Tenorio¹¹⁶ et la seconde propose la transcription du document original. La particularité de ce texte est qu'il intègre « une combinaison ou une juxtaposition de discours historiographiques, théologiques, rhétoriques et poétiques »¹¹⁷ (Buxó, 2002, p. 85).

1. Réflexions sur l'étude préliminaire

Dans les quelques deux cent quarante-huit pages de son étude préliminaire, Martha Lilia Tenorio présente les changements théologiques et historiques qui expliquent la prolifération du thème de l'Immaculée Conception dans les concours littéraires organisés dans la Nouvelle-Espagne. Elle consacre à cette même occasion une étude à chacune des sections qui composent le *Triunfo parténico*. Son approche critique a pour but de présenter l'importance de l'œuvre, sans exagérer ni nier sa valeur dans la littérature novo-hispanique du XVII^e siècle. Pour cette raison, Martha Lilia Tenorio déclare :

Je suis consciente d'avoir commis le même péché que celui dont Sigüenza et Góngora est accusé : la prolixité. Le sujet du *Certamen* est unique (l'Immaculée Conception), les allégories et analogies sont peu nombreuses et ne varient pas beaucoup, puisqu'elles proviennent d'une matrice allégorique essentielle : dans le concours, la Vierge considérée en tant qu'île de Délos et Apollon en guise de Christ ; dans celui de 1683, María est l'aigle, et, dans la dernière section, le vice-roi et le recteur le sont aussi. Il est inévitable que les poèmes se répètent, ce qui rend nécessairement mes explications répétitives et même redondantes. Néanmoins, j'ai décidé de procéder de cette manière, car jusqu'à présent le *Triunfo parténico*, considéré par beaucoup comme un témoignage culturel de la Nouvelle-Espagne, n'a pas été sérieusement étudié¹¹⁸ (2021, p. CCXII).

Par conséquent, l'importance de cette nouvelle édition réside dans la confrontation de la mauvaise appréciation et du mépris qui ont injustement frappé l'œuvre de Don Carlos : « Le dénominateur commun de ces travaux est que tous ces spécialistes ont lu le *Triunfo* de manière éparse : un morceau ici ou là, un morceau au milieu, un autre vers la fin, etc. »¹¹⁹ (p. CCXIII). C'est là que réside la grande contribution de Martha Lilia Tenorio puisqu'elle entend repenser

116 Martha Lilia Tenorio est une chercheuse spécialiste du siècle d'or espagnol et de la littérature de la Nouvelle-Espagne, qui a été professeure dans diverses institutions internationales et qui fait partie du Système national des chercheurs mexicains (SNI : II). Ses recherches ont été publiées à la fois dans des revues renommées et dans des livres marquants pour le domaine littéraire, parmi lesquels on trouve : *Los villancicos de Sor Juana* (1999), *De panes y sermones. El milagro de los panecitos de Santa Teresa* (2001), *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución* (2013) et *Ecos de mi pluma: poesía y prosa de sor Juana* (2018).

117 « una combinación o yuxtaposición de discursos historiográficos, teológicos, retóricos y poéticos ». Les traductions des citations ont été réalisées par les éditeurs du numéro de FLAMME « Dérivée en ville ».

118 « Estoy consciente de que he pecado de lo mismo de que se acusa a Sigüenza y Góngora: prolijidad. El asunto del Certamen es sólo uno (la Inmaculada Concepción) y las alegorías y analogías son unas cuantas, y no varían mucho, pues provienen de una esencial matriz alegórica: en el certamen, la Virgen como la isla de Delos y Apolo como Cristo; en el de 1683, María es el águila, y, en la última sección, también lo son el virrey y el rector. Es inevitable que los poemas se repitan, con lo que mis explicaciones resultan necesariamente, repetitivas y hasta redundantes. Con todo decidí proceder así, porque hasta ahora el *Triunfo parténico*, señalado por muchos como testimonio novohispano no ha sido estudiado con seriedad ».

119 « El denominador común de estos trabajos es que todos esos estudiosos leyeron el *Triunfo et passim*: un pedazo aquí, otro de por en medio, uno más de hacia el final, etc. ».

le canon littéraire des lettres mexicaines qui a nié, dans une certaine mesure, la pertinence de ce concours.

Je les imagine, avec un petit rire moqueur, tournant les pages, lisant en termes généraux par où vont les choses, avec la certitude absolue qu'ils ne trouveront rien qui vaille la peine de s'arrêter ou qui mérite une lecture plus attentive ; et, inévitablement, ils en viennent à la conclusion du philologue allemand Carel Gabriel Cobet : « *Comburendi, non conferendi* »¹²⁰ (p. CCXIII).

Parmi ces auteurs, on trouve notamment Carlos Gonzáles Peña (*Historia de la Literatura Mexicana*, 1928), Pedro Henríquez Ureña (*Tablas Cronológicas de la Literatura Española*, 1920) et Enrique Anderson Imbert (*Historia de la Literatura Hispanoamericana*, 1954). Il faudrait ainsi penser le *Triunfo parténico* davantage comme la mise en scène historico-littéraire des grands personnages de la Nouvelle-Espagne et non comme un simple exercice d'écriture.

C'est pour cette raison que l'édition du texte maintient une systématisme et une rigueur philologique, ce qui n'empêche cependant pas Martha Lilia Tenorio, par un travail de modernisation orthographique, de chercher à ce que les spécialistes comme le grand public puissent accéder à l'œuvre. En effet, selon elle, « chaque œuvre nécessite son édition, car elle présente des problèmes et des exigences spécifiques ; et parce que chaque époque a des besoins différents, des contextes culturels précis »¹²¹ (p. CCXVIII).

2. Brèves considérations sur *El Triunfo parténico*

Cette nouvelle édition du *Triunfo parténico* est importante pour les spécialistes de la littérature de la Nouvelle-Espagne, car le seul effort éditorial fait dans un même sens au XX^e siècle a été la publication du texte sous la responsabilité de José Rojas Garcidueñas en 1945, aux éditions Xóchitl. Le lecteur peut de cette façon se sentir privilégié d'avoir entre les mains l'un des joyaux littéraires de la Nouvelle-Espagne, accompagné d'une réflexion substantielle de Martha Lilia Tenorio qui permet de démêler les niveaux logiques grâce auxquels cette œuvre occupe une place importante dans les lettres mexicaines.

Cette publication du Colegio de México, après l'introduction déjà citée, présente le texte au lecteur selon la structure suivante : 1) dédicace ; 2) approbation de Francisco de Florencia ; 3) approbation de Francisco de Aguilar ; 4) *suma de las licencias* (somme des autorisations d'impression octroyées au livre) ; 5) avertissement aux lecteurs de *El Triunfo parténico* ; 6) poèmes préliminaires ; 7) manifestations, dévotion et événements autour de l'Immaculée Conception (chapitres I-III) ; 8) les événements des années précédentes (chapitre IV) ; 9) description de l'apparence et des ornements des édifices de l'Académie Impériale (chapitre V) ; 10) nouvelles du concours poétique (chapitres VI — VII) ; premier concours (chapitre VIII) ; 11) deuxième concours (chapitre IX) ; 12) troisième concours (chapitre X) ; 13) quatrième concours (chapitre XI) ; 14) le rectorat de l'Académie Impériale mexicaine en l'an 1683 (chapitre XII) ; 15) représentation de l'amphithéâtre (chapitre XIII) ; 16) exposition de la célébration autour de l'Immaculée Conception (chapitre XIV) ; 17) premier emblème (chapitre

120 « Me los imagino, con una risita burlona, pasando las páginas, leyendo a rasgos generales por donde va la cosa, con la certeza absoluta de que no encontrarán nada en lo que valga la pena detenerse o que merezca una lectura más atenta; e , inevitablemente, llegan a la conclusión del filólogo alemán, Carel Gabriel Cobet: “*Comburendi, non conferendi*” ».

121 « [C]ada obra requiere su edición, porque presenta problemas y requerimientos específicos; y en que cada época tiene necesidades diferentes, contextos culturales determinados ».

XV) ; 18) deuxième emblème (chapitre XVI) ; 19) troisième emblème (chapitre XVII) et 20) quatrième emblème (chapitre XVIII).

Cette œuvre littéraire se situe à l'apogée des variantes littéraires de la Nouvelle-Espagne. Comme José Pascual Buxó l'a indiqué, Carlos de Sigüenza y Góngora a représenté avec une grande subtilité « la narration de certaines festivités ainsi que les causes ou les raisons qui les ont déclenchées, mais aussi [...] la description et la compilation de quelques “dispositifs” symboliques de nature artistique et littéraire »¹²² (Buxó, 2002, p. 83). Pour sa part, le lecteur remarquera assurément que le thème principal du *Triunfo parténico* est celui de l'Immaculée Conception. Celui-ci était lié à une autre question de grande importance, à savoir celle des deux célébrations (les festivités organisées entre 1682 et 1683) permettant l'expression d'une *ars combinatoria* d'ordre allégorique, religieux et impérial.

De cette façon, les concours littéraires représentés dans le *Triunfo parténico* révèlent qui étaient les grands esprits de la Nouvelle-Espagne ainsi que le fait que « l'esprit est toujours subordonné au concept pour le faire resplendir, outre la vraisemblance dans l'imitation de la réalité ou à la mesure de la grandeur du prodige ou du dogme »¹²³ (Ruedas de la Serna, 2002, p. 136). La prose baroque du *Triunfo parténico* exprime le positionnement d'un lieu d'énonciation (Universidad Pontificia de México) sur un thème religieux (Immaculée Conception). Les versifications et les références factuelles présentes dans le texte permettent de donner un sens aux événements qui ont eu lieu durant ce siècle.

L'existence de ces concours renvoie de ce fait non seulement à l'historicité d'un genre littéraire, mais aussi au tissu social de la vice-royauté de la Nouvelle-Espagne. Les éléments constitutifs de ces concours soulignent leurs multiples dimensions, en mettant en valeur la complexité de cette forme artistique. Leur mention laisse apparaître que « les ressources littéraires, typiques de son époque, que Sigüenza utilise pour agrémenter la description de sa chronique sont nombreuses, et quiconque la lit les remarque »¹²⁴ (Quiñones Melgoza, 2000, p. 88).

La structure du *Triunfo parténico* s'inscrit de surcroît dans un genre didactique qui lui insuffle une dynamique particulière, en associant subtilité et érudition. Ainsi :

Ce n'est pas en vain que José Rojas Garcidueñas nous incite dans son « Prologue » [à l'édition de 1945] à faire preuve de la vigilance propre à une lecture attentive. Ce n'était sûrement pas parce qu'il [le *Triunfo*] était (selon Manuel Toussaint) « le document le plus précieux pour l'histoire de la littérature mexicaine du XVII^e siècle » [(Toussaint, 1941, p. 5)], mais évidemment à cause de sa lecture difficile, interrompue à chaque pas par de longues citations latines, tantôt en vers, tantôt en prose, qu'un lecteur de textes espagnols ne peut, sans une grande patience et l'aide du latin, faire siennes. Sans elles, il finit par abandonner l'œuvre avec colère, sans l'avoir, ne serait-ce qu'un peu, comprise¹²⁵ (p. 90).

