

Mémoire de fin d'études : "Les lignes invisibles. Passions, processus et techniques erratiques dans leur rapport à la mémoire et à l'écriture des corps en devenir"

Auteur : Vani, Xavier

Promoteur(s) : Le Coguiec, Eric

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12530>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITE DE LIEGE – FACULTE D’ARCHITECTURE

LES LIGNES INVISIBLES

Passions, processus et techniques erratiques dans leur
rapport à la mémoire et à l’écriture des corps en
devenir

Travail de fin d’études présenté par Xavier VANI en vue de l’obtention du grade
de
Master en Architecture

Sous la direction de : Éric LE COGUIEC
Année académique 2020-2021

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à adresser mes remerciements à mon promoteur Éric Le Coguiec pour ses précieuses recommandations. Pour m'avoir soutenu dans le choix de ce sujet, encouragé à poursuivre mes recherches ainsi qu'à développer ma pensée. Je remercie aussi Madame Céline Bodard et Monsieur Stéphane Dawans d'avoir pris le temps de lire mon travail. Ensuite je tiens à remercier Laurent Jacob pour nos échanges constants et ses apports théoriques concernant un certain nombre d'œuvres aiguillant ma recherche. Je tiens enfin à remercier l'ensemble des auteurs, artistes, architectes et cinéastes qui m'ont permis d'errer à travers leurs œuvres.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
UNE FORME DE MÉMOIRE.....	13
1.1 Les palais de mémoire.....	13
1.2. Des règles pour les lieux	15
1.2.1 L'ordre et la disposition.....	16
1.2.2 L'association, Image-lieu.....	18
1.2.3 Déambulation et mise en marche.....	21
1.3 Inventio.....	22
1.4 Des systèmes pour réfléchir le monde.....	23
CHAPITRE II	
L'ÉCLATEMENT DES REPÈRES.....	30
2.1 De l'isonomie aux centres éclatés.....	31
2.2 Hybridation et autopoïèse anarchique.....	36
CHAPITRE III	
INTERMÈDE, SUR LES SIGNES.....	41
3.1 Le corps sémiotique.....	42
3.2 Jusqu'à l'indice.....	43

CHAPITRE IV	
DE L'INCONSCIENT AUX PÉRIPHÉRIES.....	49
4.1 L'antichambre.....	49
4.1.1 Le retour du corps.....	50
4.1.2 La ville palimpseste, théâtre de l'inconscient.....	52
4.1.3 Le flâneur.....	53
4.1.4 Délirer, dériver.....	56
4.2 Les espaces indésirés.....	59
4.2.1 Hors-champ	59
4.2.2 E25.....	62
4.2.3 Remanier le territoire.....	71
CHAPITRE V	
ROBERT SMITHSON, ARPENTEUR FICTIONNEUR.....	74
5.1 Paradigmes bricolés.....	75
5.2 Espaces quelconques, réel brisé.....	78
CHAPITRE VI	
L'ULTIME FORME DU PASSAGE.....	85
6.1 Errare.....	86
6.2 Des villes possibles.....	92
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	98
GLOSSAIRE	105

LISTE DES FIGURES

Figure 1 Schéma de liaison et de processus divers
Xavier Vani, 2021

Figure 2 Figure humaine dans un locus de mémoire.
Extrait de *L'art de la mémoire*, Frances A. Yates, 1975.

Figure 3 Les lieux de l'enfer,
Peinture réalisée par Nardo di Cione, Santa Maria Novella, Florence, 1350.

Figure 4 L'envie et le désespoir,
Peintures réalisées par Giotto dans la chapelle de Padoue, 1303.

Figure 5 Système mnémonique fondé sur une abbaye.
Extrait du *Congestorium Artificiose Memorie*, Romberch, 1533.

Figure 6 Le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo.
Extrait de *l'Idea Del Teatro*, Giulio Camillo, 1550.

Figure 7 Le temple de la musique
Extrait de *l'Utriusque Cosmi Historia*, Robert Fludd 1619.

Figure 8 Schéma personnel du développement fragmentaire de la ville
Xavier Vani, 2021

Figure 9 Schéma du développement autopoïétique.
Extrait de *l'autopoïèse et l'« individu » en train de se faire*, Hideo Kawamoto, 2011.

Figure 10 Schéma opératoire du flâneur
Xavier Vani, 2021.

Figure 11 Photographie personnelle réalisée le long de l'autoroute E25
Xavier Vani, 2020.

Figure 12 Photographie personnelle réalisée le long de l'autoroute E25
Xavier Vani, 2020.

Figure 13 Photographies personnelles réalisées le long de l'autoroute E25
Xavier Vani, 2020.

Figure 14 Le temple des pas perdus.
Photographie personnelle, Xavier Vani, 2020

Figure 15 Le temple des pas perdus.
Collage personnel réalisé dans le cadre du travail d'*Architecture et Politique*, 2020.

Figure 16 Carte psychogéographique de Paris.
Extrait du *Guide psychogéographique de Paris*, Guy Debord, 1957.

Figure 17 A surd view for an afternoon, carte réalisée par Robert Smithson.
Extrait de la revue *TextImage*, Laurence Corbel, 2008.

Figure 18 Les monuments de Passaic, photographie réalisée par Robert Smithson
Extrait de l'article paru dans *Artforum* : *Passaic a-t-elle remplacée Rome en tant que ville éternelle ?*, 1967.

Figure 19 Le monument fontaine, photographie réalisée par Robert Smithson
Extrait de l'article paru dans *Artforum* : *Passaic a-t-elle remplacée Rome en tant que ville éternelle ?*, 1967.

Figure 20 Pia desideria, emblème numéro XVII
Extrait des *Pia desideria. Emblematis elegiis*, Hermann Hugo, 1624.

Figure 21 Diagramme sténographique de Gregg.
Extrait du site <https://stenographiegregg.wordpress.com/stenographie/>

Figure 22 Succession de lettres sténographique composant un poème
Extrait des trajets d'itinerrances, Xavier Vani, 2021

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but de montrer que les processus erratiques peuvent être appréhendés, notamment au travers de la marche et du corps, comme des outils de lecture et d'écriture des villes actuelles en se penchant sur la question de la mémoire et de son rôle dans la fabrication de la ville.

Pour ce faire l'étude montrera tout d'abord qu'architecture et mémoire ont, durant une longue période de l'histoire, entretenu un lien d'influence. En effet, nous montrerons que si l'Homme a toujours eu la nécessité d'extérioriser sa mémoire pour construire son devenir, il fut une époque où l'architecture était ce réceptacle au travers d'un art de la mémoire.

Cet art nous permettra de montrer que progressivement la ville elle-même put être utilisée comme un lieu de mémoire. Nous devons mettre en évidence que cet art, cette technique ne pouvait exister qu'en suivant certaines règles précises qui permettaient que puissent s'exercer les capacités de protentions de la mémoire dans l'invention de pensées et de schèmes créateurs.

Enfin, si la ville entière pouvait être lue comme un palais de mémoire et que ces techniques mémorielles ont entretenu un lien étroit avec l'urbanisme ancien, nous tisserons un lien avec l'époque actuelle afin de montrer que la progressive dislocation du tissu urbain dû au consumérisme et à la capitalisation du tout va de pair avec une paralysie des mémoires dans leur capacité *d'inventio*.

Nous chercherons alors à trouver les possibilités de reconquête de cette mémoire. Alors, progressivement, nous observerons que c'est désormais dans une ville brisée au développement autopoïétique anarchique qui produit ses propres signes comme indices, que la marche et ses diverses pratiques pourront être appréhendées comme étant ces moyens et techniques de fabriquer de la mémoire au travers d'enquêtes poético-subjectives à visée critique et subversive.

Se posera alors la question de savoir en quoi les processus erratiques sont-ils des outils de lectures des villes actuelles et de fabrique de mémoire(s) permettant l'écriture de nouvelles *villes possibles* ?

Ce mémoire se constituera comme une longue errance au travers d'œuvres, de villes et de lieux divers pour proposer l'idée que la mémoire peut s'écrire au travers des figures de la marche qui, en parcourant la ville, vont sans cesse la proposer *en devenir*. Un devenir et non un futur, que nous savons désormais instable et qui précisément permet de faire travailler la ville, son langage et sa mémoire dans une ultime forme du passage que constitue l'errance.

Mots clés : Architecture, devenir, errance, mémoire, mnémotechnique, passions, processus, protentions, ville.

INTRODUCTION

Aujourd'hui, l'économie des Datas repose exclusivement sur l'exploitation de nos données (Stiegler, 1990). Les sociétés de contrôle (Deleuze, 1987) ont trouvé leur apogée dans une société de la trace qui a vu naître la digitale native (Damasio, 2021). Courriels, photos, SMS, nous ne cessons de partager des données et de faire appel à divers moteurs de recherche afin d'entrer dans la mémoire du monde (Internet). Si, en 1995, l'industrie informatique générait déjà 62,4 milliards de dollars, aujourd'hui, chaque seconde, 29 000 giga-octets supplémentaires sont publiés sur Internet, chaque minute 600 nouvelles pages voient le jour sur Wikipédia. Le géant Amazon quant à lui comptabilise 258 751 dollars de recette dans le même temps. C'est encore, en soixante secondes, 3 600 000 recherches Google qui sont effectuées (Planétoscope, 2017). Si l'on prend l'exemple d'un moteur de recherche, ce dernier, après avoir analysé notre demande grâce à une multitude d'algorithmes, nous guidera d'une part jusqu'à l'information souhaitée, mais d'autre part, suivra un mécanisme dit d'autocomplétion (Stiegler, 2014). En d'autres termes, le texte sera identifié et analysé de sorte à nous rediriger progressivement vers une liste de produits marchands susceptible de nous intéresser.

L'écriture elle-même fait donc l'objet d'une progressive privatisation et industrialisation. Mais en réalité l'écriture vient d'un processus lent et d'une technique mnémonique qui s'est développée à travers les âges : l'extériorisation de la mémoire sous une forme nouvelle. Toutes nos sociétés (en particulier celles occidentales) se sont développées dans leur rapport au langage et à l'écriture, à son développement progressif qui s'est poursuivi jusque dans l'alphabétisation faisant de ces techniques en quelque sorte « notre seconde nature » (Stiegler, 1990). Ces

tecnica memoriae permettant elles-mêmes l'écriture de textes, qui forment un savoir transmissible constituant maintenant une mémoire collective, laquelle permet le développement de singularités créatrices.

Or dans une société de la trace, dans laquelle la toile enregistre nos moindres actions, ce que nous faisons en réalité lorsque nous recherchons ou envoyons des données, c'est partager et stocker de la mémoire (Stiegler, 2014). Et il faut insister sur le terme de stock car si pour Alain Resnais, « Toute la mémoire du monde » (1956) était visible dans le dédale des rayons de la Bibliothèque Nationale de France, nous savons désormais que ce sont les Data Center qui en sont dépositaires et qui, en 2012 déjà, équivalaient à plus de 200 millions de BNF (Testard-Vaillant, 2014).

En revanche, et nous y reviendrons plus en dessous l'homme a constamment eu la nécessité d'extérioriser sa mémoire à travers divers outils techniques (mnémotechnique) que ce soit de l'alphabet jusqu'aux bibliothèques en passant actuellement par les smartphones et les Datacenter. Cette mémoire nous l'avons dit passe désormais dans les appareils technologiques qui nous permettent, à chaque instant, à n'importe quel endroit de la planète, de la consulter. En revanche, si les précédents systèmes mnémotechniques cités étaient construits sur un modèle de passation de savoirs et de connaissances en rendant la mémoire active, les systèmes actuels de technologies digitales ont en visée la rentabilité et le profit économique. Si nous avons pris comme exemple l'un des GAFAs en montrant les bénéfices qu'il générerait, c'est pour montrer que cette mémoire nouvelle va de pair avec la croissance toujours plus rapide de la capitalisation du tout. Il a été montré en effet que la capacité de stockage de nos appareils technologiques double tous les 18 mois (Stiegler, 2014). Or ce qui peut paraître étrange, c'est que plus la capacité de stockage de ces appareils augmente, plus en réalité nous voyons apparaître des défaillances et des liaisons graves dans les comportements humains pouvant parfois aller parfois jusqu'à provoquer une perte totale du sentiment d'existence. Ceci tient d'une part à cette industrialisation de la mémoire qui trouve son bénéfice dans sa

marchandisation, mais qui est aussi rendu possible par le rapt radical qui s'est produit entre savoirs et informations. En effet si les savoirs sont à visées de constructions de scénarios et d'invention de nouveaux paradigmes (prenez le cas d'Einstein), les informations continues empêchent toutes possibilités d'exercer une quelconque mémoire puisqu'elles agissent dans le temps court. Cette information continue serait similaire, nous dit Tony Schwartz, à un verre d'eau qui ne cesserait d'être rempli et se viderait en même temps (2016). Dans ce cas, nous perdons directement ce qui vient de nous arriver au cours d'une expérience superficielle. Cette surinformation va progressivement entraîner des trous de mémoire chez les jeunes populations. On remarque par exemple que dans une tranche d'âge allant de 18 à 34 ans, 15 % de la population sont enclins à oublier le jour auquel nous sommes. Chez ces mêmes gens encore, nous observons une perte de la mémoire spatialisée. Par exemple 14% oublient à quel endroit ils ont posé leurs clés tandis que nous sommes à 8% dans une population de 55 ans et plus (Grégoire, 2016). Ces courts chiffres nous disent très simplement qu'apparaissent de plus en plus, dans la génération Y, des pertes de mémoire liées au fait que nous nous reposons sur la technologie.

Ces trous de mémoire inquiètent actuellement beaucoup les chercheurs (Stiegler, 2014), car ils sont significatifs d'un processus à l'œuvre qui serait bien plus grave que les oublis mentionnés plus haut. En effet, en tant que constituante principale des êtres, la mémoire, qu'elle soit génétique, épigénétique ou de l'ordre du savoir (celle qui va nous intéresser), pour qu'elle s'exerce, doit être une mémoire active. Cette activité passe par un mécanisme ambivalent d'extériorisation et d'intériorisation qui permette de synthétiser le savoir (qui elle-même augmente (la capacité) à mesure que les capacités de stockage augmentent) en vue de créer et de passer cette connaissance. Au travers d'allers-retours constants, l'Homme pourra mettre en marche ce processus essentiel qui participe au développement de l'individu et à la construction des sociétés.

Or au travers de cette délégation technologique, nous ne faisons qu'extérioriser la mémoire lorsque l'intériorisation de l'individu n'existe plus, mais passe directement dans le capital. Le processus même de construction des mémoires est mis en branle. En d'autres termes, notre mémoire nous échappe à mesure que sa capacité d'enregistrement augmente. En revanche, et nous avons commencé à l'esquisser plus haut, l'Homme a toujours eu la nécessité d'extérioriser sa mémoire à travers différentes formes et de classer, d'ordonner et de sélectionner les informations utiles à son devenir. Mais à partir du moment où les rapports de l'Homme à la machine se sont inversés, la mémoire Mnémosyne, déesse de tous les arts, s'est peu à peu perdue dans un dédale sans fin.

Cette courte entrée en matière va nous permettre désormais de comprendre à quel point la mémoire fut importante et vitale durant les siècles précédents et que c'est notamment au travers de son lien à l'architecture que des peuples entiers pouvaient construire et imaginer leur *devenir* société. Ces systèmes mnémotechniques étaient significatifs du paradigme de chaque époque et nous verrons que le lien entre mémoire et architecture fut influent sur l'urbanisme des villes. Nous tenterons de montrer qu'un passage progressif vers la ville marchande va de pair avec une paralysie de la mémoire dans sa capacité d'*inventio*. Puis, cette démonstration nous permettra d'engager une réflexion sur les possibilités de reconquête de cette mémoire dans la ville pour engager son devenir. Nous observerons notamment que la marche et le déplacement sont une de ces possibilités puisqu'elles permettent de mettre la ville *en mouvement*. Un mouvement que nous qualifierons de *cinéplastique* (Davila, 2002). En effet, si les études autour du déplacement et notamment de la notion de flânerie propre à Walter Benjamin (1930) reviennent sur le devant de la scène depuis plusieurs années, c'est qu'elles développent un potentiel utopique et politique qui permette de repenser une manière *d'être à la ville*. Dans notre étude, nous tenterons de comprendre, à plus large échelle et au-delà de la flânerie, quel est le rôle de ces marches et ses diverses appellations (arpenter, marcher, déambuler, flâner, dériver, errer...) dans la réactivation de la mémoire. Et nous nous intéresserons particulièrement aux processus erratiques, afin

de voir en quoi ils permettent, dans cette rencontre et cette réactivation de la mémoire, de penser et d'écrire les villes. Alors ce mémoire se constituera comme un glanage permettant de construire, d'agencer et d'organiser une trame narrative dans laquelle nous convoquerons tour à tour différentes figures du passage et différents exemples d'artistes, de penseurs, d'écrivains et d'architectes en vue de proposer une manière nouvelle de définir la ville.

Nous allons maintenant voir que si nous avons constamment dû extérioriser notre mémoire dans des systèmes techniques, celle-ci ne s'est pas toujours enregistrée dans des appareils technologiques tels que nous les connaissons actuellement. De plus, nous allons montrer que la mémoire fut essentielle et vitale pour les sociétés passées qui s'en servaient d'une part pour construire leur quotidien, mais surtout, et c'est ici l'essentiel, pour faire advenir de nouveaux horizons et schèmes de pensées.

Il faut, avant de rentrer plus précisément dans le plan de notre étude, préciser que le terme de devenir sera employé de nombreuses fois. Ce terme fait référence à la pensée de Gilles Deleuze et nous permettra de mettre en avant l'idée que le devenir évite constamment de rester figé et enfermé dans sa forme (1980). Ce mémoire n'aura donc aucune volonté de réponses. Au contraire, il cherchera constamment, lorsque les pistes se refermeront, à développer de nouveaux problèmes et de nouveaux champs d'interrogations.

De plus, nous devons préciser que pour faciliter la compréhension de la lecture, nous allons ci-dessous définir les thématiques définissant chaque chapitre de sorte à pouvoir tout de suite dégager les axes et la structure du texte. En revanche, lors du développement dans le corps textuel, nous utiliserons d'autres terminologies que celles présentées ci-dessous afin de baliser cette fois-ci poétiquement le travail et d'inviter le lecteur à l'imaginaire.