122 « La narración de unos festejos así como las causas o motivos que los originaron, sino también [...] la descripción y recopilación de algunos “aparatos” simbólicos de carácter artístico y literario ».

123 « La agudeza se supedita siempre al concepto para hacerlo resplandecer, además de la verosimilitud en la mimesis de la realidad o medida al tamaño del prodigio o del dogma ».

124 « Son muchos los recursos literarios, muy propios de su época, de que Sigüenza se vale para engalanar la descripción de su crónica, y cualquiera que la lee los advierte ».

125 « No en balde José Rojas Garcidueñas nos encargaba en su “Prólogo” [a la edición de 1945] que tuviéramos con ella la atención de una cuidadosa lectura; y seguramente no era porque fuera (a decir de Manuel Toussaint) “el documento más valioso para la historia de la literatura mexicana del siglo XVII” [(Toussaint, 1941, p. 5)], sino evidentemente por su difícil lectura, que se ve interrumpida a cada paso por las largas citas latinas, ya puestas en

C'est pourquoi cette nouvelle édition de Martha Lilia Tenorio est importante pour continuer à avoir envie de lire le *Triunfo parténico*, dont le sonnet de don José de Mora y Cuellar, cité ci-après, synthétise ingénieusement la forme et le contenu :

*Inspiración feliz del sacro coro
y afán del mismo Apolo me parece,
oh, Góngora segundo, el que hoy ofrece
tu pluma el orbe singular tesoro :
el Parténico Triunfo con decoro
describe, excelsa, y tanto lo enriquece
de letras, que tu nombre bien merece
no en bronce abrirse, si gravarse en oro.
Tu grande erudición sombras destierra
a las noticias del mayor desvelo,
con las que, docta, de la patria encierra.
Tu pluma goza ya más alto vuelo,
pues, escribiendo cosas de la tierra,
con este asunto se remonta al cielo* (Sigüenza, 2021, p. 18).

Références

- Buxó, J. (2002). *El Triunfo Parténico* : Jeroglífico Barroco. Dans Alicia Mayer (dir.) *Carlos de Sigüenza y Góngora Homenaje 1700-2000* (II). (79-96). UNAM.
- González Peña, C. (1928). *Historia de la Literatura Mexicana*. Editorial Porrúa.
- Henríquez Ureña, P. (1920). *Tablas Cronológicas de la Literatura Española*. D. C. Heath and Company Publisher.
- Anderson Imbert, E. (1954). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Quiñones Melgoza, J. (2000). Don Carlos de Sigüenza y Góngora : su *Triunfo Parténico*, Dans Alicia Mayer (dir.), *Carlos de Sigüenza y Góngora Homenaje 1700-2000* (I). (p. 79-92). UNAM.
- Ruedas de la Serna, J. (2002). Sigüenza Poeta, Dans Alicia Mayer (dir.) *Carlos de Sigüenza y Góngora Homenaje 1700-2000* (II). (p. 129-138). UNAM.
- Sigüenza, C. de (2021). *El Triunfo Parténico*. El Colegio de México.
- Toussaint, M. (1941). *Compendio Bibliográfico del Triunfo Parténico de don Carlos de Sigüenza y Góngora*. UNAM.

verso ya en prosa, que un lector de textos españoles no puede, sin gran paciencia y la ayuda del latín, hacer suya; pero si no tiene esa ayuda, termina abandonando con enfado la obra, sin haberla, siquiera medianamente, entendido ».



Rubén TREJO MUÑOZ (dir.), *Las magonistas (1900-1932)*, México, Ediciones Quinto Sol, 2021, 663 p., ISBN : 978-607-8520-38-1
« Un panorama de l'anarchisme au féminin »

Sofía MATEOS GÓMEZ¹²⁶

Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
sofia.mateos.gomez@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/837>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Le volume *Las magonistas (1910-1932)*¹²⁷, de l'historien mexicain Rubén Trejo Muñoz, paru en 2021, propose une compilation d'articles de militantes anarchistes publiés dans plusieurs journaux (*Regeneración*, *Revolución*, *¡Tierra!*, *Sagitario* et *¡Avante!*, entre autres), accompagnés de deux essais introductifs, un index onomastique et une liste de références essentielles pour l'étude de ce sujet.

Mots clés : anarchisme, Mexique, femmes, journalisme, *magonistas*

Abstract: The volume *Las magonistas (1910-1932)*, by Mexican historian Rubén Trejo Muñoz, published in 2021, offers a compilation of articles by female anarchist activists published in several different newspapers (*Regeneración*, *Revolución*, *¡Tierra!*, *Sagitario* and *¡Avante!*, among others), accompanied by two introductory essays, an onomastic index and a list of essential references for the study of this subject.

Keywords: anarchism, México, women, journalism, *magonistas*

¹²⁶ Sofía Mateos Gómez a intégré, en 2020, l'Institut de Recherches Philologiques de l'UNAM en tant que chercheuse associée à temps complet. Elle a soutenu une thèse à la Sorbonne en 2019 sur l'exemplarité des témoignages des auteures ayant vécu la Révolution mexicaine. Elle s'intéresse à l'écriture politique des femmes mexicaines au XXe siècle comme le soulignent ses derniers articles publiés : « Lignes de fuite : les déplacements erratiques dans l'autobiographie de Benita Galeana » (2021) et « ¿Podemos reparar nuestra orfandad genérica? Revisitando el canon de la novela de la Revolución Mexicana » (2022).

¹²⁷ Rubén Trejo Muñoz (dir.), *Las magonistas (1900-1932)*, México, Ediciones Quinto Sol, 2021, 663 p., ISBN : 978-607-8520-38-1

L'historiographie de la participation des femmes à la Révolution mexicaine possède une tradition forte et constante depuis plusieurs décennies. Dès les années 1990, des historiennes et chercheuses féministes ont tourné leur regard vers les textes (tant littéraires que journalistiques) de femmes mexicaines engagées dans différentes factions de la Révolution mexicaine.

La récupération de ces textes a commencé avec des volumes publiés (fréquemment des œuvres poétiques ou narratives), écrits pour la plupart par des femmes de classe moyenne des grandes villes, qui avaient accès à l'éducation et se trouvaient liées à certaines élites intellectuelles. On peut citer, dans à cet égard l'édition des œuvres complètes (1987, par Luis Mario Schneider) et épistolaires (2005, par Fabienne Fradu) d'Antonietta Rivas Mercado ; la parution de *Obra reunida* de Nellie Campobello (2007, par Juan Bautista Aguilar) ou bien les études récentes sur Consuelo Delgado (par Sarah Bowskill) et Blanca Lydia Trejo (par Carmen Domínguez Gutiérrez). Peu à peu, l'intérêt pour la participation des femmes mexicaines au journalisme a également augmenté. Bien que ces recherches présentent des difficultés plus importantes (étant donné que la conservation des journaux est moins systématique), elles sont essentielles car elles permettent d'accéder à l'écriture de femmes issues de situations et de contextes différents.

Avec le volume *Las magonistas (1910-1932)*, l'historien Rubén Trejo Muñoz apporte une contribution fondamentale à l'étude de la participation des femmes mexicaines au journalisme révolutionnaire et, plus précisément, au mouvement anarchiste *magonista*. Il nous invite à la découverte d'articles de militantes, presque oubliées par l'histoire officielle, ainsi qu'à celle de leur rhétorique, de leurs préoccupations et de leur force d'appel à l'action.

Las magonistas recueille des textes issus de divers journaux anarchistes, notamment *Regeneración*, *Revolución*, *¡Tierra!*, *Sagitario* et *¡Avante!*. Formé à l'Instituto Mora (Master en Histoire Moderne et Contemporaine), Trejo Muñoz est un spécialiste de l'anarchisme au Mexique. Son approche du mouvement n'est toutefois pas uniquement théorique dans la mesure où il appartient lui-même à plusieurs réseaux militants. Il est notamment affilié au Colectivo Autónomo Magonista et à la Federación Anarquista de México. Il déclare s'être intéressé à l'anarchisme – autant mexicain qu'étranger – au début de ses études universitaires, dans les années 1980. Il a donc un parcours déjà important comme historien engagé de l'anarchisme mexicain. En 2005, il a publié *Magonismo 1910-1913: Utopía y Revolución* (chez l'éditeur Cultura Libre), une étude centrée sur le développement parallèle d'une théorie et d'une *praxis* anarchiste durant la Révolution mexicaine. Une deuxième édition de ce livre est parue en 2010, chez l'éditeur catalan Aldarull Edicions, dans le cadre d'un projet ouvertement anarchiste et autogéré, qui a pour but de réunir et de donner accès à une collection de littérature dite « libertaire ». Cohérente en ce qui concerne les principes d'égalité et d'accès à la connaissance et à la culture, la maison d'édition a fait de ce livre un document gratuit, en accès libre.

Las magonistas suit la même ligne thématique que le volume précédent, mais se concentre, cette fois, sur la pensée anarchiste développée par les femmes au Mexique. Le livre appartient à la collection d'études historiques et sociologiques de la maison d'édition mexicaine Quinto Sol. D'une lignée moins explicite que l'anarchisme de Aldarull Edicions, Quinto Sol publie cependant des textes qui transmettent une pensée critique, tels que *1968-2018. 50 años de represión, despojo y resistencia* de Enrique Ávila Carrillo et Odín Ávila Rojas (2018), *La perspectiva de género en la Ciudad de México: entre la realidad y el discurso oficial* de María Stella Oranday Dávila (2018) et *El socialismo por venir* de Víctor Acuña Soto et Myrna Alonzo Calles (2018). En ce qui concerne l'histoire politique des femmes mexicaines, Quinto Sol publie, en 2019, *Mujeres comunistas en México en los años treinta*, de l'historienne féministe Natura Olivé.

Las magonistas suit la même tendance quant à la mise en lumière du militantisme féminin durant la Révolution. Le volume de 664 pages contient une présentation de Trejo Muñoz, deux

essais introductifs de María del Pilar Padierna Jiménez et de Nayeli Morquecho Estrada, une collection d'articles journalistiques organisée en trois grandes parties, une liste de sources et de références bibliographiques et, enfin, un *index nominum*.

La présentation de Trejo Muñoz relate les circonstances qui ont mené à la création de ce livre, les difficultés rencontrées (notamment la disparition de nombreux numéros de journaux) et la logique présidant à l'organisation des articles en trois groupes. La division est chronologique (1900-1910, 1910-1920, 1920-1932), mais correspond aussi à trois étapes différentes de la Révolution : la période de lutte contre la dictature de Porfirio Díaz, l'époque des guerres entre les factions révolutionnaires et, enfin, la phase de résistance contre les gouvernements du nouveau régime.

Après cette présentation de la structure du livre, María del Pilar Padierna Jiménez explore la possibilité de considérer les articles des *magonistas* comme des textes féministes, dans son essai « Las magonistas y los feminismos en México ». Professeure et chercheuse à l'Universidad Nacional Autónoma de México, politologue féministe et auteure de *Educarse ciudadanas en los movimientos sociales: las mujeres zapatistas* (2012), Padierna offre un panorama général de l'histoire des féminismes au Mexique et propose une série de sujets traités par les *magonistas* qui correspondent aux inquiétudes féministes, sans nécessairement faire référence de manière explicite au mouvement. Si la localisation et la mise en évidence de ces sujets apparaissant tout au long du journalisme *magonista* offre un guide précieux, l'essai aurait pu donner davantage d'outils au public lecteur. Il aurait pu citer des études sur l'histoire des féminismes au Mexique, parmi lesquelles on pourrait mentionner les travaux de Patricia Galeana, Ana Lau Jaiven ou Martha Eva Rocha Islas, ces dernières étant spécialistes de la participation des femmes à la Révolution Mexicaine.

L'essai « Mujeres anarcomagonistas, la revolución y la tinta » de Nayeli Morquecho Estrada, sociologue anarchiste et féministe ayant publié des études sur la *magonista* Margarita Ortega Valdés, aborde quant à lui la question de « l'archétype » de la femme anarchiste. En évoquant des figures d'anarchistes comme Louise Michel et Emma Goldman, et à partir de citations tirées des articles des *magonistas*, l'auteure retrace certaines des positions partagées par ces journalistes : appel à l'action concrète, anticléricalisme, opposition au féminisme « réformiste » (celui qui cherche à intégrer les femmes dans le système, au lieu de le démanteler). Malgré les évocations assez générales du féminisme européen et mexicain, l'essai parvient à inciter à la lecture des articles recueillis.

Chaque bloc de la collection d'articles des *magonistas* est précédé d'une brève introduction de quelques pages, préparée par Trejo Muñoz, qui établit le contexte historique et politique de chaque période traitée et qui introduit les personnages évoqués dans les articles. En outre, chaque texte contient des notes de bas de page qui aident les lecteurs et les lectrices à localiser et à identifier les personnes, les publications et les événements mentionnés.

Le volume se termine par une recension des archives et journaux consultés, une très brève liste de références (où l'on constate l'absence des ouvrages sur le journalisme politique des femmes mexicaines au début du XX^e siècle, comme les recherches de Yanna Hadatty, Cristina Devereaux, Elvira Hernández ou encore Joel Bollinger, pour ne citer qu'elles) et un *index nominum* très soigné et complet.

Las magonistas fait preuve de deux qualités : tout d'abord, il présente les articles des *magonistas* comme un ensemble, montrant ainsi que la participation des femmes mexicaines dans le journalisme engagé du début du XX^e siècle est loin d'être marginale ou négligeable. Ce volume prouve qu'elles ont participé activement à la construction d'un imaginaire, d'une idéologie et d'une voie d'action anarchistes. En outre, ce volume offre aux chercheurs un outil précieux qui leur permet d'accéder à des textes appartenant à diverses archives – dont certaines

ne sont pas ouvertes au public, telles que la collection privée d'Aurora Mónica Alcayaga Sasso. Cet ouvrage est donc une source indispensable pour mesurer et comprendre la portée de la participation féminine au mouvement anarchiste mexicain.



Jeannet UGALDE QUINTANA (dir.), *La interpretación alemana de Platón*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores / UNAM, 2019, 299p., ISBN: 978-607-8636-39-6

Mario DÍAZ DOMÍNGUEZ¹²⁸

Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.
hegeliano.mdd@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/851>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: La filosofía tiene como una de sus tareas hacernos ver el mundo y a nosotros mismos de una manera radical y distinta, lo cual permita comprender la singularidad de nuestro hábitat pero también la pertenencia a un orden universal. De esta manera, el libro *La interpretación alemana de Platón* nos ofrece distintos horizontes de penetración al pensamiento platónico, que van desde lo metafísico hasta lo lógico, lo gnoseológico, lo estético e incluso lo político. La dimensión alemana de este texto nos muestra la articulación de la pluralidad interpretativa acerca de Platón. Así, este libro forma parte de la importante lista de textos que habremos de consultar para ampliar nuestra comprensión interpretativa sobre Platón y tener un diálogo con él desde lo todavía no dicho.

Palabras clave: Platón, interpretación alemana, diálogo, conocimiento, metafísica

Abstract: One of the tasks of philosophy is to make us see the world and ourselves in a radical and different way, something which allows us to understand the uniqueness of our habitat but also our belonging to a universal order. In this way, the book *La interpretación alemana de Platón* offers different horizons of penetration into Platonic thought, ranging from metaphysics to logic, gnoseologic, aesthetics and even politics. The German dimension of this text shows us the articulation of the interpretative plurality about Plato. Thus, this book is part of the important list of texts that need to be consulted in order to broaden our interpretative understanding of Plato and to have a dialogue with him from what has not yet been said.

Keywords: Plato, interpretation, dialogue, knowledge, metaphysics

¹²⁸ Doctor en Filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesor de la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Las áreas de investigación que cultiva son: metafísica, hermenéutica y fenomenología. Algunas publicaciones son: *Nietzsche, una razón de la sinrazón: voluntad y transformación axiológica*, *La ontología fundamental como apertura hacia un horizonte nuevo de pensar* y *La hermenéutica de Gadamer en el alba del pensar*.

Bastante conocida es la expresión de Alfred North Whitehead, la cual nos dice que toda la filosofía occidental consistiría en una serie de notas a pie de página de la filosofía platónica (Whitehead, 1979, p. 39). A primera instancia, podemos considerar tal afirmación como una exageración; no obstante, al constatarla frente a la historia de la filosofía, encontramos que el pensamiento platónico ha sido el impulso para muchos filósofos. Observamos un movimiento de la filosofía que, *grosso modo*, lo podemos calificar como « con » Platón y « contra » Platón. Ambas posturas, en muchos casos matizadas, han ampliado el marco de reflexión sobre este filósofo ateniense que vivió entre el 427-347 a.C.

La filosofía de Platón ha sido comprendida desde diferentes puntos de arranque e intencionalidades finales de acuerdo con cada pensador posterior. Por ejemplo, tenemos al Platón de Aristóteles, de Espeusipo, de los estoicos y epicúreos, de escuelas helenísticas. El Platón de Plotino, de un platonismo medio, de un Platón en las escuelas de Siria, Pérgamo, Atenas y Alejandría. También podemos hablar de la recepción de Platón en la Patrística, en la época del Medioevo, en el Renacimiento, la Modernidad y el pensamiento contemporáneo. Hemos escuchado y leído de un Platón místico, analítico, poético, mitológico, etcétera. Confieso que la lista se queda corta, pero no podemos dejar de incluir el importante y relevante trabajo de la Dra. Jeannet Ugalde Quintana, quien es la editora de *La interpretación alemana de Platón*. Su obra se ha inscrito en el devenir de esta gran historia, que no termina con el divino Platón. Lograr ser partícipe de esos flujos y reflujos no es cosa fácil, ni mucho menos ligera, cuando se trata de tematizar el pensamiento de Platón.

El libro de Ugalde Quintana está articulado por catorce temas de investigación regidos por distintos autores. Recordemos que la mejor forma de hacer filosofía es dialogando desde distintos horizontes de comprensión para ampliar el conocimiento de la cosa misma a tratar, generando así una amistad filosófica temática entre los autores. Nada mejor que trabajar a Platón entre amigos de profesión y búsqueda. Ya lo decía Aristóteles en el Libro VIII de su *Ética Nicomaquea* 1155a: « *ἀνευ γὰρ φίλων οὐδεὶς ἔλοιτ' ἄν ζῆν ἔχων τὰ λοιπὰ ἀγαθὰ πάντα* »¹²⁹ (2012, p. 182).

Sabemos que la mayoría de los filósofos antiguos cultivaban una doble forma de *manifestación* filosófica: lo esotérico y lo exotérico. En este hito se inscribe el primer artículo a cargo del investigador Thomas Alexander Szlezák, quien discute ampliamente con la interpretación de Platón, quizá hegemónica, de Friedrich Schleiermacher. Sabemos que este último tradujo los diálogos de Platón al alemán poniendo de relieve un tipo de lectura que no rebasa la letra escrita. Para el teólogo alemán no es sugerente buscar otro matiz de lectura de orden esotérico, pues este no se apegaría al sentido de la obra escrita y daría paso a interpretaciones vagas y confusas. La sola escritura ya nos dice la verdad del texto. Como buen protestante luterano, Schleiermacher sigue fiel, en este ámbito hermenéutico, a una de las cinco solas: *Sola Scriptura*.

El pensador alemán Szlezák, perteneciente a la Escuela de Tubinga, no está de acuerdo con privilegiar ese modo de lectura de los diálogos platónicos. Su artículo « La imagen moderna de Platón y su origen en Friedrich Schleiermacher », muestra que a partir del pasaje del *Fedro* de Platón 274b-278e la escritura es insuficiente porque está inmóvil y no puede responder a los cuestionamientos sin su autor; la escritura no puede escoger al que tiene comprensión filosófica del que no la tiene; por ende, la escritura queda indefensa y pasiva. Para el doctor Thomas, la figura de Sócrates muestra todo lo contrario a la escritura: « el *logos* vivo y animado (infundido en el alma) de aquel que sabe, es decir, el dialéctico platónico. Este puede responder preguntas,

129 « Sin amigos nadie escogería vivir, aunque tuviese todos los bienes restantes ». Traducción de Antonio Gómez Robledo.

sabe con quién hablar y con quién permanecer en silencio, y es capaz de defenderse. El trabajo escrito del filósofo es una imagen de su logos oral » (2019, p. 16).

El planteamiento esotérico es una condición de posibilidad para volver a traer a la presencia la Teoría de Principios de Platón explicada únicamente a través de la oralidad, es decir, esotéricamente. La aludida teoría encuentra sus referencias en Aristóteles, Espeusipo y Jenócrates, quienes, a través de ciertos aspectos de sus teorías, se apegaron al Platón oral. Encontramos en la *Física* 209 b11-14 de Aristóteles: “Platón dice en el *Timeo* que la materia y el espacio son lo mismo, pues lo participable y el espacio son una y misma cosa —aunque hable de diferente manera sobre lo ‘participable’ en las llamadas Enseñanzas no escritas” (Aristóteles, 2015, p. 171). Por otra parte, se debe resaltar que la figura del dialéctico no termina de ser clara en la obra escrita de Platón. Se deja entrever que el filósofo reversa sus enseñanzas orales como las más importantes y él elige a quién transmitir las. Los diálogos platónicos sólo serían una *propedéutica* para su filosofía esotérica.