Enfin, nous devons préciser qu’au regard du nombre important de termes spécifiques issus de divers champs de recherche (anthropologie, architecture, art, littérature, philosophie...) nous proposons d’établir un glossaire en fin de travail qui explicitera plus précisément les diverses notions rencontrées ainsi que la manière dont nous les ressaisirons.

Pour terminer et avant d’entrer dans le plan, nous proposons ci-dessous un schéma des types de processus pouvant être à l’œuvre dans une recherche, lecture ou écriture. Un schéma qui nous sera utile pour comprendre le type de développement avancé dans notre travail ainsi que le potentiel des processus erratiques qui font du cheminement leur moyen de questionnement, d’invention, de réflexion et d’imagination.

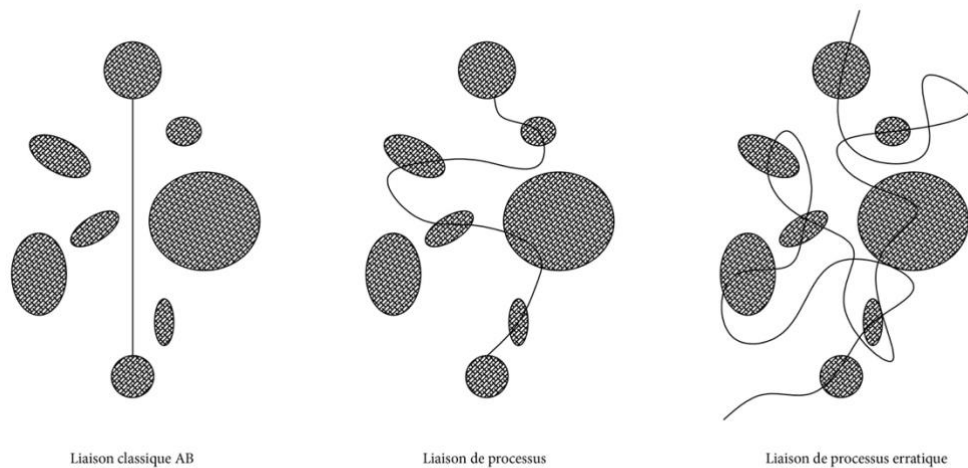


Figure 1. *Schéma de liaison et de processus divers*, Xavier Vani, 2021

La mémoire comme matériau

Nous nous intéresserons en premier lieu à montrer que l'architecture et la mémoire furent antérieurement liées au travers d'un art de la mémoire. Il fut en effet une époque, avant encore l'invention de l'imprimerie qui constitue sans doute le tournant majeur dans la diffusion des savoirs, durant laquelle l'architecture était le réceptacle de la mémoire. Une période durant laquelle les bâtiments étaient utilisés (ou parfois inventés) pour en être les gardiens. Cet art, cette technique d'extériorisation prit le nom de palais de mémoire ou méthode des lieux (*locis*) et exerça une influence dans tous les domaines de l'Antiquité jusqu'à la fin de la Renaissance. Nous verrons aussi que pour utiliser ces techniques, il était nécessaire de mettre en place une série de règles qui permettront non seulement de fixer sa mémoire et de pouvoir se la remémorer, mais, plus important encore, d'exercer sa mémoire dans sa capacité *d'inventio*. De plus, nous allons voir que si la mémoire et l'architecture de l'Antiquité à la Renaissance étaient étroitement liées, chaque système mnémonique atteste de son époque, de ses découvertes et de ses réflexions. Enfin, nous verrons que la relation des arts de la mémoire à l'architecture a pu exercer une influence sur l'organisation de la ville.

Évolution et consumérisme des villes

– une mémoire éteinte

En deuxième lieu, nous nous attacherons à montrer que le lien de l'architecture à la mémoire s'est progressivement, et notamment en Occident, décousu avec le temps. Pour cela, nous verrons que si ville et mémoire ont entretenu ce rapport d'influence durant les époques auxquelles étaient pratiqués les arts de la mémoire, la dislocation progressive du tissu urbain va de pair avec une difficulté d'exercer les mémoires éteintes par l'économie consumériste de nos sociétés (Stiegler, 1990). Pour cela nous développerons progressivement l'évolution des villes au cours des siècles puis nous mettrons en avant le fait que ce développement « autopoïétique » de la ville

(Luhman, 1984) devenue anarchique n'a cessé de progressivement l'éclater en particules urbaines, devenue ruine contemporaine, empêchant dans son mouvement ce qu'Husserl qualifiait de protentions (1928), à savoir le désir de l'avenir (à venir).

Autoproduction de signes par la ville
– vers une mémoire indicielle

Dans le troisième lieu de ce voyage, nous nous arrêterons un instant afin de développer la notion de signes dans la ville abordée notamment par Roland Barthes dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme. Cette notion ne sera pas développée dans l'ensemble de sa théorie, mais utilisée pour mettre en avant le fait que la ville désormais *déjà ruinée*, brisée ne cesse de produire des objets, des rebuts, des signes qui permettent, en la parcourant, de la lire et d'en rendre compte. Nous mettrons ces signes en lien avec la formation des *images agentes* de mémoire dans la méthode des locis afin de comprendre comment nous serions passé du marcheur sémiotectes (architecte de signes) à l'arpenteur sémionaute (interprète de signes). En effet nous verrons que si dans les palais de mémoire il était nécessaire de construire et d'architecturer une *image-signe* de mémoire servant à se guider dans les sentiers du souvenir, il s'agirait désormais, dans un tissu urbain fragmenté, d'interpréter les signes autofournis par la ville afin de s'orienter en elle tout comme dans une mémoire, elle aussi, ruinée et hétéroclite. Nous montrerons que ce que nous qualifions de signe serait passé au statut d'indices. Des traces comme legs à peine pressenti d'une *mémoire à venir* qui nécessiteront de faire l'objet d'enquête méta-mnémonique en sillonnant la mémoire et son devenir.

La marche comme outil de lecture de la ville et de sa mémoire

– dans l'inconscient urbain

Cette notion de signes nous permettra d'arriver progressivement au quatrième lieu de notre balade. Divisés en deux sous-parties, nous irons premièrement dans la ville palimpseste afin de voir que celle-ci peut être lue dans sa strate inconsciente et qu'au travers du corps, de la marche il est possible en certains points, d'en faire l'expérience d'anamnèse, de lire la ville dans son passé. Pour cela nous convoquerons tout d'abord la figure du flâneur puis nous verrons dans un second temps que cette psyché urbaine peut aussi être appréhendée en groupe au travers de la dérive situationniste pour délirer et fantasmer la ville.

La marche comme outil de lecture de la ville et de sa mémoire

– dans les espaces résultants de l'urbanisme capitaliste et consumériste

Enfin, nous verrons dans la seconde partie que si la ville peut être lue dans son inconscient, elle peut aussi l'être dans des espaces que nous qualifierons *d'indésirés*, comme espaces résultants d'un urbanisme capitaliste. Nous pourrions engager une réflexion sur la possibilité de ces lieux dans le devenir de la ville au travers d'un cas d'étude personnelle portant sur des espaces générés le long de l'autoroute E25 qui s'étend de Liège à Maastricht.

La marche comme outil d'engagement de la mémoire

– dans une réflexion sur le lieu et son devenir

Si la ville peut être lue en profondeur d'une part et dans ces espaces *résultants*, *indésirés* d'autre part, et que la marche dans ces territoires permet *d'activer* un

processus mnémonique, le cinquième lieu auquel nous arriverons nous permettra de convoquer l'œuvre de l'artiste Robert Smithson qui rassemble ces deux approches : « Passaic a-t-elle remplacée Rome en tant que ville éternelle ? » (1967). Nous montrerons, à travers son œuvre, que l'incursion de fiction dans la réalité peut permettre de requalifier ces zones désolées, des lieux que l'on nommera « d'espaces quelconques » (Deleuze, 1983, p.155). Nous mettrons en avant le fait que cette opération langagière, de fictionner le réel, n'est possible qu'au travers d'une déambulation cinéplastique (Davila, 2002) dans le territoire et qu'en son travers les lieux peuvent être replacés dans une histoire ouverte.

La marche comme outil processuel

– de réinvestissement des mémoires et d'écriture de la ville

Avant d'en arriver au dernier lieu de ce mémoire, nous verrons que si Robert Smithson a pu opérer ce passage de la fiction à la réalité pour mieux saisir les enjeux d'un lieu, la ville entière peut être lue comme un texte. Nous nous appuierons sur l'œuvre de Paul Auster pour faire le lien d'une ville brisée, d'une mémoire difficile, d'un corps qui chute et d'un langage en perdition grâce à la figure de l'errance. Nous montrerons que la ville actuelle est un texte à trous dans lequel l'errant, c'est-à-dire celui qui constamment rate, loupe et tombe, peut être vu comme celui qui au cours de ses longues et incessantes pérégrinations va permettre d'écrire la ville, de constamment la traduire, lui donner corps et, en son travers, de construire sa propre identité. La ville deviendra alors un théâtre au sein duquel l'errant marcheur cherchera à dessiner sa « ligne d'Univers » (Deleuze, 1983). Ces lignes d'errances nous permettront d'engager notre réflexion finale sur le devenir de la ville en proposant le terme de villes possibles. Cette notion sera influencée et contrastée avec la théorie leibnizienne des mondes possibles qui revient depuis plusieurs années sur le devant dans la scène. Une théorie qui permet d'opérer des changements *dans* l'écriture afin d'influencer et d'ouvrir de nouveaux regards sur le réel.

En dernier lieu, nous ferons état de notre recherche. Poursuivant notre errance, nous rassemblerons les diverses stations par lesquelles nous sommes passées afin de ressaisir l'ensemble du travail. Nous montrerons que les villes actuelles peuvent être investiguées comme des palais de mémoire dans lesquels les déplacements des figures erratiques sont une tentative constante de former leur écriture et d'inventer leur langage.

« Et toi, ma chère Mnémosyne, cachée sous les trente sceaux et enfermée dans la sombre prison des ombres (...) parle-moi un peu à l'oreille » (Bruno, 1584, p.26).

« Encore (...) Dire un corps (...) Un lieu (...) D'essayer. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux. D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre. Tantôt l'autre ou l'un (...) Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. » (Beckett, 1986, p.7, 8, 9)

CHAPITRE I

UNE FORME DE MÉMOIRE

La relation d'intériorisation de la mémoire à l'individu nous l'avons dit, s'est progressivement perdue avec l'apparition des nouvelles technologies de traces. Pour Bernard Stiegler, ce sont nos possibilités mêmes d'encodage et de décodage qui sont réduites par la délégation technologique (2014). C'est sans doute ce qui constitue le véritable rapt de la mémoire artificielle telle qu'elle existait auparavant.

Nous allons maintenant nous intéresser au lien de la mémoire à l'architecture. Il fut en effet une époque durant laquelle l'architecture était utilisée comme réceptacle de mémoire. Elle était l'outil, au travers d'une technique bien spécifique, qui permettait d'entrer dans ce lien d'ambivalence que nous évoquions, permettant d'écrire les sociétés grâce à *l'inventio*. Nous mettrons aussi en avant le lien d'influence qui a pu s'exercer entre cette technique et l'architecture des villes anciennes.

1.1 Les palais de mémoire

Nous sommes à l'Antiquité, au cours d'un banquet le poète Simonide de Céos est invité à chanter les honneurs de son hôte, un noble de Thessalie nommé Scopas. Durant le banquet, le poète quitte les lieux, averti que deux jeunes hommes doivent l'entretenir à l'extérieur de l'édifice. Sorti du lieu, Simonide de Céos ne trouva personne. En revanche la toiture de l'édifice abritant l'ensemble des convives s'écroula. Seul rescapé, le poète put identifier les corps de chaque convive à ce point dévisagé par l'effondrement, que même leurs parents ne parvenaient à les

reconnaître. Il le put grâce au souvenir qu'il avait fait de chacun des participants en chaque place qu'ils occupaient. Simonide de Céos, heureux survivant de cette aventure, venait d'inventer l'art de la mémoire, une technique mêlant architecture et mémoire.

L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace. (Cicéron, 55av.J.C., p.352)

Cette technique prit rapidement le nom de *palais de mémoire* ou encore de *la méthode des lieux (loci)*. C'était avant tout un art destiné aux orateurs (Antiquité) afin de pouvoir discourir sur les choses. Un art qui prenait place dans les joutes oratoires entre deux personnes politiques ou encore lors du jugement d'un accusé par exemple. Leur principe était simple, il fallait *enregistrer* un bâtiment. Soit le parcourir jusqu'à ce qu'il nous soit connu mentalement, soit l'inventer. À la suite de cela, il fallait placer en chaque lieu, en chaque pièce du bâtiment, psychiquement, dans son esprit, les informations voulant être retenues. Ces mots ou ces choses, pour qu'elles nous arrivent lorsque le bâtiment serait à nouveau parcouru dans l'esprit, étaient associés à une image forte pour marquer l'esprit. De cette manière, en parcourant l'édifice mnémonique, l'orateur pouvait se rappeler chaque partie de son discours.

Il faut bien s'imaginer qu'à cette époque, l'imprimerie et le papier tel que nous les connaissons n'existant pas encore, l'architecture était d'une extrême importance dans l'écriture de la mémoire. Et tout comme l'écriture nécessite des règles de grammaire et d'orthographe, les palais de mémoire se sont rapidement vus, eux aussi, dotés de règles pour les lieux.

1.2 Des règles pour les lieux

La mémoire pour qu'elle puisse s'exercer, être active, doit toujours suivre une ou plusieurs séries de règles. En ce qui nous concerne, dans le cas de l'architecture comme support de mémoire, ou plutôt devrions-nous dire comme *prothèse hypomnésique*, nous pourrions distinguer deux catégories de règles pour les lieux.

Premièrement, il faut préciser que cet art de la mémoire, si présent et vital à partir de l'Antiquité se dota rapidement d'écoles mnémoniques dans lesquels les étudiants venaient se former à ces techniques. Les bâtiments de la ville étaient parfois utilisés comme support dans lequel les étudiants venaient exercer leur mémoire. Nous pouvions les observer, s'arrêtant, levant le regard, marchant lentement en enregistrant dans le rythme de leur pas, l'édifice en vue de la construction de leur discours. Un art donc très répandu dans la société et son développement qui rapidement quitta la simple catégorie rhétorique pour abonder tout domaine, notamment celui de la philosophie et des arts grâce auxquels il était possible de « trouver la preuve de la divinité et de l'immortalité de l'âme » (Yates, 1975, p.58).

Ensuite, si l'architecture possède ses règles de mises en lumière, de proportions et d'atmosphère particulière, il en est de même pour les lieux de mémoire. Des notions en tous points similaires comme l'éclairage des loci – ni trop obscurs, ni trop éclairés, des endroits tranquilles pour éviter le trouble de « l'intense concentration », ni trop grand, ni trop petit ou encore ni trop semblable. (Cicéron, Ier siècle av.J.C.). Des règles encore, qui voulaient que l'on s'exerce mieux la nuit que le jour, seul plutôt qu'en groupe et en murmurant ce dont on voulait se souvenir.



Figure 1. Figure humaine dans un locus de mémoire. Extrait de *L'art de la mémoire*, 1975.

Au-delà de ces règles sur le caractère typiquement architectural qui arrive dans un second temps, il est une série de règles qui concernent très spécifiquement la mémoire dans sa possibilité d'existence. Premièrement, l'ordre et la disposition puis, deuxièmement, une association du lieu à l'image et dernièrement la déambulation, la mise en marche de la mémoire.

1.2.1 L'ordre et la disposition

Si la mémoire dans les sociétés occidentales s'est toujours extériorisée au travers de différentes techniques, c'est au travers notamment de la règle d'ordre et de disposition qu'elle a pu exister et se fixer. Si l'on pense simplement à l'organisation d'un texte, ou encore à celui d'une bibliothèque, nous comprenons aisément par exemple que les livres, les sections et les thématiques sont nécessaires pour organiser et classer une mémoire, pour la composer et la disposer (Jacob, 2001). Il en est de même dans la technique des palais de mémoire. L'ordre au sein de ces

systèmes était nécessaire pour qu'au moment du parcours mental, le souvenir déposé puisse nous revenir. Ainsi, il était possible de choisir une maison ou un palais qui nous soit connu et d'utiliser les chambres à coucher, l'atrium, le salon, les bains ou encore les jardins intérieurs en enregistrant dans un ordre précis la succession des pièces, jusqu'à ce que le bâtiment nous soit entièrement représentable dans l'esprit. Il est cependant important de souligner que le terme d'ordre n'est pas à envisager comme une succession toujours régulière des mêmes espaces. Au contraire, premièrement l'ordre doit toujours trouver dans sa succession un évitement de parties trop semblables (Cicéron, Ier siècle av. J.-C.) et deuxièmement, l'ordre peut être de différentes natures (de tracé, cosmique, chaotique...).

Une fois un ordre bien établi, une fois le lieu enregistré dans l'esprit, il fallait y disposer en chaque lieu nos souvenirs. De cette manière, la disposition remplissait les cases de mémoire et venait appuyer la structure d'ordre précédemment établie. Dans cette même maison ou ce palais que nous évoquions, était disposé dans la chambre à coucher par exemple le souvenir, le texte de ce que nous voulions y laisser. Et ceci était successivement établi pour les diverses pièces du palais structurant le fil narratif de la mémoire.

Si ces règles sont parmi les premières constituantes et organisatrices de la mémoire, une fois l'esprit assez entraîné, comme pour toutes règles, il devenait possible de les dépasser et d'étendre en quelque sorte le domaine de la mémoire. Ainsi, un même bâtiment pouvait servir plusieurs fois, mais avec un souvenir à chaque fois différent. L'architecture devenait un réceptacle extensible et répétable dans lequel les souvenirs déposés variaient. Autrement dit, l'esprit avait cette capacité de dispositions et d'agencements, de sorte à pouvoir juxtaposer une série de lieux allant même, avec l'évolution de ces systèmes, à pouvoir passer de l'un à l'autre. Ici, préfigure ce qui plus tard sera qualifié de *lieux fictifs*, à savoir des lieux réels qui psychiquement sont augmentés, changés, remaniés et souvent agrandis. Nous

allons maintenant voir que si l'ordre et la disposition sont essentiels à cette *tecnica memoriae*, d'autres règles viennent encore un peu plus structurer et cadrer les possibilités d'action de la mémoire.