El segundo ensayo, también a cargo del profesor Szlezák, lleva el intítulo « Cómo es que la República de Platón apunta más allá de sí », ahí encontramos una revisión a profundidad sobre la forma de los argumentos y la armonía de los pensamientos, que son la base de la trama en que están los personajes. Desde este matiz, la *República* de Platón cobra momentos en que Sócrates se silencia porque se da cuenta que sus interlocutores no pueden acceder a un ámbito más elevado del pensamiento. Únicamente el *dialéctico* puede llegar a ese nivel de amplitud del pensar filosófico en relación con el alma, con el Bien —que es la Idea de las ideas—, y con la dialéctica que es el camino hacia el Bien.

Sócrates acepta dialogar con ellos porque se percató que desean saber algo de algo; empero, cuando este comienza a plantear un rango más alto del pensar, es decir, que comienza a acercarse a la temática de los principios (*ἀρχαί*), Sócrates prefiere persuadirlos para no seguir con el tema, pues se ha percatado que ellos no lo están siguiendo hasta allí. Ya no se tematiza el Bien en sí mismo ni la verdadera naturaleza del alma ni la composición en sí de la dialéctica. De hecho, el personaje Glaucón acepta el silencio de Sócrates porque se percató que ya no lo puede seguir. El silencio de Sócrates hace alusión a que hay algo más por decir, pero “lo por decir” depende de la capacidad del interlocutor. Ese silencio apunta a lo esotérico.

El profesor emérito de la Universidad de Tubinga señala con bastante rigor los pasajes de la *República* que remiten a este silenciamiento: 435 c9-d7, 504 a4-b7, 504 c9-d8, 506 c11-e7, 509 c3-10, 532 d6-533 a5, 534 a5-c5; por último, 611 c7, 612 a3-6. En los pasajes se apela a la *vía más larga* que no está en la escritura porque se refiere a la dialéctica oral. Por esta vía larga se llega al Bien. Retomemos una cita que coloca el doctor Thomas comentando a Platón: « Un filósofo que quiere llegar al fin y meta *megiston mathema*, es decir, el más grande objeto de enseñanza debe tomar la vía más larga » (2019, p. 38). La mayoría se queda en la vía corta por la que no se accede a la esencia del Bien y, sólo tenemos un acercamiento por las imágenes del sol, la línea y la caverna. Lo mismo ocurre con los demás pasajes, en los cuales se le pide a Sócrates hablar de la dialéctica y del alma; empero, eso exige la tarea de toda la vida y no puede quedar ceñida al diálogo escrito.

El tercer escrito sigue encabezado por el Thomas Alexander Szlezák, cuyo rubro es « La justificación de Platón acerca de su renuencia filosófica a escribir, en la sección de la Carta séptima de Platón (340b-345c) ». Aquí, el doctor se pronuncia con bastante ahínco sobre los temas que considera más relevantes de Platón, los cuales no están en los diálogos escritos; esto es, la esencia del Bien y su relación con lo Uno y el no desarrollo de la estructura jerárquica de las Ideas. Esto nuevamente da paso a la crucial y devastadora sentencia de Platón recogida en la *Carta Séptima* en la cual el filósofo advierte que, sobre lo verdaderamente filosófico, sobre el verdadero núcleo de su pensamiento no hay ni habrá nunca un escrito.

El autor relaciona en vínculo este anuncio de la *Carta Séptima* con los argumentos del *Fedro* sobre la deficiencia de la escritura y la cita aludida de Aristóteles en *Física*. A continuación, procede a describir la *Carta Séptima* con la intención de mostrar que no todos quieren llevar el ejercicio filosófico hasta sus últimas consecuencias, el cual exige una vida ascética y sobria que está en armonía con la búsqueda de la filosofía. Esto lo podemos constatar cuando pone a prueba a Dionisio para saber si realmente está interesado en la filosofía. « Al ver que la forma en que Platón hace filosofía es demasiado exigente para ellos, tanto intelectual como éticamente, se persuaden a sí mismos que han escuchado lo suficiente y no necesitan más esfuerzos [...] Platón no pasó por todo el programa y Dionisio le pidió que no lo hiciera » (2019, p. 54).

Podemos observar que no todos están de acuerdo en atravesar ese viacrucis del pensar. Para llegar a lo que verdaderamente es, no hay otro camino que con el dolor de parir ideas. Se aprende sufriendo nos dijo el trágico Esquilo. El profesor Thomas quiere hacer hincapié en que la insistencia de Dionisio por hablar con Platón, obedece a que la gran mayoría de la gente era sabedora de que lo más elevado del pensamiento platónico era su filosofía oral, pues allí donde resplandece el rayo, donde ocurre el vértigo, que no puede ser atrapado en palabras escritas.

El cuarto escrito está a cargo de la doctora Jeannet Ugalde Quintana, quien es la editora de este libro. Su título es « El papel de la interpretación aristotélica en la formación de un nuevo paradigma en el estudio de la obra de Platón », el cual pone de manifiesto que las referencias aristotélicas hacen alusión a las enseñanzas no escritas de Platón y pueden servirnos para comprender de una manera más amplia los *Diálogos*. La autora hace un recorrido interesante sobre la postura de Schleiermacher en contra de las dos vías para entender la obra platónica.

A la primera vía se le ha llamado directa, esta señala que no hay unidad de pensamiento entre los *Diálogos*. Schleiermacher desechará inmediatamente dicha tesis, porque él sostiene que los *Diálogos* son como una obra de arte donde cada diálogo está conectado uno con otro. Ninguno está suelto. Los propios *Diálogos* generan el movimiento dialéctico del pensar filosófico. Quien carezca de comprensión se sumará a la vía directa. La segunda vía es llamada indirecta, esta puede subdividirse. Por un lado, se parte de la idea que hay diálogos esotéricos y otros exotéricos; por otra parte, que lo esotérico nos ofrece lo más granado de la filosofía y sólo los discípulos más aptos, como el Estagirita, reciben esta enseñanza. Schleiermacher postula que lo esotérico puede encontrarse en los mismos escritos de Platón. Esotérico significa aquí, el sentido interno de la propia obra. El teólogo alemán rechaza la idea de un esoterismo fuera de la obra porque no hay rastros históricos.

La doctora Ugalde nos dice que es bien sabido que en la antigüedad se cultivaban los dos modos de enseñanza: la exotérica y la esotérica. Es aquí cuando alude a Aristóteles, para demostrar que en la *Metafísica* A, M, N y en la *Física* I-IV quedan transparentes las enseñanzas no escritas y la teoría de los principios:

Aristóteles se refiere al lugar, la *chora* en Platón como lo “participable”, dice que en *Timeo* de Platón refiere a aquello que acoge a la materia y que da lugar a la generación, de tal suerte que es el receptáculo de toda génesis. Sin embargo, el diálogo del *Timeo* no parece ser el único en donde Platón se expresó sobre estas cuestiones, unas líneas más adelante Aristóteles hace una alusión bastante particular a unas llamadas enseñanzas no escritas de Platón, las cuales, a decir por el estagirita, el filósofo ateniense opinó de una manera diferente (2019, p. 71).

De igual manera, la autora expresa que en *Metafísica* libro A resalta lo no escrito por Platón en el ámbito de las matemáticas como intermediarias entre lo sensible y lo inteligible. Por lo tanto, Aristóteles sería una vía indirecta para saber de la teoría de los principios de Platón. Como

podemos ver, se considera esta vía como aquella que nos abre caminos no señalados en la obra escrita por Platón.

El quinto escrito lo realiza el doctor Josu Landa y lleva el título « El extraño curso de Platón sobre el Bien », en este trabajo se nos da a conocer lo que menciona Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, en su obra *Elementa harmonices*. Allí se encuentran comentarios sobre lo que narró el maestro de los que saben en torno al Bien de Platón. En ese curso se menciona que el Bien no se reduce al ámbito ético, sino que encuentra su suelo último en la ontología. De hecho, en la jerarquización de los principios, el Bien tiene parangón con el principio supremo de lo Uno. Esto ya no se armoniza con lo planteado en la *República*; empero, siguiendo al autor de este artículo, esto sería porque en la *República* únicamente se dice lo que es capaz de entender con el que se habla. « Platón sitúa el Bien en los dominios de lo eidético suprasensible y supraético, más allá de lo expuesto en sus Diálogos » (2019, p. 85).

El doctor Josu describe, a través de lo contado por Aristóteles a Aristóxeno, que en la Academia había discusiones y reflexiones sobre ciertos tópicos que no aparecen en los *Diálogos* de Platón. De ahí surge la postura de una línea de pensamiento intra-académica, en la cual se problematizaba el Bien en identidad con lo Uno y el ámbito de los principios. « El Bien aparece como Idea y como Idea suprema, en el orden del discurso público y abierto al que pertenecen los *Diálogos*, mientras que el Uno se asume como el principio primordial, en la esfera de las hipótesis y las tesis manejables en la dinámica interna, reservada, de la Academia » (p. 87).

El autor hace un recorrido por algunos diálogos de Platón y algunas otras obras de otros filósofos como Aristóteles, los estoicos y Plotino para contrastar la manera en que plantean el Bien y lo Uno, mostrando así la discordia entre Principio e Idea. También nos muestra otro gran punto de discusión con el problema de los Números ideales y la entidad de las Ideas. Ahora bien, siguiendo lo comentado por Aristóxeno, lo relevante está en señalar que estas enseñanzas platónicas no escritas acerca del Bien, alteran y modifican en gran medida lo que muchos filósofos han desarrollado en sus planteamientos metafísicos a partir de la concepción del Bien y lo Uno.

Con estos cinco ensayos se cierra la temática de lo esotérico en Platón a partir de la defensa que se hace en la Escuela de Tubinga. Pues los siguientes escritos que reseñaremos plantean diversas temáticas sobre la recepción que ha tenido Platón en otros filósofos de distintas épocas históricas. No obstante, el hilo conductor, que desde el prólogo señala la editora del libro, se continúa de manera coherente para hacer comparecer desde distintos matices la interpretación de la obra de Platón bajo la recepción alemana.

El sexto artículo obedece al intitulado « La discusión entre Platón y Aristóteles sobre el concepto de *phantasia*: *El Sofista* (264b 2), *El Teeteto* (152a-c) y *De Anima III 3* », y es del doctor Jesús Manuel Araiza. Él comienza por recordarnos que Aristóteles mantiene a lo largo de su obra un diálogo con Platón, tal es el caso de la tematización acerca de la *phantasia*. El Estagirita señala que, a partir de dicho concepto, puede construirse una propuesta gnoseológica. Araiza nos muestra el proceder metodológico de Aristóteles, el cual empieza por hacer un recorrido sobre lo que se ha dicho del término referido.