1.2.2 Association, image-lieu

Il s'agit maintenant, avant d'aller plus loin de nous arrêter un instant sur la construction des images mentales à l'intérieur des architectures de mémoire. Car même si dans notre travail nous nous intéresserons plus à la relation corps – architecture – mémoire, cette question de l'image au sein des édifices psychique est essentielle. Avant toute chose, et nous l'avons vu, l'architecture au sein des palais de mémoire précède les images que l'on va y placer, elle est le support de l'image. Des images qui servaient à rendre physiques les mots ou les choses, comme une « peinture invisible » (Yates, 1975, p.110) servant à s'orienter au sein du lieu de mémoire. Des images encore que l'on qualifiait *d'images agentes* dans le sens où celles-ci devaient être agissantes pour l'esprit. Elles devaient le frapper de sorte qu'à leur vue, le souvenir de suite, nous revienne. Leur nécessité de choquer rendait ces images très souvent amORAles, sexuelles et blasphématoires ou encore fantastiques, car « le merveilleux frappe la mémoire plus que l'ordinaire » (Yates, 1975, p.78).

Nous pouvons penser par exemple à la fresque des *lieux de l'enfer* de Cione présente dans l'église Santa Maria Novella de Florence qui présente des animaux fantastiques, diables, figures humaines peu vertueuses et divers monstres.



Figure 3. *Les lieux de l'enfer*, Nardo di Cione, Santa Maria Novella, Florence, 1350.

Ces images étaient aussi parfois qualifiées de *phantasmata* ou de *personae* et tout comme les peintures à cette époque, elles se composaient comme une construction reposant sur la notion de signes qui, une fois placés dans les cases de mémoire architecturales, guidaient l'utilisateur dans son chemin de mémoire. Dans un cadre plus classique, nous retrouvons les représentations diverses des vices peints par Giotto dans la chapelle de Padoue qui place dans chaque *case* une seule image frappante qui choquera l'esprit. Ainsi l'on pourra se rappeler du désespoir, de l'envie, de l'infidélité. Ou encore de l'injustice, de la colère ou de la sottise.



Figure 4. *L'envie et le désespoir*, Peintures réalisées par Giotto, présente dans la chapelle de Padoue, 1303.

Ainsi, se déplacer dans la chapelle de Padoue était un moyen de se rappeler des vices et des vertus en convoquant à chaque case picturale, une figure peinte, une *image agentes*. Mais cette association du lieu à l'image, avant de se faire dans le cadre de la toile, se faisait nous l'avons dit sous forme de peintures invisibles, de signes placés dans les diverses pièces d'une architecture nous rappelant le souvenir déposé.

On arrange ces signes de la façon suivante. On place la première notion, mettons, dans le vestibule et la deuxième, disons, dans l'atrium ; on dispose le reste en ordre autour de l'impluvium et on n'en attribue pas seulement aux chambres et aux salons (...). Cela fait, quand il faut raviver la mémoire, on part du premier lieu pour les parcourir tous, en leur demandant ce qu'on leur a confié (...) (Yates, 1975, p.34).

Quintilien nous fait ici parfaitement comprendre ce lien de ces images-signes à leur placement dans chacun des lieux de l'architecture. Mais ce qui est essentiel dans l'exemple qu'il nous donne, c'est que pour que le souvenir puisse se faire, pour que la mémoire s'active, il faut la mettre en marche. Autrement dit, il faut passer de lieu en lieu et déambuler à travers les chemins de la mémoire.

1.2.3 Déambulation et mise en marche

Si l'ordre et la disposition sont essentiels, que le lieu est réceptacle de mémoire et que les images agissantes sont à l'intérieur de ces édifices mnémoniques, il est une troisième règle dans les arts de la mémoire sans quoi la réminiscence serait impossible.

La déambulation est en effet ce qui va permettre de rassembler les parties de son souvenir et de parcourir l'édifice de mémoire. La marche, le déplacement est à la fois ce qui va permettre d'enregistrer les lieux, mais aussi ce qui permettra la remémoration. Dans un premier temps nous l'avons vu, il fallait parcourir l'édifice de mémoire jusqu'à ce que celui-ci *entre* dans l'esprit, ce qui au passage nous oblige à rappeler que c'est au travers de la *répétition*, et donc d'une pratique habituelle et exercée que les arts de la mémoire étaient possibles. À mesure donc que l'étudiant en rhétorique, si nous prenons ce cas, déambulait dans l'édifice de mémoire, il incorporait le lieu. Puis, dans un second temps, vient le temps du parcours mental, un trajet dans lequel c'est l'esprit qui voyage, qui visite une seconde fois les lieux et retrouve sa mémoire.

La déambulation dans les édifices mnémoniques s'effectuait donc dans un double rapport *physico-psychique*, dans de constants allers-retours mnémoniques qui permettaient à l'individu d'effectuer ce passage de l'interne à l'externe au travers

de l'architecture. Car si nous venons de développer ces trois règles, c'est pour maintenant aller vers l'idée que les palais de mémoire, plus que simples outils rhétoriques, étaient utilisés comme de véritables systèmes capables de penser les sociétés antérieures en inscrivant la mémoire comme matériaux du devenir.

1.3 *Inventio*

Si nous avons détaillé les règles principales d'exercice de la mémoire au sein de la technique des locis, c'est pour comprendre que la mémoire durant ces périodes anciennes était utilisée comme un *opérateur de métamorphose* qui, bien plus que la remémoration et l'anamnèse, permettait l'activité créatrice *d'inventio*. En effet pour les auteurs de l'Antiquité, l'âme possédait un remarquable pouvoir de se rappeler des mots et des choses, un pouvoir divin, similaire à son pouvoir *d'invention* (Cicéron, 1^{er} siècle av. J.-C.). Une invention qui n'est pas à comprendre dans le sens de la création d'arguments pour un discours d'orateurs, mais qui aboutit bien plus profondément à la genèse d'invention et de découverte qui « laisse place à l'imagination et à la créativité » (Berthoz, 2018, p.3).

Si la mémoire recueille et transmet toutes les traces de la vie du monde, elle n'est pas seulement archive ou agrégat, elle est aussi instrument d'invention et de médiation (Boutonnet, 2013, p.7).

Nous comprenons désormais les potentialités de la mémoire et de ces systèmes dont nous pouvons dire qu'ils ne sont pas simplement un lieu de stockage, un dépôt amorphe. Au contraire la mémoire est un réseau de connexions, nécessitant d'être mise en marche, qui offre autant de possibilités d'invention et de création du monde en faisant de celle-ci un *matériau mouvant*, ouvrant de multiples scénarios pour constamment penser son temps, en produire de nouveaux énoncés et de nouvelles écritures (Stiegler, 2014).

1.4 Des systèmes pour réfléchir le monde

Si au départ les arts de la mémoire sont utilisés par les orateurs afin de retenir leur discours en fixant leur mémoire dans des bâtiments à caractère privé tel que des maisons, des chambres ou des palais, ils vont progressivement s'agrandir, passer du dedans au dehors en extrapolant le domaine de l'architecture et de la mémoire. Cette dernière peut désormais s'enregistrer dans un bâtiment public, être associée à une *promenade dans une ville* ou encore s'étendre jusqu'à devenir *un long voyage* (Quintilien, -92, p.35). Ce passage progressif vers des architectures non individuelles va permettre d'engager la mémoire vers d'autres formes et structures de pensées. De plus cette relation des arts de la mémoire à l'architecture nous amène à nous interroger sur les possibles liens d'influences ayant pu exister entre cette technique et l'urbanisme antique. Car il est aisé d'imaginer qu'à une époque à laquelle les arts de la mémoire étaient si présents et que celle-ci n'était enregistrable qu'au travers du bâti, l'évolution des villes, leur conception et leur tracé, a force que les édifices servent de support et soient utilisés par tous, puissent avoir été influencée par cette pratique. Allant même jusqu'à ce que des villes, ou une de leur partie puissent avoir été spécifiquement imaginée et conçue selon cette technique dans laquelle la ville ne cessait de recomposer, faisant de l'orateur à la fois un poète, un promeneur, un urbaniste, un architecte et encore un penseur (Marot, 2010).

C'est en effet ce que perçoit, et nous ne nous attarderons pas sur ce point, John Scheid dans l'œuvre de Plutarque sur les questions romaines (Berthoz, 2018). En effet ce dernier aurait imaginé un chemin de mémoire dans la Rome Antique afin d'envisager chaque bâtiment majeur de la ville éternelle comme une station liée à un thème sur une des questions posées. Par exemple dans le forum, dans le temple de Diane ou encore dans le Grand Cirque. De cette manière, en parcourant la ville, les habitants et les voyageurs des autres peuples pouvaient se rappeler de la vie d'antan, mais surtout imaginer les comportements qui existaient ainsi que de connaître les grands thèmes chers à la cité antique (religion, politique, culture)

(Berthoz, 2018). De plus, le trajet suivant les grands édifices de la ville se faisant en ayant toujours en vue la prochaine station à atteindre. Cet exemple nous montre bien à quel point la ville fut utilisée comme porteur d'une mémoire et d'une possibilité de l'engager comme matériau du devenir.

Nous allons maintenant montrer que les palais de mémoire voient apparaître au Moyen-Âge, notamment sous l'influence d'Albert le Grand pour qui les lieux de mémoire devaient uniquement être des lieux réels et non imaginaires (Yates, 1975), le système de référence qui attestera de la relation de ces arts à l'urbanisme ancien. Un livre de pierre qui sera, des siècles plus tard, abattu par l'imprimerie selon Victor Hugo (1861) et qui repose selon Erwin Panofsky, sur un ensemble de parties homologues elles-mêmes subdivisées en diverses sous-parties (1931). Ce lieu est celui par définition qui atteste du paradigme de l'époque médiévale, à savoir la quête divine au sein des architectures de mémoire que sont les cathédrales, abbayes et édifices religieux. Elles sont le *lieu commun* de mémoire parfait basé sur les règles énoncées plus haut (ordre, disposition, lumière, calme, taille...). Ces édifices attestent véritablement de l'influence des arts de la mémoire sur la fabrication de la ville, car même si nous avons de grandes chances de penser qu'à l'Antiquité déjà les arts mnémoniques ont travaillé en lien étroit avec l'aménagement des villes, les cathédrales sont le premier exemple attesté de cette relation. Et c'est notamment au travers de la diffusion du plan de Saint-Gall et des abbayes cisterciennes que les fidèles ont pu durant des siècles, se souvenir constamment du devoir qu'ils avaient de chercher les chemins du sacré. Leurs plans si nous les observons sont en effet construits comme une association et une somme de lieux (les sous-parties) qui correspondent à des notions importantes dans les cultes chrétiens (Carruthers, 2002). Il est de plus important de souligner qu'au Moyen-Âge il était préconçu que dieu existe et soit en chaque être humain. De la sorte, parcourir les chemins de mémoire dans un lieu de mémoire était une manière de trouver le salut en se rappelant de choses comme du memento mori ou encore des différents vices et vertus en passant de l'enfer au paradis.

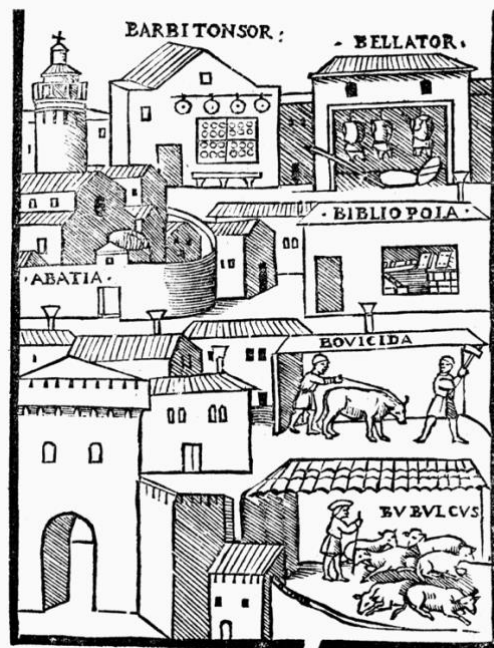


Figure 5. Système mnémonique fondé sur une abbaye, Extrait du *Congestorium Artificiose Memorie*, 1533.

Les édifices religieux nous l'avons dit, pour Albert le Grand, étaient les référents de mémoire au Moyen-Âge, les *images agentes* utilisées pour activer cette mémoire étaient les images bibliques permettant de se situer dans les chemins allant de l'Enfer au Paradis. En revanche, vers la fin de l'époque médiévale, nous avons pu observer que les images qui étaient avant celles de l'enfer ou du paradis, sous forme de signes plus ou moins distincts servant à se guider jusqu'à la lumière divine, sont elles-mêmes devenues des lieux de mémoire (Yates, 1975). Cette image, cette notion, nous oblige à convoquer l'un des textes majeurs de la littérature : la Divine Comédie de Dante. Ce récit est en effet traité comme un véritable système de lieux, disposés et agencés selon un certain ordre que l'esprit devait parcourir comme un voyageur. Le chemineur fera tour à tour l'expérience de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis en étant constamment, à chaque point d'arrêt, confronté à une image frappante (Yates, 1975). Autre originalité dans l'œuvre du génie Dante : il place la Terre au centre de l'Univers. Autour de la Terre tournent neuf cieux : les sept cieux des planètes, le ciel des étoiles fixes, le premier mobile puis l'Empyrée. Le diable

lui est au centre de la Terre. Dante est, semble-t-il, l'un des premiers à lier l'idée d'un chemin de mémoire qui passe dans la recherche de dieu, à la libération de l'esprit en pensant l'homme au sein d'un système cosmique.

Cette relation de l'homme à l'Univers va, à la Renaissance, notamment grâce à l'invention de l'imprimerie, à la diffusion des traités de mémoire et à la redécouverte de Vitruve, orienter les palais de mémoire vers des systèmes théâtraux métaphysiques très complexes, souvent liés à une pratique ésotérique et alchimique afin de penser l'Homme dans le monde. Ces *machines* voulaient pouvoir contenir l'ensemble des savoirs, comme une clé universelle (*clavis universallis*) qui permettait d'embrasser l'ensemble des connaissances humaines. Des œuvres qui se présentaient comme des reflets de l'âme dans lesquelles la mémoire aurait un rôle unificateur.

L'exemple le plus connu que nous ayons d'un tel système à la Renaissance est le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo. Cet homme, néo-platonicien, architecte vénitien et ami du Titien (ayant fait les peintures de son théâtre) et de Serlio avait construit un théâtre en bois inversant les rapports scéniques habituels. Dans son lieu, le spectateur se trouvait au centre, seul sur la *scenae*. Son tracé tient d'une réinterprétation des volontés vitruviennes qui imaginait le lieu théâtral comme reflet du monde. Il se compose en un amphithéâtre en demi-cercle dans lequel se croisent deux axes de sept lignes donnant quarante-neuf cases de mémoire. Quarante-neuf lieux dans lesquels se trouvaient disposés, rassemblés et ordonnés toutes les choses existantes ainsi que tous les concepts humains. Giulio Camillo voit son théâtre comme une grande machine capable de reproduire le fonctionnement de l'esprit et de l'âme afin de pouvoir accéder à une mémoire universelle au sein d'un ordre totalisant. Il le voit encore, nous dit-il, comme « un esprit pourvu de fenêtres ». En effet, le thème de la vue est central puisque l'édifice aurait la capacité de regarder et de descendre jusqu'aux racines métaphysiques de l'être grâce à la projection *extatique* de cette machine mémorielle que Camillo voit comme une *machine*

vivante, « un grand esprit qui contient toutes formes de toutes les choses et de tous les mots » (Camillo, 1550, p.29). De la sorte, être dans ce théâtre est une manière d’être face au reflet de l’âme et de la *mens*. Un système de mémoire qui préfigure déjà les bases de données encyclopédiques et les musées (Bolzoni, 2018) dans leur volonté d’organiser et de classer le savoir.

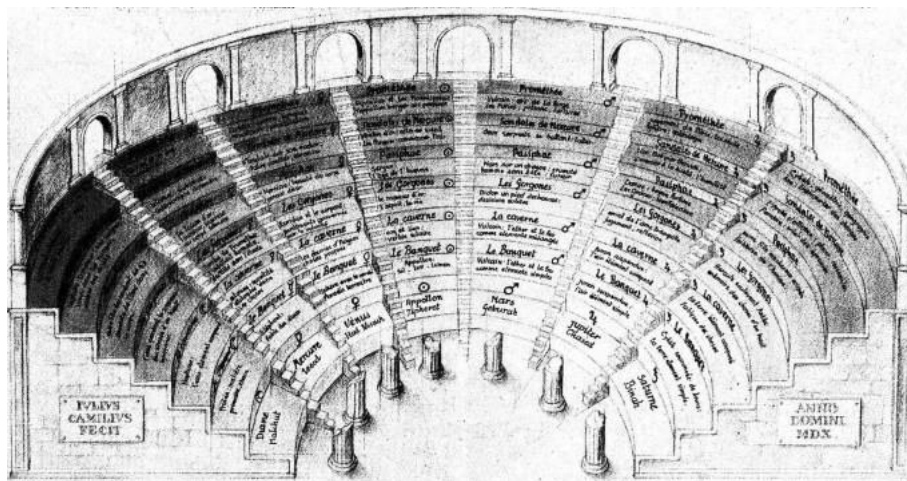


Figure 6. *Le théâtre de la mémoire* de Giulio Camillo, Extrait de *l’Idée Del Teatro*, 1550

Les systèmes mnémotechniques Renaissant à volonté universelle pouvaient aussi être de purs lieux de l’imaginaire au sein desquels l’architecture permettait d’écrire et d’enregistrer directement sur ses façades, proportions, etc. la mémoire dont on voulait se souvenir. C’est par exemple le cas dans *Le temple de la musique* de Robert Fludd dont le bâtiment inventé suit les règles du traité de la théorie de la musique de Fludd, mais surtout, dans son ordre totalisant, permet de les retenir et de pouvoir les appliquer par la suite (Yates, 2019).