Algunos filósofos pre-platónicos, como Empédocles, habían identificado la percepción sensorial con el pensamiento práctico y el inteligir. Aristóteles no estará de acuerdo con esa tesis pues: « todos los animales participan de la percepción sensorial; en cambio muy pocos participan de la facultad de pensar » (2019, p. 98). No se pone en cuestión la verdad de la percepción sensorial al percibir, pero la intelección puede ser atinada o desatinada. Por lo tanto, no pueden identificarse tales conceptos. Ahora bien, el autor nos comenta que Platón avanza de mejor manera en esta temática porque este sostiene en el diálogo de *El Sofista* que la *phantasia*

es una articulación entre la opinión y la percepción. Además, en el diálogo del *Teeteto* Platón sostendrá que la *phantasia* y la percepción son una misma cosa.

El doctor Jesús Manuel, a lo largo de su escrito, apela a la obra *De Anima III* del Estagirita y va desarrollando los tres hitos que Aristóteles propone, comenzando por explicar que la *phantasia* no es percepción, tampoco opinión y, por consiguiente, tampoco una articulación entre ambos términos, ya que la *phantasia* es un movimiento que se genera a partir de la percepción, siendo semejante a esta, pero no igual a ella. Para desarrollar esta tesis, se nos brinda una aclaración acerca de los objetos sensibles; o sea, tenemos objetos propios, accidentales y comunes. A partir de estos se despierta un modo de percibir; por ende, un movimiento tripartito de la *phantasia*. Además, también se nos explica que la *phantasia* no puede ser tampoco opinión porque si bien es cierto que ambas se mueven en el ámbito de lo verdadero y lo falso, de la opinión se sigue el persuadir y, esto únicamente es posible a través de la palabra. Siendo esto así, la imaginación se da en muchas bestias por la percepción, pero no la opinión porque no hay palabra, ni intención de convencimiento de algo. Por consiguiente, la *phantasia* no es sólo un enlace entre opinión y percepción sensorial como lo postula Platón.

El séptimo ensayo lo realiza el doctor José Manuel Redondo titulado « Platón y el (neo) platonismo: de Grecia a México, pasando por la Alemania de Eduard Zeller ». Este trabajo comienza señalando los diversos mitos que existen acerca de la divinidad de Platón. Uno de ellos es que su madre lo dejó en el monte mientras ella realizaba rituales a Apolo y a las ninfas, a su regreso lo encontró con la boca atestada de miel por las abejas, lo cual era un signo de que lo que saliera de su boca sería un dulcísimo alimento. El autor nos cuenta, apelando al texto anónimo del siglo VI, *Prolegómenos a la filosofía de Platón*, que Sócrates antes de conocer a Platón, soñó que un polluelo de cisne se posaba en su regazo, crecería y volaría lejos. De hecho, cuando hablaba todos se quedaban hechizados. Esto es relevante porque Platón se nombraba a sí mismo el compañero de los cisnes.

La amplia formación intelectual de Platón y sus diversos viajes son un punto de partida importante para señalar la relación con la religión. A partir de esto, los seguidores de Platón que se autonombraron platónicos están muy lejanos de la concepción que tenemos de él a partir de la modernidad que ha excluido el ámbito religioso. La tesis central del doctor Redondo es que el Platón de la modernidad obedece no a los platónicos de la antigüedad, sino al neoplatonismo. El autor de este texto se remite a las interpretaciones históricas-filosóficas que han planteado Christos Evangelou, Eduard Zeller y Walter Burkert. A partir de esto nos encontramos, por un lado, con un Platón eurocéntrico; pero también, por otra parte, con un Platón relacionado a culturas orientales.

Los teólogos protestantes del siglo XVIII acuñan el término de neoplatonismo para colocar a Platón con matices de cristianismo, despojando así de la cultura pagana al pensamiento platónico que retoman como forma de vida en relación con tradiciones místicas; lo cual ha generado distorsiones para comprender la piedad y la religión griega. De igual manera, no se acepta la posibilidad de pensar a Platón como un teólogo astral, postura que surge de ciertas interpretaciones no occidentales. José Manuel Redondo dice:

Los griegos no tienen un término equivalente al de la religión como aquel que utilizamos hoy. Lo que ocurre es que todo en la vida griega tiene que ver con la religión, y la religiosidad no implica una esfera radicalmente trascendente, separada de lo natural, de lo mundano y humano, sino que los dioses funcionan más bien como raíces del cosmos, no como entidades completamente externas (2019, p. 121).

Como puede verse, la sugerencia es que el ámbito de la religiosidad es clave de lectura para el pensamiento platónico, región que ha desechado la interpretación moderna de Platón, pero que ha adaptado a su manera el protestantismo alemán. Puede verse que a lo largo de la historia del pensamiento hay muchas maneras de hablar de Platón. Quizá esto mismo refuerce y haga real el sueño de Platón que tuvo antes de su muerte, y que nos cuenta el doctor José: “Platón volaba como un cisne de un árbol a otro causando grandes dificultades a sus seguidores, quienes no podían atraparlo” (p. 110).

El octavo artículo es de la doctora Alicia Montemayor García que tituló « Platón y su obra. Propuesta de recepción y lectura de los *Diálogos* », el cual comienza por mostrarnos que hay diferentes formas de presentar el diálogo, pues este se manifiesta cuando la escritura deja en la periferia la expresión oral. Los primeros diálogos se refieren a la figura del maestro Sócrates, en estos se busca preservar el ideario y enseñanzas del padre perenne de la filosofía por medio del comportamiento o la manera de dialogar. Los *Diálogos* también cumplen una función protréptica que consistía en propagar la enseñanza académica y se podían adherir nuevos discípulos con la finalidad de dedicarse a la filosofía.

En algunos contextos se ha señalado la importancia de los Sofistas para el diálogo persuasivo y la erística. Sin embargo, el diálogo socrático se aleja de esas características, pues su intención última es la virtud, el bien y la verdad, dejando fuera las vanas disputas para el convencimiento particular. Platón enseña que el verdadero diálogo se da entre amigos y, cuando se habla con un sofista se tiene una conversación diferente. Para reforzar esta cuestión, la doctora Alicia cita de manera importante el diálogo del *Menón* 75d: « Ésa es mi respuesta, y si no digo bien, es tarea tuya examinar el argumento y refutarme. Y si, en cambio, como ahora tú y yo, fuesen amigos los que quieren discutir entre sí, sería necesario entonces contestar de manera más calma y conducente en la discusión »(Platón, 2010, p. 491).

Como podemos ver el diálogo en Platón busca que su interlocutor pueda abrir sus horizontes por medio de la dialéctica de la pregunta y la respuesta. Pues si sólo nos instalamos en las respuestas quedaríamos en el ámbito de lo cerrado; por ende, lo más relevante del diálogo es la pregunta, pues esta mantiene el carácter de lo abierto para que el diálogo no se cierre y quede siempre abierto. Nos dice la autora: « En el caso de Platón, el uso del diálogo nos hace ver una voluntad de no dar punto final a los problemas, lo que implica la posibilidad de seguir explorándolos en el futuro »(2019, p. 137).

La doctora Montemayor señala que los *Diálogos* pueden ser un indicador de las discusiones y las prácticas que se tenían dentro de la Academia de Platón. Quizá sean pedagógicos o introductorios a los grandes temas que se expresaban de manera oral e interna. Los *Diálogos* serían un cierto tipo de guía para no extraviarse en el camino: “Son textos que esconden a su autor, que habla de muchas cosas que no nos son familiares, pero que al mismo tiempo conservan el poder de fascinarnos, por lo que debemos seguirlos interpretando y leyendo” (p. 154).

El noveno artículo está escrito por el doctor Gustavo Leyva y lo tituló « Platón y su recepción en el marco del idealismo alemán (1781-1802) », allí se examinan los impulsos del pensamiento platónico en diferentes ámbitos; *verbi gratia*: un Platón estético (siglo XVIII) que apela al sentimiento y lo sensible basado en los diálogos de *Fedón* y *El Banquete*. Aquí encontramos a Mendelssohn y a Jacobi por nombrar algunos. Tenemos también un Platón que es analizado desde la filología (siglo XIX) a partir del carácter interpretativo de Schleiermacher y Schlegel. Vemos la importancia y la fuerza de Platón en el pensamiento filosófico alemán. Ahora bien, el doctor Leyva plantea tres líneas de análisis para demostrar la relación de Platón con el idealismo alemán: Kant, Hölderlin y Schelling, y Hegel.

La primera línea que remite a Kant, nos señala que este se acerca a Platón a partir de la lectura que hace Jakob Brucker y bajo el horizonte neoplatónico-cristiano. Encontramos primero un carácter positivo, el cual le permite a Kant pensar el planteamiento de la estructura *a priori* de los conceptos, que para Platón emanaban de la razón suprema siendo las *ideas*, en las cuales se encuentra todo lo práctico que es la base de la libertad. Se resalta, como podemos ver, un orden práctico-moral basado en las ideas de la razón. Nos dice el doctor Gustavo Leyva: « su concepción de las *ideas*, de su papel en el proceso de unificación del conocimiento humano y del enlace indisoluble de este con la manera en que la razón puede guiar a la acción humana tanto en el plano de la moral como en el derecho y la política » (2019, p. 167).

El carácter negativo que Kant plantea sobre el influjo de Platón, es debido a la polémica que tiene con Georg Schlosser; a saber, la disputa por la filosofía trascendental. Este plantea que muchos pensadores no han ascendido de la caverna y no pueden mirar de frente al Sol. Kant detecta en estos impulsos un carácter aristocrático, y para él esto es incorrecto, pues su Crítica es un antagonismo a estas posturas de revelaciones superiores. En este aspecto, Kant prefiere el trabajo minucioso y detallado de Aristóteles que la revelación de la contemplación para unos cuantos; pues eso es algo que escapa a la *experiencia*.

La segunda línea es el Platón teológico-estético planteado por Hölderlin y Schelling. El segundo tomará un acercamiento importante al Diálogo del *Ión*, el *Timeo* y el *Menón*. A partir de esas lecturas y la *Crítica del discernimiento de Kant*, se plantea que Schelling abre la puerta para su *Filosofía de la Naturaleza*. Se trata de mostrar la unificación entre el sujeto y el objeto, logrando vencer las filosofías de la escisión. Las ideas platónicas que hacen alusión a lo divino, Schelling las interpreta como aquella región en el que la intelección teórica no tiene jurisprudencia. Esta línea la podemos captar también en Hölderlin, empero con sus amplios matices de distinción. Con el poeta alemán, Platón sería la guía para dar cuenta del quehacer del poeta y la comprensión de la poesía misma. *Fedro* fue un diálogo que influyó notablemente en la obra de Hölderlin *Ensayo sobre las ideas estéticas*; el diálogo de Platón el « Simposio » influyó en su obra *Hyperion*. Hölderlin encuentra en Platón ciertos caminos para llegar a la reconciliación, dejando atrás la fragmentación de la vida, y volver a la ansiada unidad del hombre con el cosmos.