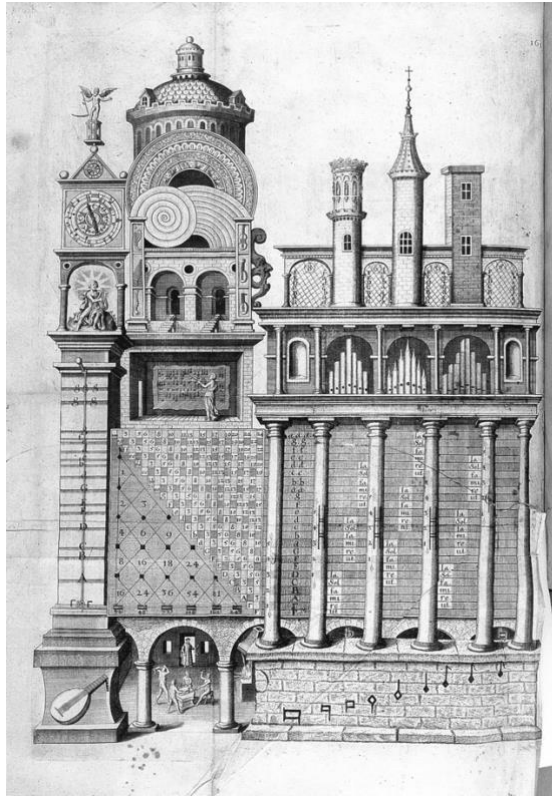


Figure 7. *Le temple de la musique*, extrait de l'*Utriusque Cosmi Historia*, 1619.

Les découvertes coperniciennes de l'époque vont, elles aussi, totalement changer la manière de penser la méthode des lieux en faisant du mouvement le *premier ordre* de la mémoire. C'est notamment au travers de Raymond Lulle et encore plus après de Giordano Bruno que vont s'opérer les plus grandes avancées mnémotechniques. Pour eux, le monde et l'Univers sont envisagés comme des théâtres de mémoire. Un théâtre basé sur des systèmes cosmiques, sur des roues combinatoires liées aux signes du zodiaque et à toute une série de talismans qui seront autant de passages nécessaires à franchir avant d'atteindre la connaissance entière. Pour Giordano Bruno, la pensée de la structure humaine est similaire à celle de la nature, et celui qui pourra transcender cette structure aura une connaissance totale, un savoir entier sur l'Univers permettant de « s'unir à l'âme du monde » (Yates, 1975, p.279).

Il est important de souligner que si la mémoire a été en lien étroit avec l'architecture, chaque période (Antiquité, Moyen-Âge, Renaissance) trouve dans les palais de mémoire une orientation différente qui atteste des pensées de son époque. Elle est au départ un outil rhétorique basé sur des règles très spécifiques qui se développent d'abord dans des lieux privés jusqu'à s'étendre aux bâtiments publics et à la ville toute entière. Puis le Moyen-Âge lui, atteste de la relation mémoire-architecture au travers des cathédrales et des abbayes. Ce système permettra de rappeler sans cesse aux fidèles leur devoir et de permettre aux moines d'accéder à de longues périodes de méditations. Enfin, la Renaissance met en place une conception nouvelle et métaphysique des palais de mémoire utilisée pour penser l'homme dans l'Univers. Une conception qui rompt avec la pratique des époques précédentes en ce qu'elle agit exclusivement sur la vue (Giulio Camillo) ou l'esprit combinatoire (Giordano Bruno) qui se déplace. Si auparavant c'était le corps tout entier qui se déplaçait dans les édifices de mémoire, à la Renaissance les rapports s'inversent. Le corps reste fixe et c'est le regard qui lui se déplace dans un univers en mouvement, c'est l'Homme qui parcourt le monde avec les yeux de l'esprit.

CHAPITRE II

L'ÉCLATEMENT DES REPÈRES

L'architecture nous venons de le voir a jusqu'à la Renaissance, été le réceptacle de la mémoire au travers de la méthode des lieux. Les techniques de mémoire portaient en elles les grandes découvertes de leur époque et faisaient ainsi de la mémoire une véritable machine d'invention, une clé universelle pour penser l'Homme et son rapport au monde. Aussi nous avons vu que pour que cette mémoire puisse s'exercer, être active, elle nécessitait une série de règles que sont l'ordre, la disposition, l'association et la déambulation pour ne citer que les principales, et que c'est au travers d'une construction rigoureuse des palais mnémoniques qu'une anamnèse et une *inventio* étaient possibles. Ces techniques de mémoire, puisqu'elles étaient directement liées à l'architecture, ont entretenu avec elle un lien étroit. En effet, nous avons progressivement vu que la ville elle-même avait pu devenir un palais de mémoire au cours des siècles et que des parties de la cité pouvaient avoir été imaginées en rapport avec cet art selon les règles énoncées ci-dessus.

Il va maintenant falloir voir, puisque nous souhaitons retrouver dans la ville des mémoires possibles, comment, au cours des siècles, la ville a évolué. Nous verrons que le passage progressif vers une ville marchande provoque un éclatement du tissu urbain qui entraîne avec lui une perte d'articulation des mémoires dans une ville qui serait passée à l'état de *ruines en devenir*. Cette mémoire est à considérer selon les termes que nous avons évoqués plus haut. À savoir dans sa capacité d'invention et de protentions d'à venir.

2.1 De l'isonomie aux centres éclatés

La ville antique était constituée au départ autour du concept d'isonomie, autrement dit d'égalité *dans* la ville et *de* la ville de tous les citoyens. Une égalité et donc un accès à la mémoire qui pour Bernard Stiegler est la « condition même de leur autonomie », sans quoi ils ne pourraient pas penser la ville ni la société dans laquelle ils vivent (Stiegler, 1990). De plus, la cité et plus particulièrement l'agora dans la Grèce antique est le lieu dans lequel les citoyens débattent et pensent. Un espace public qui permet aux citoyens de protentionner l'à venir dans une cité devenue politique grâce à la mémoire (Stiegler, 1990).

Un autre aspect de la ville tient à son tracé. Dans la Rome antique par exemple, la ville suit plusieurs axes. Tout d'abord, les limites de la ville sont définies par le *pomoerium*. Cette frontière limite est sacrée, au-delà d'elle se trouve tout ce qui est en rapport avec la mort, nous y retrouverons alors les cimetières ou encore par exemple le champ de Mars. En plus de cette limite, deux axes principaux vont prendre place, tracés à l'aide de la *groma* (appareil de tracé). Nous trouverons ainsi un axe nord-sud appelé *cardo* puis un axe est-ouest nommé *decumanus*. Ces deux axes se croisent en un point auquel nous trouvons le forum (lieu d'organisation de la vie politique similaire à l'agora grecque). Puis des rues sous-jacentes tissent la trame de la ville. Les bâtiments majeurs viennent s'implanter à proximité des places ou en hauteur. Nous pouvons ici tisser un premier lien avec les arts de la mémoire. Car nous avons vu dans la partie précédente que des trajets pouvaient s'effectuer dans la ville pour rappeler les thèmes de chaque lieu. C'est effectivement ce qui semble être mis en place à Rome. La ville fonctionne comme une succession de points de repère très forts (les bâtiments) qui rappellent tantôt l'histoire (temple de Vénus) des lieux, tantôt le thème qui lui est associé (Grand Cirque) en ayant toujours en vue une autre station.

Je tiens ici à préciser que nous ne sommes pas en train de dire que la ville dans sa totalité était construite comme un palais de mémoire, mais que certaines règles de cette technique se retrouvent dans ces deux systèmes (ville et palais de mémoire - ordre, disposition, association, déambulation). De plus, si mémoire et architecture ont entretenu un lien d'influence, c'est au travers d'un espace politique qu'elles se joignent pour former et « engager l'avenir d'une communauté » (Stiegler, 1990) durant l'Antiquité.

L'époque médiévale qui fait suite à la période antique va organiser la ville dans un agencement en tas et se doter de remparts en tant que frontières afin d'empêcher les invasions barbares. De plus, la ville s'organise autour du château ou autour du grand système de mémoire que nous évoquions plus en haut, les cathédrales. On voit alors que dans cette ville, les palais de mémoire réel et physique trouvent une place centrale et majeure qui organise la vie de la société.

À la Renaissance, les événements historiques notamment marqués par l'invention de l'imprimerie et la pensée humaniste font passer les arts de la mémoire dans une pratique occulte qui trouvera un regain d'intérêt dans le courant néo-platonique et l'ésotérisme. C'est pourquoi ces systèmes de mémoire vont se tourner vers des lieux fermés, clos, qui se développeront notamment dans les cabinets de curiosités, les chambres de mémoire (en lien avec la découverte des Amériques) ainsi que dans le théâtre qui est vu comme représentation du monde.

Encore une fois, nous pouvons nous référer au livre de Frances A. Yates sur les arts de la mémoire (1975) pour comprendre leur évolution en lien avec le type de préoccupations de l'époque. Car progressivement après Bruno, Camillo, Cicéron, Dante et Shakespeare, le cartésianisme et la méthode scientifique vont progressivement effacer les systèmes de mémoire pour orienter les découvertes vers des processus scientifiques ne laissant plus de place à l'imagination, « la recherche se tourne vers la méthode scientifique » (Yates, 1975, p. 403). Sans maintenant dire

que les villes actuelles sont du fait de la méthode scientifique, il me semblait important de préciser que c'est à cette période, après, plus de 2000 ans d'exercice, que les arts de la mémoire tels que nous les connaissons vont progressivement s'éteindre.

Nous ne nous attacherons pas dans ce travail à entrer plus en détail dans l'évolution des villes entre la fin de la Renaissance et l'époque industrielle qui ne constitue pas le cœur du sujet. Il s'agissait simplement de montrer que les villes et leur construction étaient en lien certain avec les systèmes de mémoire des différentes époques et qu'inversement, chacun de ces systèmes de mémoire reflétait un des paradigmes de son époque. De plus, et c'est sans doute ici le plus important, la mémoire était l'outil qui permettait d'agencer le monde, son devenir et les possibilités d'existences des sociétés.

Si maintenant nous nous déplaçons jusqu'au XIXe siècle, nous allons voir que la mémoire n'entre plus directement dans le paradigme de l'époque industrielle comme constituante de celui-ci. Sous le dictat des industries, les villes se sont brutalement agrandies au cours du XIXe siècle nécessitant d'une part l'agrandissement de la capacité de travail des lieux puis d'autre part, de pouvoir loger les travailleurs de ces industries. Cette même ville est une ville en opposition radicale et de plus en plus avec la campagne, considérée encore comme « belle » tandis que la cité industrielle est sale et laide (Pinson, 2009).

Des années suivantes, les deux guerres mondiales laissent un territoire et des villes ravagés. Le besoin d'une reconstruction urgente et d'une restructuration trouve dans le grand projet moderniste emmené par Le Corbusier un urbanisme qui répondra à la demande d'une rapidité de construction. La Charte d'Athènes rédigée durant l'entre-deux-guerres lors du congrès du CIAM (1933) permettra d'assurer la volonté moderniste de l'architecture fonctionnaliste en appuyant le principe de la *tabula rasa*. Autrement dit de l'effacement du territoire pour installer des

constructions neuves sur feuille blanche. Un urbanisme démiurgique, rationaliste et puriste qui provoquera une perte quasi totale des identités spatiales (qui seront notamment critiquées par les situationnistes) en se masquant derrière l'idée d'une reconstruction blanche, plus hygiéniste de la ville.

Ce projet de l'ère moderne aura aussi permis d'installer les populations les moins aisées en retrait. Des populations souvent immigrées et populaires ne pouvant pas, comme c'était la tendance à l'époque, s'offrir un pavillon familial en bordure de ville. À l'écart limite de la ville, les grandes barres pouvant atteindre 4000 logements seront perçues (par les modernistes) comme des limites de la ville afin de lutter contre son étalement « anarchique » (Pinson, 2009, p.11), sorte de nouveau *pomœrium* de béton. Ces groupements collectifs devinrent alors des isolats, des lieux retranchés à l'extrême opposé du centre-ville et implantés à proximité, mais surtout *dans* les systèmes de dessertes constitués par le réseau viaire automobile qui désormais organise le nouveau tracé de la ville dans sa promesse de vitesse et de développement effréné.

Dans les mêmes années, l'Amérique n'ayant pas souffert de la guerre continue sa croissance à grands pas. Si la ville européenne connaît un étalement urbain dans son horizontalité, la ville américaine elle, joue sur deux axes. L'un comme en Europe, horizontal, l'autre, propre au continent, vertical. C'est en effet au travers du mécanisme signé Otis (1857) que la ville pourra se développer dans sa hauteur. L'ascenseur permet d'élever considérablement la capacité du niveau bâti dans sa hauteur. Même si les premiers immeubles munis d'ascenseurs voient le jour à Chicago, c'est dans la ville de New York que va se faire sentir la plus grande accélération de la marchandisation du territoire. New York et plus précisément Manhattan vont se voir appliquer une grille précise (70m, 140m) permettant de découper le territoire en parcelles au sein desquelles les immeubles s'élèveront dans un objectif de rentabilité et de profit tout en installant les grands noms de l'industrie dans l'histoire.

La ville américaine trouve aussi dans la figure du célèbre architecte Frank Lloyd Wright un intérêt dans son étalement horizontal. Ce dernier est en rupture avec la conception verticale de la ville américaine et préconise les zones résidentielles en bordure ou hors des villes basées sur le modèle des cités anglo-saxonnes. De plus l'influence du modèle fordiste permettra d'intégrer aux habitations familiales une série de produits liés à la consommation de masse, fruit de la standardisation et de la division du travail permettant une augmentation de la production (Pinson, 2009). De plus, si le développement de la ville verticale est permis par le mécanisme de l'ascenseur, la ville horizontale sera *uniquement* possible grâce à l'automobilisation de la société et aux grands travaux infra structureaux qui bientôt dessineront le nouvel ordre, le nouveau paradigme des sociétés modernes et contemporaines : le profit capitaliste lié au consumérisme de masse. Car, même si F.L. Wright voyait dans son projet la possibilité de quartiers résidentiels à qualité architecturale, le développement du fordisme et du taylorisme entraînera une standardisation et une banalisation de tous les produits, même de l'habitat qui lui aussi sera désormais vu comme objet consommable (Pinson, 2009).

De plus, depuis ces modèles américains, la mondialisation s'étant maintenant insérée en chacun de nous, cette standardisation toujours plus croissante va de pair avec une accélération progressive de la toute marchandisation. La ville n'est plus le lieu de la fabrique d'une pensée qui s'ancre dans une mémoire collective pour inventer un quotidien et un possible avenir. Elle est désormais le lieu tracé et rythmé par son système automobile qui efface progressivement la ville historique et qui, dans le même temps, génère constamment de nouveaux nœuds routiers qui ne sont plus perçus comme une limite, mais comme un nouveau point de déserte de l'une ou l'autre zone (commerciales, habitables, etc.) allant jusqu'à créer désormais non plus une ville constituée de son centre et de ses périphéries, mais une ville faite de multi centres (Mangin, 2004) qui dans leur propre développement fragmenteront sans cesse le tissu urbain.

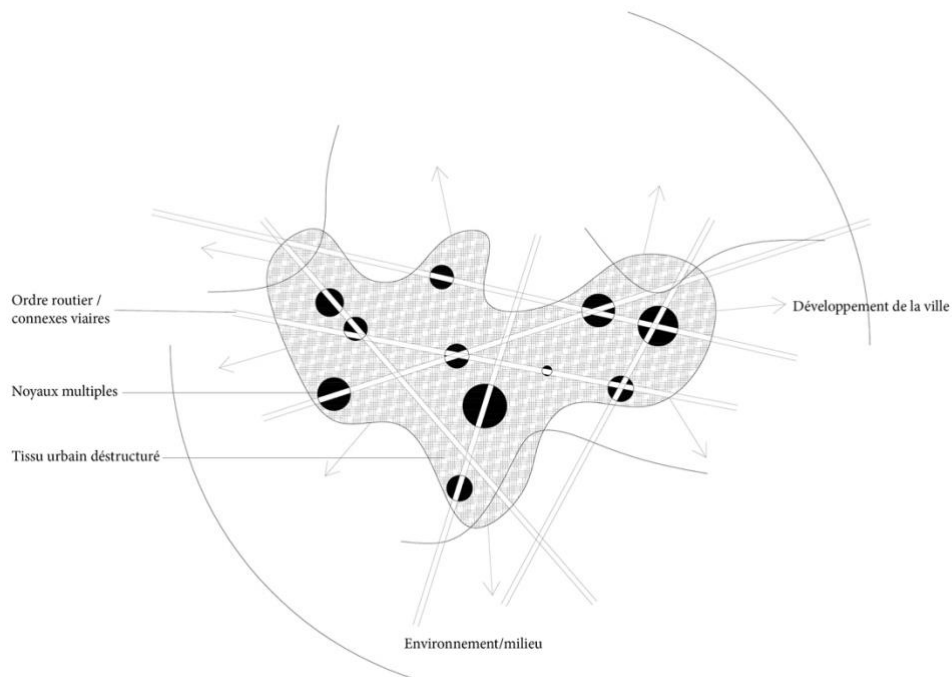


Figure 8.. *Schéma personnel du développement fragmentaire de la ville*, Xavier Vani, 2021

2.2 *Hybridation et autopoïèse anarchique*

Nous venons d'aborder un point de développement historique des villes. Pour lui faire suite et aller progressivement vers le fait que dans son éclatement, la ville empêche en quelque sorte la possibilité d'exister de la mémoire, nous allons voir que nous pouvons envisager et lire la ville comme un corps, comme un organisme qui, à la suite du modernisme devient une ville qui suit elle-même son propre développement. Car si toute ville finit par être une personne (Hugo, 1862), nous en sommes désormais arrivés à un stade d'hybridation entre une ville perçue comme un organisme vivant et une autre qui serait perçue, elle, comme une machine.