La tercera vía la encontramos con Hegel, aquí el doctor Gustavo Leyva plantea la relevancia del ámbito epistemológico de una manera radical. El escritor de *Phänomenologie des Geistes* tiene un acercamiento muy grande con los griegos y en específico con Platón, a partir de las relaciones colaborativas que tuvo con Schelling. A Hegel le interesa hacerle frente al escepticismo y, encuentra en el diálogo del « Parménides » una forma originaria de presentar el problema de la verdad y el conocimiento. Hegel, hará una lectura *sui generis* de ese diálogo que se contrapone a la herencia del neoplatonismo.

El décimo trabajo de este libro es « Finalidad y belleza, la herencia platónica en la filosofía de la belleza de Kant », a cargo del doctor Juan Carlos Mansur Garda, quien parte de la idea platónica de pensar el orden cósmico no de manera laberíntica, sino más bien como la morada bella y habitable. Podemos ver en esa postura kantiana el ideal de la cultura clásica griega: lo bueno y lo bello en todo lo que es. Las reflexiones de Platón sobre el carácter de lo bello han sido el punto de partida de la estética en todo momento filosófico. En Platón encontramos la potencia del pensamiento metafísico y cosmológico de la belleza, lo cual influye en el idealismo trascendental de Kant. Esto lo podemos constatar en *Kritik der Urteilskraft*.

En Kant encontramos que la belleza de la naturaleza es aquello que le confiere unidad e inteligibilidad en su diversidad. Tal sentencia se relaciona en demasía a Platón, cuando este muestra la organización bella del cosmos, a partir de una causa superior que la organiza. Nos explica el doctor Mansur, siguiendo el *Timeo*, que el Demiurgo es la causa eficiente que

organiza el cosmos bello, imitando y participando del arquetipo general que son las ideas eternas y bellas. Si esto es así, se nos otorga el contenido metafísico y epistemológico de la belleza. Desde un primer análisis nos damos cuenta de que el entendimiento es limitado; además, encontramos que hay una inteligencia divina que es ilimitada y creadora. Por consiguiente, nuestro intelecto no tiene conocimiento de lo real en tanto real; por lo tanto, tiene que plantear un supuesto metafísico. Puede verse que Kant no se aleja de que hay una organización en el cosmos que tiende hacia el bien y a la perfección, sólo que el autor de *Kritik der Urteilskraft* trata de partir de la experiencia sensible hacia una elaboración crítica que otorgue condiciones de posibilidad en la afirmación de que el mundo es bello.

El undécimo artículo de este libro lleva el intítulo « Mito, parábola y diálogo. Aspectos interpretativos en la lectura heideggeriana de Platón », del doctor Ángel Xolocotzi Yáñez. En este trabajo se desarrollan dos temas de suma importancia para mostrar el vínculo que tiene el pensamiento de Heidegger con Platón. En un primer punto, se trata de la relación que hay entre teoría y *praxis* manifestada en el ámbito de lo político; en un segundo punto, se trata de la importancia que tiene el estilo de escritura para el pensamiento filosófico. El estilo es aquello que se busca sin cesar para poder indicar de manera más adecuada lo que se quiere decir.

Para desarrollar el primer hito, el doctor Xolocotzi se remite a la GA 28 del filósofo de la Selva Negra, quien parte con la siguiente cita: « lo esencial no se halla en lo que se dice, sino en lo que se calla » (Heidegger, 1997, p. 354). Como puede verse, lo no expresado tiene más efectos que lo expresado en el pensamiento, pues eso mismo nos orilla a pensar de una manera más radical. Por tal motivo, Platón es uno de esos filósofos que condicionarán el quehacer filosófico de Martin Heidegger. Esto puede verse en el transcurso de la década de 1923 cuando el autor de *Sein und Zeit* aborda con gran intensidad a Platón en la lección sobre el *Sofista*. Es significativo señalar que este periodo tuvo gran influencia en el sombrío pasaje político de Heidegger en 1933.

A través de lo que Heidegger llamó *Metafísica del Dasein*, se realiza una interpretación sobre el mito de la caverna de Platón. Se trata de indicar que la esencia propia de lo teórico es la *praxis* más elevada. Desde el pensamiento griego no son ámbitos escindidos, sino unidad que nos puede conducir a un cierto tipo de liberación; lo cual mostraría la necesidad de la filosofía y su surgimiento. Esta liberación consiste en un llegar a la verdad. Empero, la comprensión de esto sólo ocurre en el *Dasein* y este debe hacerse responsable de esa experiencia. Esto explicaría el motivo del por qué se regresa a la caverna y no se queda el pensador en solitario ante la contemplación de la verdad. El autor de este artículo nos comenta que a partir de ello, es posible pensar la experiencia preteórica de la vida fáctica como suelo último de la teoría y la *praxis*.

El desarrollo del segundo hito, tiene que ver con la manera en que el pensamiento filosófico es plasmado a través del estilo de escritura. El doctor Xolocotzi se remite a algunos diálogos que escribió Heidegger en el tomo 77 GA. En esta forma de escribir, el filósofo del ser encuentra un mejor escenario para el preguntar y el decir. « El estilo no es un asunto secundario sino aquello que expresa como tal la forma del decir y escribir del ente que tematiza y que nombramos autor » (2019, p. 232). El estilo se rige por el pensar, ya que da forma al contenido. Encontrar la forma de decir, acoplada al modo en cómo se quiere filosofar, se ve magníficamente en Platón. El doctor Ángel constata esto trayendo una cita de la obra de Heidegger *Alma mía*: « Repentinamente hallé un modo de decir al que no me había atrevido por el peligro de la imitación exterior de los *Diálogos* platónicos. Escribo un diálogo [...] todo fluye ahí de modo sencillo y libre » (Heidegger, 2008, p. 235).

El duodécimo ensayo de este libro fue escrito por la doctora Consuelo González Cruz, el cual se titula «Portando el sol en la mirada. El *a priori* heideggeriano a la luz de Platón», aquí da cuenta de la importante actitud crítica que tiene Heidegger con la tradición filosófica; a saber,

con el padre de la metafísica: Platón. Una vez señalado esto, la autora hace una interpretación heideggeriana acerca de la parábola de la caverna en cuatro niveles: a) el ámbito de las sombras que se toman por verdad; b) la liberación dolorosa y súbita que implica y exige el dolor de captar la luz, pero es tan complicado que se regresa a las sombras; c) una liberación violenta que consiste en ser arrastrado a la luz y ver gradualmente con nitidez; habituándose hasta ver el Sol mismo; y, d) el regreso al lugar inicial.

La doctora Consuelo hace un detenimiento extenso sobre la similitud que tiene el *Dasein* con esos momentos de la caverna. Allí resalta la lucha a muerte que enfrenta el liberado en la caverna; una guerra entre el ocultamiento y el desocultamiento de la verdad. La autora hace comparecer que la liberación violenta es aquella que nos provoca vértigo cuando nos saca de nuestra cotidianidad. La parábola de la caverna puede ser interpretada como la búsqueda del *a priori* y las características del método fenomenológico. Para la autora, Platón está de manera nuclear en *Ser y Tiempo* como en otras obras. « Al final de *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (1975), igual que Platón en su parábola, Heidegger inicia un recorrido que lo llevará de la luz inicial a la fuente de luz misma, apuntando a alcanzar el principio de los principios, el bien (tiempo) »(2019, p. 240).

El problema acerca de la esencia de la verdad es un hito importante en este artículo, porque Heidegger insiste en decir que Platón deja una ambigüedad clave entre la verdad como adecuación a la cosa (*orthotés*) y la verdad comprendida como *alétheia* (desocultamiento). No obstante, a pesar de esa ambigüedad, el filósofo de la Selva Negra considera que la tradición ha resaltado más el ámbito del *orthotés*, el cual ha generado el tránsito a la representación subjetiva. La lucha de Heidegger es contra ese camino, porque para él la verdad es este desocultamiento que parte de las sombras para ir a la luz y volver a las sombras. Nos dice la doctora González: « Es preciso poseer el rayo de luz en la mirada para poder distinguir la luz en las sombras, y ver las sombras en tanto tales » (p. 254).

El decimotercero ensayo lleva el rubro « Naturaleza, génesis y evolución de la dialéctica platónica en la lectura gadameriana del sofista », de la doctora María Teresa Padilla Longoria, en el cual se da cuenta y razón sobre un escrito de Hans-Georg Gadamer ubicado en la *Gesammelte Werke 7, Dialektik ist nicht Sophistik. Theätet lernt das im Sophistes*. En este texto, Gadamer hace un análisis hermenéutico sobre el *Diálogo* del Sofista de Platón con muchas diferencias comparativas ante el trabajo realizado por Heidegger, este redujo significativamente el ámbito de la idea y la cuestión del ser y *λόγος*. Así, que el *Sofista* es un diálogo dialéctico, nos dice el escritor de *Wahrheit und Methode*.

El padre de la hermenéutica filosófica nos muestra que en el diálogo referido se hace una *diairesis* (distinción) entre el sofista y el dialéctico filósofo. Tal diferencia únicamente puede ser captada en la medida en que el diálogo se va desplegando, pues de esta manera queda al descubierto el tipo de pensar y la intención de hablar de cada uno de ellos. El sofista queda como aquel que cree poseer todo el conocimiento, este desarrolla contradicciones, confunde y refuta a su interlocutor. Ahora bien, el dialéctico filósofo es aquel que sabe que se filosofa porque no se tiene la verdad, es decir, que conoce los límites de su saber. Por lo tanto, la filosofía no consiste solamente en el carácter argumentativo, sino en el doloroso esfuerzo de la pregunta y la respuesta por buscar la verdad.

La doctora Padilla nos dice que Gadamer ofrece una comprensión acerca del movimiento de la filosofía en el propio diálogo que va de las opiniones hacia el *λόγος*. Al contrario de la sofística que se centra en la oscuridad del no-ser. La filosofía es dialéctica, ya que son términos intercambiables. En su desenvolvimiento implica diálogo filosófico, busca desinteresadamente la verdad y se muestra que a la dialéctica le es inseparable la aporía zetética, la hipótesis y la prueba. Cabe aclarar que los dos últimos puntos no se refieren al carácter cientificista, sino a la

problematización de algún tema en el diálogo filosófico, el cual hace que se liberen los interlocutores de sus primeras opiniones acerca del mismo. Por consiguiente, el filósofo es un dialéctico y el sofista no.