Premièrement, la forme urbaine peut être analysée comme un corps. Si l'homme possède son réseau sanguin, il en est de même pour les villes. Il n'y a qu'à sortir un plan de l'une ou l'autre ville pour voir que nombre d'entre elles sont similaires au corps humain, avec leur cœur (lié au centre historique), leurs veines comme le réseau de circulation. Une ville aussi du dessous dans laquelle les entrailles sont comme le sous-sol du métro. Un lieu vivant et organique dans lequel l'Homme voyagera comme en lui-même. Une ville encore qui trouve dans son architecture le souhait Vitruvien d'une imitation de la nature et se déploie notamment dans nombreuses métaphores, allant du romantisme jusqu'à l'écriture d'Italo Calvino dont les villes invisibles (1972) portent chacune le nom d'une femme. Mais cette même ville devient progressivement *autre*, elle va changer d'état, ou plutôt faire cohabiter deux états dans « un anthropomorphisme de la ville-organe (...) qui n'a pas elle-même une forme humaine » (Didi-Huberman, 2002, p.61).

Deuxièmement nous avons affaire à une autre ville, à une ville de machines et de productions. Un lieu dans lequel s'enchevêtrent et s'écrasent les bâtiments, les automobiles et les réseaux routiers. Un lieu qui crache de l'air chaud venu des canalisations, où constamment l'air est saturé de pollutions, de bruit, de sons et de klaxons. Une ville dont le corps ressemblerait plus à un corps lacéré et scalpé de toutes parts qu'à un idéal de beauté imitant la nature. Malgré tout, ces deux villes peuvent faire l'objet de fascination. Des lieux qui invitent toujours à l'imaginaire malgré leur état de désolation. Nous pouvons par exemple penser à la zone d'Andréï Tarkovski dans le *Stalker* (1979) tout comme à certains plans godardiens (2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967)) ou encore au cinéma de Wim Wenders (*Paris, Texas* (1984), *Les ailes du désir* (1987)). Nous pensons encore à certaines citations de Victor Hugo :

Comment, et de quelle façon ? Jour et nuit. Dans quel but ? Sans aucun but. Avec quelle pensée ? Sans y penser. Pourquoi faire ? Pour rien. Au moyen de quel organe ? Au moyen de son intestin. Quel est son intestin ? C'est son égout. (...) Paris a sous lui un autre Paris ; un Paris d'égouts, lequel a ses rues, ses carrefours, ses places, ses impasses, ses artères, et sa circulation, qui est de la fange avec la forme humaine du moins (Hugo, 1862, p. 648,649).

Si la fascination existait toujours dans ces états grouillants des villes, nous allons voir comment, loin désormais d'une certaine romantisation de la ville, le développement « autopoïétique » anarchique de l'urbain tend à créer une ville sans désir, sans devenir, qui serait comme *mort-né*.

Les effets de l'industrialisation jusqu'à la mondialisation se font sentir sur nos villes devenues *méta-cités*. Si nous observons une défaillance et un morcellement des mémoires liés à l'inversement des rapports de l'humain à la machine (Stiegler, 2014), il nous semble que la ville actuelle, de la même manière que les machines soient devenues autonomes, ait acquis, elle aussi, sa propre autonomie. Les premiers collages d'Archigram montrent bien la ville qui désormais s'offre à nous. Une ville dans laquelle tout est connecté, une « Instant city » (1968) où tout est accessible sur l'instant et se consomme dans le même temps. Peter Cook a très bien perçu ce qui attendait les villes de demain : des *smart-city* dans lesquelles les informations se transmettent en temps réel, à la vitesse de la lumière. Des villes dans lesquelles « le temps est fabriqué de façon industrielle », une société dans laquelle la construction du savoir liée au temps long ne peut plus exister, tandis que l'information généralisée de l'instantané ne cesse de se diffuser et d'empêcher l'autonomie des citoyens (Stiegler, 1990). Il n'en reste pas moins que l'espace (réel) structure la mémoire (Dru, 2018) et que l'incessant et infatigable développement de la ville actuelle va de pair avec le concept de *développement autopoïétique* développé par Maturana et Varela (1980) et poursuivi par Niklas Luhman (1984). En revanche, si l'autopoïèse d'un individu veut que pour qu'un être se maintienne et puisse se développer comme être, celui-ci entretienne une relation d'écologie et

de maintien de son propre environnement, celle de la ville serait une autopoïèse manquée dans laquelle l'urbain tendrait, en détruisant son milieu, à se détruire lui-même entraînant une déstructuration du tissu urbain et de la forme de la ville.

En effet le schéma ci-dessous nous montre bien le lien d'existence et de maintien nécessaire entre l'être et l'environnement Or la ville ne fournit plus d'éléments constitutifs pour son environnement en se développant de la sorte. Elle ne fait que se surproduire en phagocytant son milieu et en amplifiant sans cesse les opérations retour de déchets laissant alors des morceaux d'elle-même, des fragments urbains que nous allons bientôt pouvoir qualifier de signes.

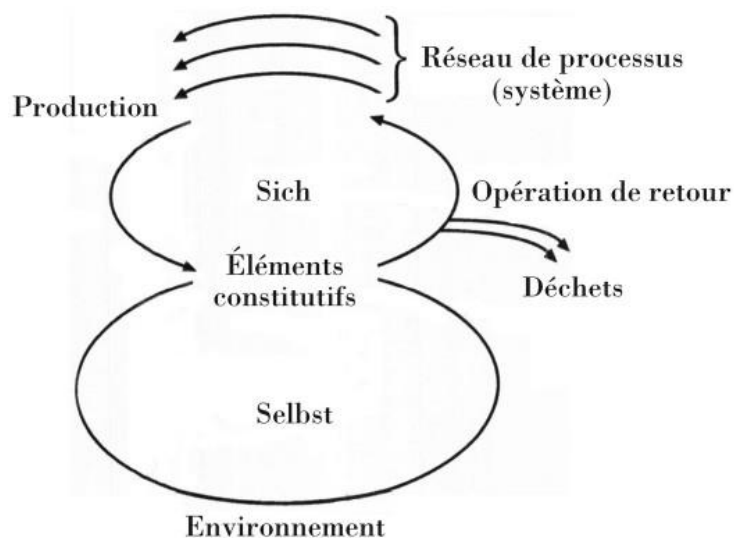


Figure 9. Schéma du développement autopoïétique, Extrait de *l'autopoïèse et l'« individu » en train de se faire*, 2011

Nous verrons, après cet intermède qui suivra, que ces déchets remis par la ville sont les signes qui vont nous emmener vers les spatialités éclatées de la ville. Des lieux comme des amnésies urbaines qui vont être activées par les diverses figures de la marche que nous allons rencontrer. C'est désormais dans cette ville brisée, passée d'un système homogène de lieux (*lieux d'accueil, lieux communs*) à des spatialités hétéroclites et fragmentées, « couchées, désordonnées, sans lois ni géométrie » (Foucault, 1967, p.9) que nous allons précisément pouvoir retrouver des capacités d'accueil et d'exerce de la mémoire dans le fait qu'ils laissent (ces lieux) place à l'*inventio*, à la découverte et à l'imagination. Une imagination qui pour Haraway travaille *dans* et *depuis* une situation bien réelle, qui l'explore pour y « sécréter de nouveaux possibles » (Haraway, 2019, p.46).

CHAPITRE III

INTERMÈDE, SUR LES SIGNES

Après avoir parcouru les palais de la mémoire, leurs règles et leurs potentiels. Après avoir développé le morcellement progressif de la ville qui engendre avec lui une difficulté d'articulation de la mémoire et de sa capacité *d'inventio*, nous en arrivons désormais au point où nous commencerons à convoquer peu à peu diverses figures erratiques, notamment de la marche pour poursuivre notre voyage et voir en quoi le déplacement *dans* et *de* la ville actuelle peut être un outil de reconquête de cette mémoire qui nous intéresse tant pour composer son devenir dans ce qu'elle est au sens premier du terme, le lieu du savoir et d'engagement des connaissances dans la création de nouvelles formes de pensées.

Cet intermède va nous être nécessaire pour mettre en avant que dans son développement autopoïétique et ses successives vagues d'urbanisation qui n'ont cessé de morceler le territoire, la ville produit des signes. Des signes qui disent la ville, au travers desquels nous pouvons la lire. Nous verrons que cette lecture urbaine est possible au travers de deux figures de la marche qui utilisent la sémiotique urbaine pour s'orienter dans ce corps hybride.

Nous devons pour cela revenir un instant aux arts de la mémoire et plus précisément à la construction des images de mémoire dans la méthode des lieux qui agissaient elles aussi comme des signes pour s'orienter dans l'esprit. Nous mettrons cette analyse en rapport avec les signes actuels de la ville qui seraient désormais passés au statut d'indices. Des indices à collecter au cours d'enquêtes subjectives afin de remonter progressivement les pistes de la mémoire.

3.1 *Le corps sémiotique*

Celui qui voudrait esquisser une sémiotique de la cité devrait être à la fois sémiologue, géographe, historien, urbaniste, architecte et probablement psychanalyste (Barthes, 1971, p.11).

Si la ville n'a cessé de constamment évoluer, et encore plus actuellement, elle laisse continuellement dans son sillon des *formes* attestant de ce changement. Ces productions peuvent être regroupées sous l'appellation de signes. Nous ne nous attacherons pas dans cette partie à détailler l'ensemble des réflexions qui se sont développées autour de la notion de sémiologie en lien avec l'architecture, ce qui reviendrait à effectuer un travail portant uniquement sur ce sujet.

En revanche, nous l'avons montré, cette ville se brise peu à peu. Et tout nous apparaît comme si le corps de la ville jouait à nouveau sur cette ambivalence du double. Un corps qui à la fois serait celui d'un lépreux, un corps dont la peau progressivement tombe et laisse au sol son épiderme malade d'une *viscéralité tactile* dans cette « topographie anthropologique » (Didi-Huberman, 2002, p.58).

Une ville ruinée, dont les morceaux épars pourraient être vus comme un élevage poussiéreux de bouts résiduels urbains.

D'un autre côté, ou dans son envers, dans sa production incessante, ce corps machinique produit sans arrêt des rebuts de villes, des déchets. Des signes qui se retrouveront subitement dans les rues, des traces de la ville qui nécessitent pour quiconque voudrait s'y intéresser et les analyser, de pouvoir les collecter afin d'en établir une liste (subjective) qui rendrait compte d'un paysage urbain.

Ces morceaux de corps ont tout d'abord trouvé preneur au travers de la figure du *chiffonnier* dans la ville de Paris. Son nom l'indique bien, le chiffon était jadis ce haillon que l'on trouvait au sol, à proximité des caniveaux. Il raconte à merveille l'état des rues de Paris à cette époque. Une époque durant laquelle la ville en était

dans son tournant organe – machine et sans relâche rejetait dans ses rues sa propre carcasse. Une figure magnifiquement décrite par le regard arpenteur de Baudelaire :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts (Baudelaire, 1885, 327,328).

Si depuis l'époque baudelairienne, les villes ont fortement évolué, elles n'ont pas pour autant cessé leur production sémiotique. Bien au contraire, la marchandisation du tout révèle encore plus combien nos territoires sont composés de signes-rebuts. Pour comprendre ces villes, il ne s'agit plus désormais d'amasser tout ce que la ville produit (une impossibilité), mais d'opérer selon des techniques de glanage dans nos déplacements en prélevant tel ou tel fragment de la cité urbaine pour pouvoir s'orienter en elle afin de la lire et de l'écrire.

3.2 *Jusqu'à l'indice*

Ici, maintenant, la ville désordonnée nous apparaît, nous l'avons dit, comme un organisme hybride producteur de ses propres signes. En effet si la ville a toujours produit des rebuts, le développement autopoïétique évoqué plus haut qui se met en place notamment depuis l'époque industrielle échappe en quelque sorte à l'Homme. Cette impossibilité de contrôle sur le développement urbain rompt désormais avec la possibilité d'un corps, d'un organisme (celui de la ville) à se maintenir comme *être* dans son rapport à l'environnement puisqu'il le détruit à mesure qu'il se développe. Les rebuts et déchets de la ville vont alors de pair avec nos sociétés actuelles et ce développement puisque l'organisme hybride de la ville actuelle *s'échappe* en quelque sorte, détruit son environnement et se détruit lui-même

laissant dans son sillon ces éléments tombés au sol, ramassés à terre par le chiffonnier, glanés par l'arpenteur qui sont les signes d'une ville en mutation.

Afin de continuer notre voyage, nous devons nous retourner encore une fois aux arts de la mémoire. Et si nous avons fortement détaillé dans la première partie les règles essentielles pour que la mémoire puisse être active, nous devons maintenant entrer en détail dans la manière dont étaient fabriquées les *images agentes* dans la méthode des locis. Nous avons évoqué le fait que ces images devaient être agissantes, frapper l'esprit de sorte que lors du voyage mémoriel, *disposées* dans un *ordre* particulier, elles nous arrivent comme des *signes* destinés à nous diriger « parmi les sentiers du souvenir » (Yates, 1975, p.71).

Durant l'Antiquité, image et langage ne faisaient qu'un. De ce fait pour se souvenir de la mémoire des mots, ou des choses, il était d'avis de construire son souvenir dans une image. Cette image était elle-même édifiée sur un ensemble de sous-signes qui, rassemblés, généraient le souvenir attendu. Il faut pour cela convoquer un exemple que donne Quintilien du souvenir que l'on voudrait se faire d'un homme qui aurait empoisonné une tierce personne pour son héritage :

Nous imaginerions l'homme en question au lit, malade, si nous le connaissons personnellement. Si nous ne le connaissons pas, nous choisirons quand même quelqu'un de précis pour être notre invalide, mais pas quelqu'un de la plus basse classe sociale de façon à pouvoir l'avoir présent à l'esprit immédiatement. Nous placerons l'accusé au bord du lit, tenant une coupe dans la main droite, des tablettes dans la main gauche et à l'annulaire, des testicules de bouc. De cette façon, nous pouvons garder dans la mémoire l'homme empoisonné, les témoins et l'héritage (les testicules de bouc font référence au bélier, premier signe astrologique du zodiaque. De cette manière, nous savons que cet argument sera le premier dans la défense de l'orateur) (Yates, 1975, p.23).

Nous voyons que pour cet exercice de mémoire, il était nécessaire de construire son souvenir, de l'architecturer selon un agencement de signes permettant la résurgence de mémoire.

Le Moyen-Âge voit apparaître un système assez complexe d'images sur lequel nous ne reviendrons pas, mais qui était, nous l'avons dit, basé sur les vices et les vertus pour trouver en soi le chemin qui nous mènera vers Dieu. Ces images, très brièvement, étaient soit utilisées sous forme de *peintures invisibles* diffusées via la liturgie, soit ces peintures étaient bien réelles, placées dans les édifices de mémoire. On pouvait de cette manière, se rappeler de la Prudence, de la Paix, mais aussi de la Tyrannie ou encore du Blasphème (voir chapitre I).

Nous arrivons maintenant à la Renaissance. *Le De Pictura* (Alberti, 1435) bouscule complètement la représentation que nous avons jusqu'alors de l'espace. L'image devient une véritable construction spatiale qui, grâce à la perspective obtient un caractère totalisant avec son propre langage, ses propres règles lui permettant à elle seule de générer le mouvement. Ces règles nouvelles de l'image permettent à l'initié de fabriquer, et c'est ici la grande révolution de la Renaissance, une image à charge émotionnelle dans laquelle le mouvement se trouve à l'intérieur même de l'image. (Arasse, 2003). De plus, l'invention de l'imprimerie fera prendre deux voies distinctes au langage et à l'image qui avant étaient entremêlés afin de former un tout. Au passage, nous pouvons esquisser la possibilité que l'invention de la perspective, en tant que géométrisation de l'espace, a permis de retrouver une architecture au sein même de la peinture (notamment en s'inspirant de grandes figures comme Giotto (voir chapelle de Padoue)) (Arasse, 2003). L'architecture et son espace se trouvent désormais dans la peinture, à l'intérieur du tableau, les images sont prises en mouvement dans les lieux architecturés de la toile. Ainsi la peinture de la Renaissance (il faudrait ici pousser cette étude) pourrait être vue comme un système de mémoire à part entière qui s'affranchit des limites physiques de l'espace en définissant des lieux mnémoniques avec des figures en mouvement

dans l'espace du tableau. Autrement dit, l'image quitte progressivement ce tout qu'elle formait avec le langage et l'architecture pour se redéfinir une nouvelle série de règles.

L'image, si elle fut bouleversée et connu diverses évolutions depuis l'Antiquité, n'en demeure pas moins bâtie, faisant de ces constructeurs de véritable *sémiotectes*, des architectes de signes. Des signes qui leur permettaient de *s'orienter* pas à pas dans leur mémoire afin de construire leur discours à l'Antiquité, de trouver le chemin du sacré au Moyen-Âge ou encore de transcender le cosmos à la Renaissance.

Si maintenant nous revenons à notre époque, nous allons comprendre comment cette image qui était une image architecturée, prise dans un système de mémoire, est progressivement passée à une image indicielle prise dans un système urbain. Tout se passerait en effet comme si les images de mémoire avaient quitté leur réceptacle, seraient tombées depuis l'architecture jusque dans la ville. Et que dans leur passage vers le bas, c'est à dire vers la rue, elles seraient passées du statut d'image à celui de signes perdant leur caractéristique compositionnelle. Alors désormais ces morceaux-villes, ces bribes nous apparaîtraient comme les témoins d'un processus en cours dans ce lieu passé « de l'agora à l'espace techno-logique » (Stiegler, 1990). Ce serait une image désormais non plus architecturée dans une peinture ou dans l'esprit, mais qui dans le fracas de la ville se serait invitée sans convocation. Une image il faut bien s'entendre qui dans sa fracture ne fonctionne plus comme un tout, mais comme un ensemble hétéroclite de signes. Des signes que nous proposons de ranger dans la catégorie d'indices qui, si nous les suivons, nous emmènerons vers une découverte de la ville et de ses potentialités.

En contextualisant une nouvelle fois, nous étions dans des sociétés mêlant images construites et architectures afin de garder en mémoire leur souvenir pour que la remémoration puisse amener à une capacité d'invention et d'imagination. De plus

la ville, en se brisant, et en se morcelant a perdu son ordre. Son désordre ainsi que l'industrialisation de la mémoire nous ont permis de dégager l'idée que désormais les signes présents dans la ville peuvent être perçus comme des indices d'une mémoire à retrouver et, nous allons le voir, à fabriquer.

Il me semble qu'en réalité nous pouvons trouver une analogie entre nos sociétés et celles d'antan. Mais il ne s'agit plus, à l'heure actuelle, de construire des signes à placer dans une architecture, un bâtiment public ou dans une ville ordonnée et disposée. Il s'agirait plutôt, dans ce système mnémo-urbain, de passer du sémiotecte au sémionaute et *d'interpréter* ces éléments fournis par son développement autopoïétique qui laisse dans son chemin incertain les indices grâce auxquels, nous allons le voir, les figures de la traversée, du glanage et du passage pourront tenter de s'aiguiller en fabriquant une nouvelle manière *d'être au monde*.

L'artiste contemporain est devenu, au terme d'une histoire de l'art moderne, un acteur évoluant au milieu de signes qu'il brandira ou sur lesquels il opérera, détournant tel objet ou récupérant tel autre (...) L'artiste sémionaute imagine ainsi des itinéraires et les jalonne d'œuvres, d'actions et de projets ; il s'emploie à tracer des lignes de pensée dans le champ des phénomènes sociaux, culturels et mentaux. (Bourriaud, 2012)

Une autre figure, après celle du chiffonnier baudelairien vient de nous rejoindre. Si Nicolas Bourriaud perçoit l'artiste contemporain comme sémionaute, nous utiliserons cette définition spécifiquement pour l'employer comme figure contemporaine de l'arpenteur qui évolue parmi les signes et indices *urbains*, *remis* et *émis* par la ville, mais qui saura surtout en faire usage pour s'orienter dans la ville et le monde en inventant de nouveaux chemins afin de construire sa propre mémoire dans la mémoire collective d'une *terra cognita* et d'un monde fini par ses illusions.

Cette figure sémionaute nous servira en quelque sorte de chape dans notre étude sur les marcheurs puisque nous étudierons, à partir de ce lieu, de ce chapitre, la manière dont les corps-mobile que sont ceux des marcheurs utilisent le *matériel sémiotique* fourni par la ville pour engager la mémoire. Diverses formes, diverses approches, mais qui rendent toutes compte de la capacité *d'inventio* que fournissent les processus erratiques. En effet, nous allons voir que la ville fournit divers types de signes-indices qui seront interprétés de manières variées par les figures du déplacement que nous étudierons. Allant des indices-rebuts, déchets remis par la ville elle-même aux lieux-signes résultants d'un urbanisme *hors-sol* jusqu'aux appels indiciels de la ville inconsciente.

CHAPITRE IV

DE L'INCONSCIENT AUX PÉRIPHÉRIES

4.1 *L'antichambre*

À partir de cette station-ci, nous allons maintenant nous employer à observer différentes pratiques de l'espace urbain au travers des figures erratiques de la marche afin de comprendre en quoi la ville est encore le lieu d'une possible construction de la mémoire et de son devenir.

De cette vague, qui reflue des souvenirs, la ville s'imprègne comme une éponge et se dilate. Une description de Zaira telle qu'elle est aujourd'hui devrait contenir le passé de Zaira tout entier. Mais la ville ne dit pas son passé, elle le contient comme les lignes d'une main, écrite à l'angle des rues, aux grilles des fenêtres, aux rampes des escaliers, aux antennes des paratonnerres, aux hampes des drapeaux, chaque segment se trouvant à son tour rayé d'éraflures, d'encoches, d'entailles, de marques en forme de virgule (Calvino, 1972, p.18).

Le marcheur sémionaute tel que nous l'avons défini doit trouver et interpréter les signes de la ville pour la lire et s'orienter à travers elle. Nous allons voir maintenant que s'il est une figure de l'art contemporain, nous pouvons trouver dans la flânerie une autre tactique de lecture de la ville. Le corps du flâneur, appelé par les signes, nous emmènera dans une ville du dessous, une ville inconsciente qui s'écrit dans le registre du passé. Ce corps même qui, en se plaçant dans les interstices urbains, en s'insérant dans le rythme de la ville rencontrera les fantômes du passé sous forme d'anamnèse urbaine.

Enfin, nous verrons que la lecture de la ville inconsciente a pu s'effectuer en groupe de sorte à trouver dans le collectif une approche critique de l'architecture moderniste et de son effacement progressif des singularités du paysage urbain.

4.1.1 Le retour du corps

C'était un samedi, je revu *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984).

Le film s'ouvre. Un homme, casquette rouge, veste de costume sale, au milieu du désert. Il marche un long moment puis s'évanouit. Au réveil, un médecin l'a recueilli et a appelé son frère, Walt. On apprend que ce singulier personnage se nomme Travis, qu'il a perdu la mémoire et refuse de parler. Le film va s'articuler de manière à ce que progressivement Travis retrouve sa mémoire le long d'un road-movie dans lequel nous découvrirons tour à tour divers lieux singuliers qui témoignent d'un paysage américain morcelé (autoroute, station essence, peep-show...).

Ce qui particulièrement attira mon attention dans le film est une scène de quelques secondes lorsque, Walt et Travis sont attablés dans un diner d'une station-service. À ce moment Travis se souvient seulement qu'il doit se rendre à Paris au Texas. Son frère alors lui demande comment il compte s'y rendre s'il a perdu la mémoire. Ce à quoi Travis répondra « my body knows » (Wenders, 1984). Autrement dit, « mon corps se souvient ».

Ce corps alors comme un outil permettant de se retrouver et de se guider dans une mémoire qui fait défaut. Car si la ville possède son corps urbain, hybride, nous allons voir que le corps, humain, dans son rapport à l'espace devient un outil de reconquête de ce territoire fragmenté et fragmentaire qu'est la ville actuelle. Faire

corps au travers notamment, de la marche, est pour l'arpenteur des rues un moyen de réfléchir la ville. Au travers d'actions ou de déplacements, le corps devient, dans une ville dés-humanisée, un contre-exemple subjectif et subversif de la pratique de l'espace. Des trajets et des *déambulations* qui, dans le tissu dé-structuré et dés-ordonné actuel permettent de faire lien (Bruno, 1589) en apportant une nouvelle notion d'*inventio*. Nous avons par exemple vu que les chiffonniers ramassaient sans cesse les relents de la ville, mais c'est au travers du regard de Baudelaire qu'ils nous sont réellement apparus. Le poète fut l'un des premiers à véritablement utiliser la ville comme un corpus de signes dans lesquels il va puiser pour fabriquer son œuvre. La marche permet à Baudelaire d'exercer son art poétique, en traversant les lieux, en parcourant les espaces de manière à constamment épuiser la cité. Marcher pour le poète signifie lire (nous y reviendrons plus tard). Une lecture qui à mesure qu'elle se fait, à mesure qu'elle avance, emmène les corps vers ses diverses parties. Une lecture, une recherche, qui inscrivent le corps dans la ville en même temps que la ville s'inscrit dans les corps.

Le corps sondeur n'est plus simplement (et ne l'a sans doute jamais été) une entité allant d'un point A à un point B dans la ville guidée par un urbanisme fonctionnaliste. Il se déplace et se meut en tant que capteur, il sonde le réel et attire à lui les signes d'un monde en changement. Nous avons vu que le sémionaute est défini comme la figure contemporaine de la marche et qu'il atteste par son nom de la quantité de signes nous entourant. Nous allons maintenant voir que le corps du marcheur à la suite de Baudelaire, a permis d'appréhender la ville non pas uniquement dans sa strate horizontale ou verticale (vers le haut), mais dans sa strate négative, dans son inconscient.

4.1.2 La ville palimpseste, théâtre de l'inconscient

À mesure que le temps passe, les cités changent. Prises dans un mouvement constant de destruction-reconstruction, elles s'élèvent comme des vagues, par oscillations successives dans le temps, l'ancienne époque venant se substituer à la nouvelle. Nous pourrions prendre l'image du mille-feuille pour continuer notre propos. Si ce petit gâteau, lui, est bien constitué couche par couche, toutes visibles depuis son côté, la ville elle en revanche ne laisse pas toujours voir l'ancien, elle bâtit certes sur le même lieu, mais elle ne conserve pas (pas toujours). Il reste en revanche quelque chose de l'ancien, parfois sous forme matérielle comme les ruines du Colisée, parfois sous forme de *traces*. Des traces dites *mnésiques*. La ville en effet se forme comme un *palimpseste*, ces parchemins desquels étaient effacés les anciennes écritures pour qu'ils puissent à nouveau servir. De la même manière, nous effaçons les écritures de la ville, mais certaines subsistent dans sa psyché sous forme d'inconscient urbain. Une ville encore, qui comme un *être psychique*, juxtapose et fait cohabiter le long passé proche du nouvel âge (Freud, 1930).

Pour Sébastien Marot, cette découverte de l'existence de la psyché urbaine fait ressortir deux aspects très importants dans notre lecture des villes. D'une part en tant qu'inconscient, la psyché urbaine est bien une *mémoire urbaine*. Mais cette mémoire n'est pas et n'a jamais été (avant qu'on le découvre) un dépôt. Elle est agissante et en travail. Une mémoire de la ville qui sans cesse se reconfigure, se reconstruit par réemploi de fragments et dans le même temps reconfigure l'ensemble du passé puisqu'elle en donne une nouvelle lecture possible. D'autre part, puisque cette mémoire est *en travail*, il n'est pas question d'en oublier le passé, mais de pouvoir trouver dans la ville « un accès à ces états antérieurs et une forme de circulation dans l'épaisseur temporelle du tissu » urbain (Marot, 2013, p.46). En d'autres termes, cela ne veut pas pour autant dire qu'en nous rendant en quelconques lieux de la ville, nous y puissions lire tout son passé, d'un seul regard. Au contraire, la ville inconsciente ne se donne que sous certains aspects, en certains

points, inconnus et apparaissant à celui qui saura observer. Ce premier lecteur, marcheur-psychanalyste, nous le trouvons dans la figure du flâneur telle que l'évoque Walter Benjamin.

4.1.3 Le flâneur

Nous allons voir que la flânerie peut être vue comme une pratique spatio-temporelle de l'espace dans laquelle le corps et plus particulièrement son rythme au travers de la marche va permettre au marcheur de retrouver la mémoire d'une ville qui l'interpelle et l'appelle en certains points, en certains lieux. Appréhendée à travers l'œuvre de Baudelaire, Benjamin trouve dans la pratique de la flânerie un moyen de lire la ville. Amis élogieux de la lenteur, les flâneurs se promenaient jadis au sein des villes avec une tortue en guise d'animal de compagnie pour donner le tempo dans une ville moderne rythmée par la soif de vitesse d'un taylorisme prônant la division du travail pour une rentabilité florissante (Lee, 2011).

Pour Benjamin le flâneur est celui qui se tient entre deux époques, « sur le seuil » entre un regard dépaysé de l'Ancien Monde et la désolation des grandes villes à venir (Benjamin, 2000). Une ville funèbre qui court à sa perte dans sa recherche de modernité. Si actuellement et nous le verrons les figures de la marche trouvent dans la marche un moyen de reconquête des espaces de la ville et sont souvent des figures solitaires, le flâneur lui est un homme des foules, il s'y mêle et joue constamment d'allers-retours dans le laboratoire que constitue pour lui la ville entre solitude et insertion dans les masses. Mais s'il se plonge tout entier dans le flot des foules et de leur mouvement, c'est en restant dans une attitude oisive, flottante, en étant à la ville sans pour autant en être « réduit au consommateur capitaliste » (Lee, 2011).

Si dans les arts de la mémoire il s'agissait pour le pratiquant d'aller suivant son parcours de lieu en lieu, d'image en image dans une architecture au départ fixe puis qui progressivement engendre le mouvement avec les théâtres de mémoire, nous pouvons voir grâce à la flânerie que les rapports du corps à la ville changent et que désormais la ville elle aussi est un lieu du mouvement, *un théâtre urbain*. Les images bougent, les hommes bougent, la ville se meut et c'est dans cet organisme que va s'insérer le flâneur pour lire le monde dans sa psyché. Car si le marcheur-flâneur s'immisce dans la foule, au sein de la ville, il s'immisce tout autant dans les interstices urbains. En faisant de sa pratique son propre objet, il se *rend disponible* pour ce que la ville lui donnerait. Walter Benjamin, au travers de cette figure de la marche, va faire des passages parisiens un miroir qui permette de lire l'époque dans cet espace de *l'entre-deux*, ni tout à fait intérieur, ni tout à fait extérieur. Pour Benjamin, la ville se travestit et apparaît au flâneur en lui « faisant de signes, étant tantôt un paysage, tantôt une chambre » (Benjamin, 2000, p.59). En plus et au-delà de l'esprit critique développé par la pratique de la flânerie dans la ville moderne, le philosophe allemand voit dans ce mode d'être une capacité de colportage de l'espace permettant de lire la ville dans son *inconscient*, dans ses traces mnésiques :

Ce phénomène (colportage) permet de percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans un seul espace. L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre ? (Walter Benjamin, 2009, p.436).

Le flâneur ajoute ainsi une couche, une dimension aux possibilités de lectures des villes appréhendées à travers la marche. Cette dimension est celle d'une mémoire inconsciente, une mémoire *enfouie* de l'architecture qui deviendrait lisible après avoir capté les signes de la ville, ces « clins d'œil » lancés par les lieux. Mais pour l'écrivain du livre des passages, l'espace ne se donne pas à n'importe qui. Ou plutôt l'espace ne s'offre pas de n'importe quelle manière. Car si notre corps sait se mouvoir, se déplacer et se tordre, c'est pour lire et regarder *entre* et *au travers* des choses, dans notre cas de la ville. Il en est de même pour sa psyché. Ce n'est qu'en se plaçant dans ces interstices qu'elle se donnera à son observateur. Si les

architectes modernistes ont appuyé le concept de *tabula rasa* plutôt que de travailler *avec* la mémoire et *dans* la mémoire, il ne s'agirait plus actuellement de partir de la page blanche, mais de s'insérer dans la ville et dans ses territoires, car il existe encore « des espaces infra minces au sein desquels les corps peuvent fabriquer de la mémoire » (Davila, 2002, p.180). Ainsi le flâneur s'immisce dans la ville. Son positionnement, son allure et son mouvement lui permettent de capter et de recevoir la ville comme une camera obscura qui recevrait, dans sa chambre noire, *l'image profonde* de l'inconscient.

Nous pourrions convoquer ici le double sens phonétique du mot *entre*. L'entre est à la fois ce qui se place/situe entre deux entités. C'est aussi l'état *intermédiaire* d'un processus. Mais l'*antre* c'est aussi la caverne, c'est la grotte, c'est l'antre de la ville, sa cavité. Ainsi l'entre permettrait de pénétrer, de s'immiscer dans les vastes demeures de la mémoire, dans l'antre du passé de la polis qui dès lors, nous arrive et se révèle laissant alors apparaître *l'image dialectique* dont parle Benjamin, cette « fulgurance qui sauve l'autrefois dans le maintenant » (Benjamin, 2000), comme une soudaine *résurgence* de la mémoire.

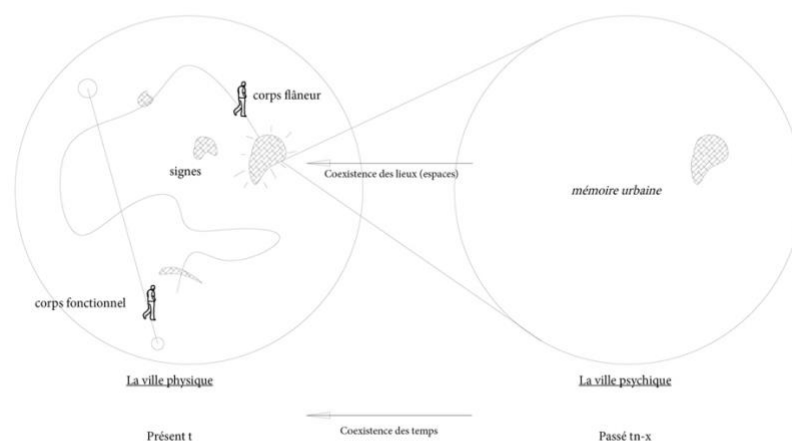


Figure 10. Schéma opératoire du flâneur, Xavier Vani, 2020.

4.1.4 Délirer, dériver

Pour Baudelaire et le flâneur, la ville est appréhendée tantôt de manière solitaire, tantôt en s’immisçant dans les foules, mais toujours en gardant cette grande solitude à la ville dans laquelle on se fond et l’on s’abîme. De nouvelles manières d’appréhender l’espace vont donner suite à ces pratiques en développant, au-delà du regard sur l’inconscient urbain, un véritable outil réflexif permettant de remanier la ville. Car dans son sens premier, la ville est la cité grecque, dans laquelle le citoyen a le droit de parole, un droit à la ville (Lefebvre, 1968) que nous avons dit isonomique, au sein de laquelle les esprits vont penser ensemble le devenir de la cité. Dès lors, pour les nouvelles avant-gardes, la ville sera un lieu d’exploration et de contestations qui se construit à plusieurs corps, luttant contre la domestication de l’espace mise en place par Hausmann et poursuivie par Le Corbusier (Simay, 2008).

Tout d’abord cela commence avec les errances dadaïstes qui flânent la ville, parfois sous diverses substances psychotropes permettant de nouvelles appréhensions de l’espace. C’est encore, beaucoup plus proche de nous le laboratoire italien Stalker qui met en avant cette approche collaborative nomade de la marche dans l’espace urbain. Les architectes Stalker (nom tiré du film d’Andréï Tarkovski, 1987) sont à contresens total de ce qu’exigerait la pratique classique de l’architecture qui se veut être une formation de bâtisseurs. Au contraire, ils réinventent leur outil de travail en parcourant les villes afin d’en donner une approche nouvelle dans laquelle marcher est synonyme d’inventer (Davila, 2002).