El decimocuarto artículo es el último trabajo de este libro y es intitulado “Arendt sobre la noción de autoridad en Platón”, a cargo del doctor Luis Gerena Carillo. La intencionalidad de este escrito consiste en plantear la postura política de Arendt sobre la *República* de Platón, que tiene como base la noción de autoridad. Arendt plantea que en Platón hay una dicotomía en el ámbito político: gobernar y ser gobernado. Esta dicotomía no debe ser causa de la pérdida de la libertad. Se deriva, entonces, la distinción entre autoridad y autoritarismo. La primera gobierna respetando la libertad del gobernado, empero la segunda gobierna eliminando la libertad del gobernado.

El doctor Gerena divide su trabajo en tres partes: a) La ciudad antes de la guerra, b) Los socráticos y la ciudad del siglo IV, y c) La interpretación de Arendt sobre la autoridad en el caso de Platón. El primer momento rescata la idea de *polis* como un espacio abierto para la acción que es posible frente al otro. La *polis* es el ámbito de lo común y lo público siendo el espacio de los hombres libres. La segunda parte nos dice que hay una reconfiguración de la vida política en el siglo IV a.C., que implica la idea que tienen los ciudadanos acerca de la ciudad. « Los ciudadanos no buscan más que la satisfacción de deseos, ya no es un espacio para la expresión de la libertad » (2019, p. 281). En ese ámbito se considera que sólo la filosofía nos puede hacer libres. La tercera parte es la crítica que Arendt realizó a Platón, la cual consiste en que el filósofo ateniense basó la autoridad en la reflexión metafísica de las *ideas* y esto elimina la pluralidad de matices en torno al ámbito político. De esta manera, la libertad sólo es a partir del conocimiento del filósofo, dejando a los demás en la *doxa*. Esta es una postura riesgosa porque puede surgir la posibilidad de violencia de parte del filósofo al querer perfeccionar a los ciudadanos.

Como consideraciones finales, quiero señalar que después de describir todos estos artículos que constituyen el libro *La interpretación alemana de Platón* de la editora Jeannet Ugalde Quintana, se muestra que Platón se dice de muchas maneras. A mi juicio, la inagotabilidad del pensamiento platónico está presente en este texto. Este carácter infinito es la esencia misma del diálogo filosófico. Con justa razón, Gadamer señala que Platón es un clásico en la medida en que es capaz de interpelar a cualquier época histórica de distintos modos. Considero que el libro editado por la doctora Ugalde cumple con la exigencia filosófica de hacer pensar al lector desde distintos matices, haciendo brotar preguntas radicales sobre la manera en que nos acercamos a lectura platónica. Después de una lectura cuidadosa de este texto, tengo la convicción y puedo garantizar que la persona que se acerque a este libro no quedará igual, pues ha sido tocada por las múltiples presencias del divino Platón.

Referencias

Aristóteles, (1983). *Ética Nicomaquea*. UNAM.

Aristóteles, (2015). *Física*. Gredos.

Heidegger, M. (2008). *¡Alma mía! Cartas a su mujer Elfride 1915-1970*. Manantial.

Heidegger, M. (1997 [1929]). *Der deutsche Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel) und die philosophische Problemlage der Gegenwart*. Vittorio Klostermann.

Platón. (2010). *Menón*. Gredos.

Whitehead, A. N. (1979, [1929]). *Process and Reality*. Free Press.

Productions artistiques

Artworks

Élodie MERLAND - photographe

Élodie Merland est originaire du nord de la France. Née à Dunkerque en 1987, elle entre à l'École Supérieure d'Art de la ville après avoir obtenu un baccalauréat littéraire. Après son Diplôme National d'Arts Plastiques (DNA), elle rejoint le sud de la France. Elle passe deux ans à l'École Supérieure d'Art de Toulon où elle obtient en 2010 le Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP). Désirant revoir les briques rouges typiques de son nord natal, elle part vivre quelque temps à Roubaix, puis retourne à Dunkerque où elle vit aujourd'hui, toujours plus proche de la mer.

En 2016, elle effectue une résidence de deux mois à Folkestone au Royaume-Uni. Depuis, elle garde un lien étroit avec l'Angleterre, la position géographique de Dunkerque lui permettant d'en rester proche, tout comme avec la Belgique où elle participe régulièrement à des expositions.

"Bruits de fond" est le nom qu'elle a donné à l'ensemble de son travail. Ce qu'elle y entend c'est surtout le silence, l'absence, le manque, l'intime. Des notions que l'on retrouve dans chacune de ses œuvres, multidisciplinaires aux allures parfois conceptuello-romantiques, où les mots ont une place majeure. Élodie Merland exprime des émotions personnelles qui s'adressent à tous.

Publications récentes sur le travail d'Elodie Merland :

- Bordenave Ana (2018) *Les mots vifs d'Élodie Merland*, leChassis n°5
- Dejeammes Arnaud (2021) *Hors service*, Hors service, Éditions Bruits de fond
- Peri Valentina (2022) « *Murmure* » est le nom donné au vol des étourneaux, lacritique.org

<https://elodiemerland.net>



Élodie Merland, ALONE IN HIS OWN SILENCE, intervention *in situ*, craie blanche / photographie, Londres, Royaume-Uni (2016)



Élodie Merland, BREATHLESS, intervention *in situ*, peinture aérosol / photographie, Folkestone, Royaume-Uni (2016)



Élodie Merland, JE MANQUE D'AIR, intervention *in situ*, peinture aérosol / photographie, Roubaix, France (2017)



Élodie Merland, O SAMOTĚ VE SVÉM TICHU, intervention *in situ*, craie blanche /
photographie, Prague, République tchèque (2018)



Élodie Merland, SOL AMB EL SEU PROPI SILENCI, intervention *in situ*, craie blanche /
photographie, Barcelone, Espagne (2018)



Élodie Merland, SPLEEN, intervention *in situ*, peinture aérosol / photographie, Dunkerque, France (2020)

Aurélien STOCCO - photographe

Originaire de Dordogne, Aurélien Stocco est un photographe basé à Bordeaux. Il travaille en argentique et plus récemment avec la vidéo. La contemplation et le temps long rencontrent l'exhaustivité présumée de ses prises de vues, ce catalogue de bâtiments, cette accumulation de lignes et de matières du paysage urbain.

Présentation œuvres

Je ne viens pas de la ville

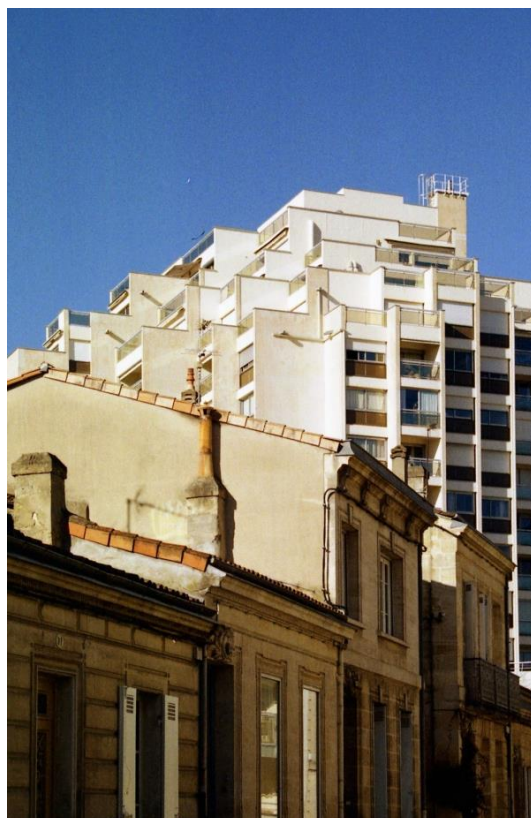
Je ne viens pas de la ville, j'y suis allé. J'ai cru devoir combler un retard, alors je suis sorti et les rues ne s'arrêtaient pas. L'empilement des éléments, l'accumulation des matières et des objets. La ville est implacable. Tout est dessiné, il n'y a pas d'autres choix possibles, tout est déjà là, il n'y a plus de place. Et quand il y en a de nouveau, c'est que la ville n'était pas encore là. Tout est prévu pour, mais rien ne va. Des cercles concentriques se dessinent depuis l'épicentre, souvent une cathédrale, jusqu'aux périphéries, les routes et les zones commerciales. On conçoit facilement d'étendre la ville. Comme si la construire n'était que pour le mieux. Se rejoindront-elles toutes ? Peut-être qu'un jour il n'y aura plus qu'elles. En réaction, je reviens à la campagne et réalise qu'il s'agit-là aussi d'un espace aménagé. Où est ce paysage que personne n'aurait touché ? Pourquoi d'ailleurs voulons-nous le voir ?

Contacts

- austocco@gmail.com
- https://www.instagram.com/aurelien_stc/



Centre-ville - Bordeaux, 2021



Centre-ville - Bordeaux, 2021



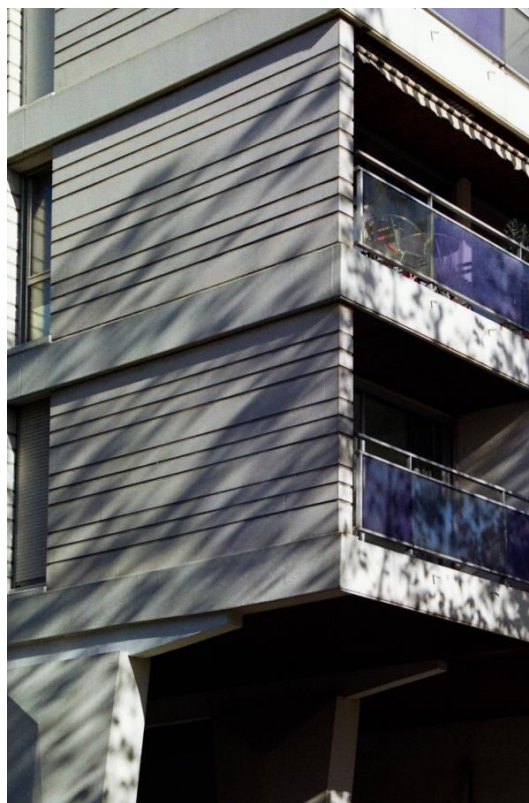
Campus - Talence, 2020



Meriadeck - Bordeaux, 2021



Meriadeck - Bordeaux, 2021



Résidence Ornano - Bordeaux, 2021

Tanemi SOSA JIMÉNEZ - dessinatrice

Tanemi Sosa Jiménez nació el 9 de enero del 2002 en la ciudad de Tlaxcala, Tlaxcala (México). Ha participado en diversas exposiciones en el Instituto Tlaxcalteca de la Cultura. También llegó a presentarse en importantes escenarios como el Teatro Xicoténcatl. Actualmente, se encuentra estudiando en la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Tlaxcala en México.