Le mouvement qui va maintenant nous intéresser se forme au début des années 1950 dans une ville où les constructions de béton modernistes ne cessent de voir le jour. Pour l’International Situationniste emmené notamment par les figures de Guy Debord et Raoul Vaneigem, la ville moderne est aseptisée et tend à lisser et gommer

l'ensemble du paysage urbain en enlevant tout désir de vitalité. Le mouvement moderniste aurait, toujours pour les Situationnistes, vidé la ville de son essence en nous étouffant chaque jour, en rendant la ville « de plus en plus étroite » et tendrait à enfouir totalement toute forme de particularité de la ville passée et de son histoire (Khatib, 1958) dans un espace public désormais quadrillé devenant peu à peu le lieu de la marchandisation. Pour se libérer de ce dictat et retrouver un *sentiment à la ville*, ils vont trouver dans le continuum de la flânerie une nouvelle manière d'être à la ville qui pour eux est affaire de *situations*. Des situations dans lesquelles le spectateur habituel des lieux en prenant une posture active, pourra devenir acteur de la polis, désormais porteuse au rang le plus élevé de l'art et de la poésie dans le *remaniement de l'urbanisme* qui ne doit plus laisser place à l'ennui et devenir un terrain de jeu, un labyrinthe dans lequel la plasticité nouvelle de la ville pourra nous perdre et constamment *se redéfinir* en proposant de *l'expérience*.

Ce nouveau sentiment à la ville qui prolonge la flânerie se trouve dans la dérive. Guy Debord, qui met en place cette *pratique déambulatoire* perçoit la ville comme étant en mouvement continu, « fait des tourbillons, de courants et de points fixes » (Debord, 1958). De ce constat, se déplacer en ville ce serait se déplacer dans un inconscient urbain, dans son « relief psychogéographique » en se laissant aller selon les signes qui nous attirent et nous appellent. Cette vision subjective permet de délirer la ville, de la fantasmer, de la désirer quant au contraire elle tend à perdre toute attirance. En effet la pratique de la dérive consiste à se déplacer en groupe de quelques personnes, se *laissant dériver*, le corps guidé par la ville et ses divers appels, allant ainsi dans les moindres interstices urbains, dans un *déplacement vague* qui pourrait être assimilé à ce que Freud qualifiait d'écoute ou d'attention flottante. Autrement dit cette règle fondamentale de la psychanalyse qui veut que le praticien ne porte pas son attention sur l'un ou l'autre élément particulier du patient lors de son récit, mais garde une écoute horizontale afin de mieux cerner les éléments déterminants du rêve. La pratique situationniste trouve alors son patient dans la ville et la psyché urbaine.

Toutes les villes sont géologiques et l'on ne peut faire trois pas sans rencontrer des fantômes, armés de tout le prestige de leurs légendes. Nous évoluons dans un paysage fermé dont les points de repère nous tirent sans cesse vers le passé. Certains angles mouvants, certaines perspectives fuyantes nous permettent d'entrevoir d'originales conceptions de l'espace, mais cette vision demeure fragmentaire. 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 (Ivain, 1958, p.15).

La pratique de la dérive situationniste permet alors, au-delà de pénétrer dans l'inconscient urbain, de trouver en même temps des lieux de possibilités nouvelles, qui offrent un devenir à la ville. Se déplacer ainsi dans la ville permettrait d'une part de lutter contre les grands noms de l'histoire dont la société et la ville sont constamment balisées tout en trouvant dans ce même relief, en se laissant aller au hasard, des lieux de développement imaginaire permettant à la collectivité de rêver son devenir. Ce rêve, pour les situationnistes prendra notamment place dans l'urbanisme unitaire dont la New Babylon de d'Anton Constant (1960) fera suite. Un nouvel ordre urbain qui prône le mouvement comme générateur de situations dans lesquels le progrès tiendra de la réalisation des désirs humains. Une ville mouvante qui changera selon la volonté de ses habitants en réintégrant la poésie dans le banal et l'ordinaire du cartésianisme moderniste (I.S., 1958).

4.2 *Les espaces indésirés*

Si nous venons de voir que la ville peut être appréhendée au travers du corps dans sa strate inconsciente, dans sa psyché afin de pouvoir en certains points en retrouver la mémoire et construire des situations en devenir, nous allons maintenant voir que les déambulations de nos marcheurs, puisqu'ils suivent les signes d'une ville en mutation pour la lire, vont nous emmener toujours plus aux extrêmes de la polis, vers des lieux « sans coordonnées » (Davila, 2002, p.48). Pour appuyer notre propos, nous nous arrêterons pour un moment sur un cas d'étude développé lors du cours Architecture & Politique après avoir développé la notion d'hors-champ, tel que la définissait Gilles Deleuze en 1983. À la suite de cela nous verrons que pour rendre compte des possibilités des lieux, la carte constitue désormais un outil de remaniement physique du territoire qui soit un prolongement, une extension des pas du marcheur, un outil de pensée et de réarrangement de l'espace.

4.2.1 *Hors-champ*

Il faut, pour commencer cette nouvelle partie, ce nouveau lieu, nous retourner encore une fois à notre développement effectué plus en haut concernant l'historique des villes. Les fragmentations multiples de la ville qui se sont succédées et développées depuis l'ère industrielle et trouvent dans la ville moderne une mise en place du réseau tentaculaire que constituent rocade, route et autoroute n'ont cessé (toujours dans leur propre développement) de générer ce que nous proposons de qualifier d'espaces *indésirés*. Des lieux à l'encontre totale de la pratique urbanistique et architecturale : sans programme, sans dessin et sans volonté. Des lieux précisément non voulus, *résultants* et *résiduels* toujours plus en périphérie de et dans la ville, mais qui attirent spécifiquement les lecteurs de ville que sont les arpenteurs et marcheurs sémionautes pour n'en citer qu'une partie.

Mais pourquoi dès lors, un lieu *indésiré* peut-il se retourner ? Pourquoi peut-il précisément offrir son contresens absolu en se proposant au devenir ? Et si tel est le cas, de quel type de devenir s'agit-il ?

Tout d'abord, les morceaux de la ville font signe. Que ce soit dans ses rebuts, dans ses déchets, dans son reflux constant de sa propre matière (à la ville) qui va donner au sémionaute le matériel pour établir son corpus. Mais c'est aussi le cas de ses propres lieux. Ils agissent comme des cristaux qui appellent le marcheur jusqu'à eux, qui les attirent comme un chasseur de pierre, comme un enquêteur. Deux catégories nous apparaissent alors, et se mettent en place : les *objets-signes* et les *lieux-signes*, ceci ne voulant pas dire que l'on ne puisse retrouver l'un dans l'autre, au contraire. De plus ces deux catégories doivent être suivies de la terminaison d'indice, car que ce soit pour les objets ou pour les lieux, les deux sont *indiciels* d'un processus à l'œuvre.

Ensuite, si ces lieux *font signe*, ce n'est pas d'un signe appelant, ils ne crient pas leur existence. Ils font signe au marcheur, se manifestent à son regard, à son corps et à ses pas précisément dans leur *sourd état* de flottement radical.

Troisièmement, ces espaces deviennent à proprement parler désirables, car dans leur opposition radicale à la ville, ou plutôt devrait-on dire dans leur opposition radicale à toute proposition d'organisation fonctionnelle, ils ne permettent absolument aucune programmation, ils ne sont ni utilisables, ni récupérables, ils ne sont que ce qu'ils sont, des *zones*. Ils deviennent alors un lieu du possible, une *station de l'imaginaire* en état vague. Non pas un lieu qui permette de faire projet dans l'édification de bâtiment ou dans un ordonnancement quelconque, mais un lieu pour « regarder le dépaysement à l'œuvre », pour faire partie du processus même de la ville (Davila, 2002, p.127). Ils deviennent désirables dans leur ouverture.

Pour Bergson, la mémoire est liée à la durée et tient précisément du processus, du mouvement même qui entraîne la *mise en marche* du temps. La mémoire pour lui, comme pour Péguy d'ailleurs n'est en aucun cas la mémoire des historiens qui regardent toujours après-coup. Elle est, tout comme la liberté, constamment à acquérir, à construire et se ré-agence à mesure que le temps passe et re-conditionne dans son *mouvement rétrograde* l'ensemble du passé (Bergson, 1934). Le marcheur nomade est pris dans ce processus, il y participe, devenant lui-même *une forme du temps*. Il s'oriente dans la ville et se guide jusqu'à ces lieux qui sont comme une station d'observation de ce mouvement transitoire de la mémoire, un lieu d'où coule lentement le temps, dans lequel encore se rencontreront ces formes-temps des corps (ville, marcheur).

De cette manière, ces espaces deviennent les lieux d'une mémoire à construire et à faire, des zones qui *s'offrent au devenir* dans le mouvement *chaotique* du processus urbain visible à l'heure actuelle.

Nous pouvons encore une fois remettre cette observation en lien avec les arts de la mémoire. Ce corps qui déambule vers ces lieux du désir n'est plus celui qui vise précisément à rappeler sa mémoire, mais il est celui qui se cherche une mémoire. Il se *cherche un devenir* dans la ville. Une ville chaotique dans laquelle le marcheur sémionaute pourrait être identifié comme une figure *néguentropique* (Stiegler, 2014) (voir glossaire) allant contre le processus de dynamitation de la ville et à plus grande échelle de la société et du devenir de l'Homme en inventant constamment la ville sans jamais la figer.

Mais si pour Thierry Davila ces parcours nomades emmenèrent toujours le marcheur vers les pôles extrêmes de la ville et dont il donne une lecture très juste dans *Marcher-Créer* (2002), il me semble que cette périphérie, ces lieux vagues n'existent plus uniquement dans les zones les plus reculées de la ville, mais que l'on peut les trouver *en elle-même*. En revanche, ces zones seraient toujours bien

périphériques, mais toujours *ailleurs*. Il faut pour nous expliquer nous référer à la notion de hors-champs tel que défini par Deleuze :

Un hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste », un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes (Deleuze, 1983, p.30).

Les *indésirés résultants* dont nous parlions pourraient ainsi être des lieux hors-champ, non pas dans le fait qu'ils soient trop loin d'un point de vue spatialement géographique, mais réellement, car nous ne pourrions même plus dire que ces lieux existent. Cet ailleurs convoque nécessairement une certaine fantasmagorie de l'espace, il pousse l'imagination à la rêverie de ces lieux en suspens.

4.2.2 E25

Il s'agit maintenant de continuer notre chemin au travers d'une étude de cas personnelle développée durant le cours Architecture et Politique sous la direction d'Éric Le Coguiec. Il me semble qu'il faille, avant de développer la proposition, recontextualiser l'objectif du cours.

Il nous était demandé, après plusieurs présentations théoriques, de choisir, par groupe, ou individuellement, un lieu qui pourrait être analysé dans la ville de Liège selon la nomination du cours : l'architecture et la politique afin notamment de voir à quel point les infrastructures, objets et autres composantes spatiales pouvaient être agissantes sur les corps et les comportements (Latour, 2006). Pour l'ensemble des étudiants, le choix devait être orienté plus spécifiquement vers un espace urbain, il ne s'agissait pas d'analyser un bâtiment dans son contexte historique. Mon choix se porta sur l'autoroute E25. Construite entre 1965 et 1975, dans une volonté de

relier les villes de Maastricht et de Liège, elle traverse le paysage sur plus de 15 kilomètres en joignant les deux gares principales des deux villes, juxtaposant les voies de chemin de fer. Elle s'étend cependant bien plus loin en empruntant d'autres sections autoroutières constituant un véritable réseau tentaculaire quadrillant le territoire d'un organisme de béton. Cet ouvrage, qualifié d'ouvrage d'art tant sa technique constructive fut intéressante pour l'époque, nous apparaît aujourd'hui comme un témoin des volontés et des utopies brisées des époques précédentes.

Censée de base, traverser Liège au niveau de la place Saint-Lambert (centre-ville) jusqu'en Féronstrée, le projet sera finalement avorté pour passer au-dessus du centre, au niveau du quartier du Laveu. Découpant et posant les limites en partie hautes de la ville, l'autoroute E25 crée une frontière poreuse avec ses passages et ses brèches qui permettent de joindre le Laveu (quartier coupé) à la ville. Avènement de l'ère moderne, son corps de béton se déploie faisant fi du contexte. Le réseau routier et la vitesse comme promesse d'un avenir de la technique, les voitures, comme sur un magnifique manège s'élèvent dans les airs surplombant la ville. Ce manège à voiture fantasmagorique, fascinant, va venir découper, morceler, fragmenter les territoires créant des morceaux, bouts résiduels non voulus, avortons d'espaces dans lequel rien ne semble possible. Ces espaces non pensés, non réfléchis constituent à l'heure actuelle, tant ces autoroutes se sont développées, au niveau quantitatif, une proportion non négligeable de nos territoires.



Figure 11, Photographie personnelle réalisée le long de l'autoroute E25, Xavier Vani, 2020

Ce sont précisément ces espaces qui m'intéressaient dans le cadre de cet exercice. Des spatialités qui se trouvaient comme autant de morceaux résultants d'un urbanisme démiurgique. L'idée aussi de ne pas me concentrer sur un lieu, mais que la somme de ces hétéroclites amène à une nouvelle lecture du territoire.

Fortement lié à ces espaces résiduels, vient ce que l'on pourrait appeler le champ d'action de cette infrastructure. Les objets étant agissants (Latour, 2006), non neutres, cette autoroute n'est pas sans conséquences sur son environnement et plus encore sur les usagers et leurs comportements. Que veut dire en effet cette matérialité ? Ce béton et cette organisation stratigraphique mettant la voiture au-dessus de tout, le train en dessous et le piéton écrasé sous toutes ces couches ? Il est bien évident que cette infrastructure agit directement sur les corps, sur les utilisateurs quels qu'ils soient. De l'utilisateur routier qui tous les jours emprunte cet axe jusqu'à l'habitant ayant pour voisin le monstre de béton, l'objet n'est plus seulement agissant, mais c'est par l'utilisation de celui-ci que toute une dynamique se mettra en place aboutissant à la formation d'un nouveau contexte hybride.



Figure 12. Photographie personnelle réalisée le long de l'autoroute E25, Xavier Vani, 2020

Nous pouvons maintenant, après cette présentation, relier ces espaces à notre recherche. Tout est parti en effet d'une relation personnelle que j'entretenais avec l'infrastructure. Habitant à proximité des lieux, j'étais constamment confronté au lieu. Des espaces qui rejoignent en tout point ce que l'on a qualifié précédemment *de hors champ* et qui lorsque nous sommes en eux, délivrent ce sentiment océanique dans lequel la « délimitation d'une frontière entre le moi et le monde devient incertaine » (Freud, 1930, p.8).

« Tu sais, le soir, mon appartement, il bouge,
Et il y a ce bruit, le bruit du vent.

Au-dessus, là-haut, il y a les voitures qui volent ».

Conversation avec un inconnu – carnet personnel, 2020

Durant la période de l'exercice, mon intérêt pour les palais de mémoire était déjà bien présent. Bien que je n'aie pas investigué consciemment les lieux avec un regard mnémotechnique, je vois maintenant qu'une partie du travail était fortement lié à cette pratique, ou du moins à une possible résurgence de la mémoire dans des lieux sans noms. Car si l'autoroute elle est qualifiée et nommée en tant que E25, les espaces résultants liés à son apparition n'ont aucune caractéristique nominative.

L'exercice prit diverses tournures qui ne seront pas toutes explicitées ici, mais dont certaines sont à analyser. Dans un premier temps, il s'agissait simplement de suivre la route, d'aller et venir en la longeant, partant de son entrée la plus proche de mon habitation puis d'en suivre le trajet jusqu'à ce que le chemin n'existe plus et qu'il ne me soit plus possible de marcher, autrement dit que mon corps soit bloqué, arrêté par la circulation automobile. Je fis alors de même dans le sens inverse jusqu'à être bloqué à l'entrée du tunnel de Cointe. Un reportage photographique suivit une partie de ce trajet. L'idée première était de rendre compte du paysage tel qu'il m'apparaissait, sans jugement aucun. Rien que le corps dans l'espace, mes jambes d'un point à un autre, l'appareil photographique, et les jambes, encore. Ce n'est que par la suite, à travers des images et des sensations enregistrées que je pouvais trouver une des lectures possibles du territoire. Il apparaissait en effet, que j'étais dans une situation qui ne m'était jamais arrivée. Cette autoroute s'élevait, descendait, s'ondulait juxtaposant tour à tour différentes strates de vitesses (auto, train, piéton) provoquant alors l'entrechoquement de spatialités qui, brisées, génèrent ces espaces résultants. Je rencontrais alors différentes successions spatiales, du dessus au-dessous, de l'homogène au fragmenté, au rythme et à la sonorité continue des automobiles. Mais la marche le long de la route comme un lien, comme une possibilité de lire ces espaces extrêmes et hors temps.



Figure 13. Photographies personnelles réalisées le long de l'autoroute E25, Xavier Vani, 2020

Avant de passer à la suite et au prolongement de cette première étude, il m'apparaît maintenant que l'une des propositions était portée sur le rapport de ces lieux à une mémoire. Un lieu cinématographique qui, dans la juxtaposition de deux images, permettait d'ouvrir l'espace, de faire apparaître un lieu dans le lieu. Même si cette partie du travail n'est pas en lien direct avec la proposition dans son ensemble, elle me semble être intéressante dans le cadre du mémoire ci-présent. Pour cela, je m'étais attaché à choisir un des morceaux d'espaces résultants qui ferait l'objet du travail. Ce lieu était tout choisi, un endroit d'une extrême attraction, absolument fascinant. Un lieu que je me proposais de nommer le Temple des pas perdus : il se trouvait être sous l'autoroute au point où se joignait à sa hauteur maximale la strate piétonnière et celle de l'automobile portée (la strate automobile) par des piliers de plusieurs dizaines de mètres de hauteur. Dans son extrême turbulence, du fait que les voitures passent au-dessus de nos têtes, le train sur l'un des autres côtés, ce lieu restait pourtant d'un calme absolu, un lieu dans lequel nous retrouvons ce sentiment océanique dont nous parlions plus en haut. Mais un sentiment qui ne serait pas celui

du retour à un quelconque état naissant. Au contraire il s'agirait plutôt d'un sentiment incertain lié au possible effondrement (Winnicott, 2000) à l'œuvre.



Figure 14, *Le temple des pas perdus*, Xavier Vani, 2020

Je revu, quelque temps après mes premières pérégrinations, le film d'Andreï Tarkovski ; *Nostalghia* (1985). Dans l'une des scènes principales du film, nous retrouvons un personnage assis par terre, un chien à ses côtés près d'une ancienne maison russe, eux-mêmes pris au sein d'une ancienne cathédrale en ruine qui apparaît comme un fantôme du passé, d'un temps désormais révolu. Cette scène, en apesanteur, à la fin du film révélait parfaitement le sentiment que j'éprouvais dans les lieux. Un lieu que je pouvais qualifier de cinématographique dans lequel se mêlent rêves, réalités, fictions et pulsions. Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans le prochain chapitre.