Contacts

- tanesosaj@gmail.com
- <https://www.instagram.com/artmideus/?igshid=ZDdkNTZiNTM%3D>



Dilucidación de una Metrópolis óptica

Se realizó un dibujo con técnicas secas empezando con un boceto a lápiz de grafito 2B para esbozar las figuras sin demasiados detalles, manteniendo únicamente la desproporción de los elementos. Posteriormente, con lápiz negro se fueron definiendo los elementos de la parte inferior del dibujo, y se proporcionaron detalles semirealistas en el ojo como las sombras y luces, ofreciendo trazos de distintos grosores para la pupila, las cejas y las pestañas. Finalmente, se iluminó con lápices de colores realizando trazos suaves y uniformes para diferenciar y resaltar las zonas sombreadas con la misma tonalidad.

Tamaño carta de 21.6 X 27.9 cm
Lápices de color



Tlaxcalótica

Se realizó un dibujo en formato digital con un total de 11 capas, a partir de un boceto a lápiz (conjunto de pinceles: Heredado), y con ayuda de los “trazos predictivos” en la barra de herramientas de simetría se ejecutaron trazos suaves, manteniendo los detalles del bosquejo para darle un efecto de poca profundidad. En otra capa limpia se trabajó un delineado con pincel (conjunto de pinceles: Heredado) para trazar con un tamaño de 1.1 la estructura arquitectónica. Posteriormente, se agregó color con el mismo pincel a una escala de grises, así como el difuminado con aerógrafo (conjunto de pinceles: Heredado). También se modificaron las propiedades de la capa como la opacidad para agregar profundidad. Finalmente, se fueron agregando texturas utilizando el supergranulado (conjunto de pinceles: Pastel), un efecto estrellado (conjunto de pinceles: Textura), el carboncillo áspero (conjunto de pinceles: Conceptos básicos de textura), y un borrador cuadrado (conjunto de pinceles: Conceptos básicos de textura) y el resto de patrones fueron realizados únicamente con el pincel.

610 X 470 (0.29 Mpx)
Ilustración digital



Rúa turística teleobjetiva

Se realizó un dibujo en formato digital con un total de 11 capas, cuya distribución fue en tres partes. La primera capa de un boceto a lápiz (conjunto de pinceles: Heredado) para trazar suavemente la perspectiva óptica del punto en fuga utilizando las herramientas de simetría y la regla para mantener la proporción del boceto. Luego se realizó un delineado con pincel (conjunto de pinceles: Heredado) de tamaño 1.1 para definir la estructura. También, se utilizó el mismo pincel para darle color y con ayuda de un aerógrafo (conjunto de pinceles: Heredado) para darle profundidad. Finalmente, se incluyeron las líneas simétricas que acentúan la perspectiva con trazo predictivo (Barra de herramientas de simetría), disminuyendo la opacidad de la capa a un 50%, y se trazaron en simetría Y los detalles del papel picado.

610 X 470 (0.29 Mpx)
Ilustración digital



Travesía de un periplo atípico

Se realizó un dibujo con técnicas húmedas para lograr un efecto de acuarela utilizando café soluble derramado de forma irregular sobre una hoja blanca. Primero, las gotas de café se deslizaron en el papel con la ayuda de una secadora. Después, se reutilizó la mezcla para concentrarla y lograr distintas tonalidades de marrón disminuyendo o aumentando la cantidad de café en el agua. Con ayuda de una esponja se untó café líquido concentrado sobre la suela de un zapato, para posteriormente plasmarlo en el papel, ya antes trabajado (húmedo sobre húmedo). Dicho proceso se repitió con sumo cuidado para lograr resaltar la silueta y evitar dañar la obra, luego se dejó secar a temperatura ambiente. Finalmente, con lápices en tonalidades marrón se trazaron los detalles de la huella para el sombreado y el contorno de las rutas que formó el café, y se usaron otros lápices de color para trazar líneas continuas y punteadas simulando los trayectos dentro del plano de una ciudad.

Tamaño carta de 21.6 X 27.9 cm
Acuarela (Arfé)

Arturo RODRÍGUEZ TORIJA - photographe

Arturo Rodríguez Torija, nacido en Chihuahua (Chih.) en 1955, es uno de los fotógrafos más reconocidos del norte de México. Su obra ha sido expuesta en países como Noruega, Dinamarca, Brasil, Italia y los E.U., además de muchas ciudades de México, habiendo recibido importantes premios y reconocimientos tanto nacionales como internacionales dentro de la fotografía (premiado en la III Biennale Internazionale dell' Arte Contemporanea en Florencia, Italia, en 2001). Antes, en 1998, fue invitado a participar en la "Vitrina Degli Artisti Contemporanei", IV edición, en el Palazzo degli Affari (Italia).

En 2015 se hace acreedor al Premio Chihuahua, que es el máximo galardón entregado a los creadores chihuahuenses y en 2019 obtiene la beca FOMAC 3 con el proyecto "Fotografía de Retrato de Creadores Emergentes Chihuahuenses". En 2009 es incluido en el libro *Espejismos/Visiones de 66 Fotógrafos*, acerca de la fotografía en Chihuahua y ya antes, en 1996 fue incluido en el libro *Best Of Photography Annual* de la revista *Photographer's Forum* entre una selección de más de 19.000 fotografías participantes a nivel mundial y en ese mismo año recibió el reconocimiento como el fotógrafo más destacado de 1996, otorgado por el Consejo De Artes Fotográficas de Chihuahua, A.C. Por su obra ha sido ganador en dos ocasiones de la Beca David Alfaro Siqueiros y hasta 2022, ha participado en 43 exposiciones individuales y 87 colectivas. Ha sido miembro fundador y socio activo de importantes asociaciones culturales como el Consejo de Artes Fotográficas de Chihuahua, A.C., el Salón de la Plástica Chihuahuense, A.C., la Fundación Cultural Chihuahua, A.C. o el Seminario de Cultura Mexicana y en todas ellas ha ocupado cargos a nivel directivo. Es co-fundador de Vértice Cultural que es un centro para la capacitación en las diversas disciplinas del mundo del arte y la cultura. En 2010 abre la Academia Contemporánea de Fotografía, A.C. en donde imparte los cursos de fotografía básica digital y de fotografía avanzada, para desarrollo de proyectos fotográficos. Adicionalmente también ha sido asesor externo en materia cultural del Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua fungiendo como coordinador general del Corredor de la Fotografía.

"Danza en Movimiento"

Proyecto iniciado en 2006 consistente en captar la esencia del movimiento de la danza al ser ejecutada por los bailarines. Todo el trabajo ha sido realizado en los diferentes foros y teatros de la ciudad de Chihuahua, México, en donde la gran mayoría de la gente ve las instalaciones sólo en su exterior, pero pocos se detienen a pensar qué sucede dentro de ellas. Mi trabajo representa mi personal forma de ver e interpretar en imágenes a la danza y durante todos estos años he podido capturar las estelas dejadas por el movimiento de miles de bailarines de cuantiosos países del mundo en los recintos de mi ciudad. Lo urbano, lo físico sólo tiene justificación de existir cuando hay quien lo habite, quien lo viva, lo disfrute o se apropie de ellos; son espacios en donde sucede la vibración de la vida que palpita alrededor nuestro para decirnos que estamos VIVOS. Es importante resaltar que EN NINGÚN MOMENTO, las imágenes son manipuladas o intervenidas a través de la computadora, por lo que no se aplican efectos especiales, superposición de imágenes (*collages*), alteración de colores, texturas o efectos de iluminación, ya que siempre creo las imágenes respetando estrictamente las características propias con las que cada compañía de danza haya diseñado tanto la escenografía, como la iluminación para sus presentaciones (además de que JAMÁS utilizo flash para iluminar una escena). Tal y como se toma la fotografía, así queda en la impresión final.

Contacts

- artorija@yahoo.com.mx



Rueda de la Fortuna
100 x 150 cm.
Impresión en Oleografía (Canvas)



Faraón
100 x 150 cm.
Impresión en Oleografía (Canvas)



Gaviota

100 x 150 cm.

Impresión en Oleografía (Canvas)

Flora BASTHIER - plasticienne, vidéaste

Flora Basthier est une artiste transdisciplinaire originaire de Limoges. Dotée d'un double master (DNSEP Art et Master 2 en Création Contemporaine et Industries Culturelles), elle est active dans le milieu associatif et culturel de sa région natale.

Son travail plastique gravite autour de la notion de déplacement, entre processus et trace, où elle s'attache à retranscrire la matière en mouvement dans une esthétique fugitive. Flora cherche à suggérer une onde, une vibration, une impulsion rythmique et graphique qui s'estompe en même temps qu'elle se propage. Elle s'intéresse aux micro-mouvements qui font frissonner la ville. Son travail se compose d'actions cherchant à rendre compte d'écarts, de l'imperceptible, de l'éphémère, de l'« infra-mince ». Par le biais de multiples médiums tels que le dessin performatif, le son, la vidéo, la céramique, ou encore l'intervention urbaine, Flora tente de multiplier les expériences de l'ailleurs et cherche aujourd'hui à rendre sa pratique nomade.

Contacts

- <https://www.florabasthier.com/>

Photographies :

Texte explicatif : Après avoir réalisé une série de dessins en skateboard, je tente de poursuivre cette recherche en roller quad. On retrouve ici la volonté de faire apparaître des mouvements par le biais du dessin performatif. Ainsi les réalisations donnent à voir une forme de calligraphie urbaine.



Roller skate drawings #4

encre de chine sur papier

150 x 225 cm

2019



Roller skate drawings #5
encre de chine sur papier
150 x 225 cm
2019



Roller skate drawings #6
encre de chine sur papier
150 x 225 cm
2019

Vidéos :

Ces deux vidéos cherchent à montrer un élément central immuable au milieu du mouvement ambiant, la culture des formes de la porcelaine précieuse et délicate dans lequel se projette le décors riche et actuel de la ville.



Rody Porcelain : <https://vimeo.com/355374128>

Vidéo contemplative réalisée dans le cadre de la résidence à l'Irrésistible Fraternité à Limoges (collectif .748). Une assiette en porcelaine de Limoges est filmée dans un travelling à l'arrière d'une moto

2019

5 min 45 sec

Limoges (France)



Dissolution urbaine : <https://vimeo.com/156097048>

Vidéo contemplative réalisée lors de la résidence de recherche Kaolin (ENSA Limoges) à Jingdezhen (Chine). Un pot en porcelaine est filmé sur le charriot en bois servant à transporter les objets crus de l'atelier jusqu'au four.

Vidéo numérique couleurs

29 min 14 sec

Jingdezhen (Chine)

novembre 2015