Je juxtaposais alors mes propres photos du Temple avec cette scène finale et dans leur montage, dans ce travail manuel, dans cette corporéité des images, d'un lieu sur un autre, vint apparaître une nouvelle image, un lieu nouveau. Une ouverture saisissante vers les caractéristiques profondes du lieu dans lequel semblaient maintenant flotter dans l'air les proportions des cathédrales, avec ses rythmes, sa lumière, son entrecolonnement et sa hauteur. Un palais de mémoire transitoire pour les fidèles marcheurs de la ville contemporaine.



Figure 15. *Le temple des pas perdus*, Extrait personnel, Xavier Vani, collage réalisé dans le cadre du travail d'*Architecture et Politique*, 2020.

Cet aparté effectué, je continuais dans la lancée de ma première proposition en suivant la route, afin d'épuiser le médium de la marche au sein de ces territoires. Si nous devons analyser un lieu, l'actionner ou le performer pour mieux le révéler, il m'apparut peu à peu qu'il m'était absolument impossible de figer quoi que ce soit dans ces lieux, d'ériger ni même de penser à projeter une construction. Il s'agissait d'être dans une tout autre posture que celle, habituelle, de l'architecte. Cela signifiait-il de ne rien faire ? Si oui, qu'est-ce que le rien ? Prend-on le passage, l'immatériel comme du *rien* ? Ces questions avaient beau se poser et venir à moi, j'avais la certitude qu'il ne fallait pas saisir ce territoire comme un lieu de projet. Si l'on se remémore ce qui était explicité dans la partie précédente, nous nous souviendrons que c'est précisément en se mettant dans une attitude d'observateur des lieux, dans l'observation de son processus de transformation que nous donnerons une possibilité de devenir au territoire, une analyse nouvelle qui transgresse l'habituelle et banale volonté de donner réponse à tout. Il s'agit encore une fois d'élargir les ouvertures et les lectures possibles d'un territoire quand les procédés habituels tendraient à les cloisonner.

Je me suis alors attaché à rester dans cette posture qui devait trouver une proposition autre que le projet dans l'un des *hors-champs* de l'autoroute. Je continuais alors sur

cette idée de suivre la route, de la longer, et comme la répétition aide à *l'inventio* (la répétition ne change pas l'objet perçu/contemplé, mais provoque un changement progressif dans la *mens*, dans l'esprit de celui qui contemple (Deleuze, 1968) – voir aussi les déplacements circumambulatoriaux basés sur la répétition), c'est après plusieurs voyages qu'une idée nouvelle venait à ma rencontre. J'avais été frappé en effet de trouver le long de cette route de tels espaces au sein desquels la vue, la vision ne parvenait à accrocher aucun élément tant la succession des espaces générait des brisures optiques et ne permettait aucunement de trouver un point de repère. Je me posais alors la question de savoir comment montrer ce territoire autrement, pourquoi toujours donner une représentation visuelle d'un espace ? Et si la marche permet de donner une vision subjective de l'espace, c'est au travers d'un corps sensoriel, qui ne capte plus seulement, comme c'était souvent préconçu aux époques précédentes, à travers l'outil optique.

Si nous voyons apparaître dans la pratique de certains artistes contemporains des extensions de leur propre corps en tant qu'outil de captation du réel, c'est-à-dire des fragments et rebuts urbains comme chez Francis Alÿs qui dans *The collector* (1991) fabrique un petit chien aimanté attirant la ville à lui ou encore chez Gabriel Orozco dans la performance *Piedra que cede* qui, en 1992 pousse devant lui, dans les rues de New York, une boule de plastiline d'un poids égal à son corps, autoportrait de l'artiste qui enregistre les infratopographies de la ville, notre proposition n'était pas tant de donner une extension au corps que de lui en retirer une partie. Dans notre cas, la vue. Je me disais en effet que puisque le regard ne peut pas se poser sur les éléments, que le contexte est trop chaotique, il pourrait être proposé de suivre la route grâce à nos autres sens afin de faire émerger une nouvelle *vision* urbaine de ce territoire fragmentaire. Cette proposition faisait indirectement suite au premier titre que je donnais au travail : *le bruit du vent*. Je pensais au départ que cet incessant bruit, cette vague sonore continue était celle du vent qui s'engouffrait dans la rue quand, au contraire, c'étaient les voitures qui à toute allure traversaient l'autoroute. Il s'agissait alors de performer le long de cette infrastructure, les yeux bandés, en tentant de suivre son tracé, se repérant aux bruits automobiles, afin de donner, là où

le regard butait, un tracé nouveau, une nouvelle topographie sensorielle des lieux, qui soit liée aux captations sonores faites sur le chemin.

Ci-dessous, le script du parcours :

X traverse le paysage
Les yeux bandés, il suit le vent et enregistre ce qu'il voit en pensée

Carnet personnel, 2020

C'est alors une nouvelle manière d'envisager et de lire les lieux qui se dessine. Une manière de travailler le corps, de le performer et de lui permettre, dans ce cas-ci en lui bandant les yeux, de rendre compte différemment du paysage en proposant de la sorte une nouvelle cartographie du territoire qui ne tienne plus compte des repères orthonormés, mais plutôt des sensations et des sentiments subjectifs éprouvés dans les lieux.

4.2.3 Remanier le territoire

Nous venons d'esquisser la possibilité d'une autre lecture de la ville au travers de laquelle le corps, c'est-à-dire l'organe sensoriel dans son entièreté, servira d'outil afin d'établir et d'ouvrir de nouveaux tracés et de nouveaux chemins de réflexions dans la ville. Cet outil qu'est le corps va trouver, notamment dans la pratique de la dérive situationniste, un prolongement permettant physiquement de rendre compte des possibilités des lieux. La carte en effet devient un outil critique, subjectif et subversif permettant de *re-composer* et de *ré-agencer* le réel. C'est en cela notamment que le mouvement situationniste, en plus de la dérive, se distingue des pratiques précédemment vues de la flânerie ou du travail du chiffonnier.

monde quadrillé. Une carte alors comme un nouveau lieu qui déstabilise nos perceptions et dans lequel nous pouvons commencer à penser, à rêver et à imaginer le territoire. Un espace dans lequel on quitte la projection Mercator pour orchestrer le devenir poétique de la ville à travers la mise en place de nouvelles grilles de lectures qui ne sont plus celles classiques des modernes et, plus tôt avant eux, d'Alberti et de Dürer (Jamet-Chavigny, 2012), mais dont les marcheurs sémionauts se servent désormais pour enchanter et ordonner le chaos-ruines du monde.

CHAPITRE V

ROBERT SMITHSON, ARPENTEUR FICTIONNEUR

En se promenant dans des amnésies urbaines, dans un organisme vivant constitué d'espaces conscients et inconscients (...) en poursuivant dans le devenir-autre des territoires son propre abandon au devenir (Collectif, 2001, p.298).

Les deux précédentes parties nous ont permis de mettre en évidence deux axes selon lesquels nous pouvons lire la ville et fabriquer de la mémoire. D'une part dans sa psyché, dans son inconscient urbain. D'autre part dans ce que l'on a qualifié de *hors-champ* de l'architecture. Nous avons pu mettre en avant le fait qu'au travers de la marche, ces territoires peuvent être des lieux de potentialités nouvelles dans lesquels la mémoire puisse s'exercer et la ville *se donner* en devenir.

Si pour comprendre le rapport du corps à la mémoire dans la ville nous avons appréhendé ces deux approches (inconscient, hors-champ) séparément, nous allons maintenant voir au travers de l'œuvre de Robert Smithson : *Passaïc a-t-elle remplacé Rome en tant que ville éternelle ?* (1967) que le territoire peut être lu directement selon ces deux axes. C'est ce que nous étudierons en montrant que la marche dans le territoire peut aboutir, lorsque l'espace s'en trouve à ce point brisé tel qu'il l'est dans les villes actuelles, à une perte du langage demandant à être suppléé par l'introduction de fiction dans le réel.

Avant cela nous allons continuer notre développement sur la carte afin de voir, ici aussi, en quoi la fiction permet d'inventer une nouvelle cartographie du réel. Pour cela nous convoquerons tout d'abord la figure du bricoleur.

5.1 *Paradigmes bricolés*

Si précédemment nous avons vu que la carte constitue un outil majeur de l'arpenteur sémionaute, de reconfiguration du territoire, nous allons maintenant voir que chez Robert Smithson c'est d'une part son aspect formel qui se trouve changé et d'autre part, qu'elle entretient un rapport nouveau avec le réel en y introduisant des parties fictionnelles afin d'activer le territoire.

La carte devient chez Robert Smithson un véritable paradigme. Un lieu dans lequel se mêlent fiction(s) et réalité(s) pour proposer un regard nouveau sur le monde. C'est par exemple dans « Untitled (Antartica) » (Smithson, 1967) une carte qui, découpée successivement selon différentes tailles circulaires devenant plus petite à mesure qu'elles s'approchent du centre et, décalées à chaque fois de la dimension même de la découpe, laissera apparaître une forme architecturale babélique, un lieu nouveau du devenir et de son écriture. Cette notion formelle est très intéressante, car Smithson est sans doute celui qui détaillera le plus ce nouveau rapport à une grille de lecture en dépassant celles habituelles et préconçues. L'artiste a cette perception du *désordre ambiant*, ce « sentiment que la Terre est une carte soumise à dislocations », l'entraînera à envisager que « rien n'est formel ni certain » (Smithson, 1965, p.196). Pour lui, les grilles de lectures sont variables et permettent sans cesse d'ouvrir un territoire, un langage qui mêle formes et écritures, fictions et réalités.

hétéroclite d'objets rencontrés qui lui servira soit dans l'instant présent soit dans un *à venir*. Un corpus de signes qui sera toujours nécessaire et dont la réorganisation et l'augmentation renouvelleront toujours le sens. Un « stock de temps » (Davila, 2002, p.65), qui dans ses montages et ses agencements permettra d'inventer une nouvelle *géo poétique* (Deguy, 1969) des lieux dans laquelle il ne resterait que des traces de mémoires qui seraient « une dimension de l'absence qui reste à découvrir » (Smithson, 1970, p.203).

Cette capacité de bricolage assumée et propre à Robert Smithson n'est possible qu'au travers de ses déplacements, qu'au travers de ses longues et incessantes traversées du territoire qui permettent au corps d'être vraiment confronté au lieu, de s'ancrer dans une attitude et une pensée *in situ*. Une distinction aussi qui pourrait être tenue entre une carte (*in situ*) qui est le territoire et un plan (*hors-sol*) qui lui est un objet de repère. Une distinction encore que l'on retrouve aussi chez Claude Lévi-Strauss qui, dans la *Pensée Sauvage*, compare l'ingénieur au bricoleur :

L'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer au-delà, tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure en deçà, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes (...) Une des façons (...) dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité, tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité (Lévi-Strauss, 1962, 33,34).

Ces opérations de signes dont parle Lévi-Strauss vont, chez Smithson, venir appuyer ou plutôt aider la mémoire en inscrivant le chaos (du territoire et du monde) dans un système homogène (Corbel, 2008). Voici encore une des figures néguentropiques dont nous parlait Bernard Stiegler qui lutte *contre* l'entropie en proposant constamment de nouveaux chemins de pensées. Des pensées nomades, des marches et des opérations qui pour l'artiste vont, dans ses pas, travailler les lieux et *fabriquer de l'archive*. Car si progressivement le territoire s'est à ce point effacé, nous avons pu montrer qu'avec lui, la mémoire elle aussi s'est brisée et

fragmentée. Une archive alors qui consigne et qui « a lieu au lieu de la défaillance de ladite mémoire ». Qui, encore, ne peut exister « sans dehors » (Derrida, 1995, p.38) et qui pour Robert Smithson va lui permettre d'engager le territoire dans une archive *active* qui fabrique de la mémoire et même temps qu'elle tente de la suppléer. Un processus toujours en mouvement qui, nous allons le voir dépasse et déplace maintenant les cadres du réel dans lequel le visuel et le verbal se mêlent pour écrire le territoire.

5.2 *Espaces quelconques, réel brisé.*

Nous allons maintenant nous intéresser à ce qui constitue (il me semble) l'un des endroits clés de notre parcours. Il nous apparaît en effet qu'un des travaux de Robert Smithson en particulier soit le catalyseur des liens que nous tentons de tisser entre corps, lieu et mémoire. Un lien dans lequel nous allons nous rendre compte que le réel est passé à l'état de ruine, qu'il est brisé et qu'il s'agira pour les marcheurs de se laisser aller dans ces terrains vagues faisant de ce dernier à la fois un flâneur dans ce décor de ruines, à la fois un sémionaute puisqu'il va capter les signes de la ville brisée, et à la fois nous allons le voir, un arpenteur qui va fictionner ces lieux ravagés, accidentés et projetant déjà l'idée de désastre, afin de les activer et de les replacer dans une mémoire et une histoire *sans passé*.

En 1967, l'artiste publie dans la revue *Artforum* un article intitulé « Passaic a-t-elle remplacé Rome en tant que ville éternelle ? » (Smithson, 1967).

Le samedi 30 septembre 1967, Robert Smithson se rend dans un territoire qui l'a vu grandir, le lieu de son enfance situé dans la périphérie new-yorkaise : Passaic. Un lieu toujours habité par ses parents. Il s'y rend en bus à bord duquel il lira le journal du Times et y trouvera une reproduction floue du paysage allégorique de

Samuel F.B. Il emporte aussi avec lui l'important livre de Brian W.Aldiss : *Earthworks* (1965).

Il demande, au bout d'un certain temps, au chauffeur de s'arrêter puis va continuer à pied son « odyssée suburbaine » (Smithson, 1967). Dans une journée d'été indien, l'artiste enregistrera ce territoire au travers de notes, de commentaires et de photographies. Un lieu désormais morcelé, ravagé après le passage de l'époque industrielle, qui serait comme une anticipation proche et instantanée des accidents, des catastrophes urbaines, écologiques et sociétales à venir (Bounnel Guérard, 2020). Les photographies réalisées par l'artiste vont, grâce à leur commentaire, élever au rang de monument des infrastructures paysagères abandonnées qu'il qualifiera de « Monuments de Passaic », nous y reviendrons dans ce développement. Ces signes que Robert Smithson va capter et enregistrer au travers de ces outils (carnet, photographies) vont lui permettre en tant que collecteur de terrain, d'agencer les restes et traces du territoire afin de faire progressivement entrer Passaic dans une nouvelle histoire en se faisant archéologue d'une mémoire à venir.



Figure 18. *Les monuments de Passaic*, Extrait de *Passaic a-t-elle remplacée Rome en tant que ville éternelle ?* 1967.

En effet, si nous venons de voir que le bricoleur va se faire faiseur d'archives en suppléant la mémoire lorsqu'elle en vient à faillir, il en est de même pour ce voyage quasi dickien que nous propose Robert Smithson. Si ce n'est qu'il instaure un processus de *prothèse mémorielle* au niveau langagier. Il pourrait en effet nous paraître étrange que de simples tuyaux, des ponts ou encore un bac à sable soient qualifiés de monuments. Bien au contraire, ce dernier introduit au lieu de la *défaillance* du langage un aspect fictionnel à son récit pour rendre compte du lieu éclaté. Le paysage tel qu'il apparaît reste impossible à décrire dans un langage classique, si ce n'est qu'en le restituant basiquement, ce qui équivaldrait à l'enfermer dans une chambre sans issue. Smithson au contraire, va faire de ce paysage un lieu dans lequel on puisse exercer un regard (Davila, 2002). Son récit va alors peu à peu mêler réalité et fiction jusqu'à pulvériser le lieu en particules urbaines (Corbel, 2008).

Sous la lumière morte d'un après-midi à Passaic, le désert devint une carte de désintégration et d'oubli infinis. Ce monument d'infimes particules flamboyait sous la lueur d'un soleil morne (Smithson 1967, p.14).

Les infrastructures alors qualifiées de « monuments » vont permettre de baliser ce territoire ruiné. Un nouvel ordre qui se tient précisément au cœur même du désordre et grâce auquel le territoire, les lieux, vont progressivement s'ouvrir pour laisser apparaître une mémoire en sommeil.

Le réel est accablant lorsque l'imaginaire ne le féconde pas. Bien plus, le réel ne se laisse lire, décrire ou envisager, qu'en fonction d'une dose, d'une mesure de fiction avec laquelle construire un point de vue sur ce que l'on qualifie de réalité (Davila, 2002, p.100).

Mais si Robert Smithson introduit précisément la fiction dans le réel pour mieux révéler les lieux qu'il traverse, il convient dans notre étude de nous demander quel est le rôle de la marche dans cette introduction ?

Tout d'abord à la vue du territoire entropique qui fait cohabiter et coexister « le désastre urbain et le terrain vague » (Bonnell Guérard, 2020, p.187) décrit par Smithson et accompagné de photographies, il me semble que nous pourrions convoquer ici, pour qualifier ces lieux traversés, la définition que Gilles Deleuze donnait des espaces quelconques. Il définissait ainsi un espace quelconque comme ayant perdu toute « homogénéité au point que désormais les connexions de ses parties puissent se faire d'une infinité de manières. Un espace (nous disait-il) saisit comme « pur lieu du possible » (Deleuze, 1983, p.155). Mais ce terme de pur lieu du possible n'est pas, me semble-t-il, à interpréter trop rapidement. Ce n'est pas un lieu qui se donne tout fait dans sa lecture, mais au contraire un lieu qui demande, dans son hétérogénéité, *d'être accédé*. Car ce qui se joue dans sa lecture profonde au travers de la marche et du corps, c'est bien sa révélation comme passage de l'éteint à l'état de possible.

Ensuite, si les arts de la mémoire permettent à l'utilisateur de se déplacer d'image en image au sein d'un édifice, et par la suite notamment à la Renaissance, sous l'impulsion de découvertes cosmiques, que ce soient les images elles-mêmes qui en viennent à se mouvoir et se déplacer, il est un art nouveau qui apparaîtra des siècles suivants, mais qui est en tout point une continuité de la méthode des locis : le cinéma. Un art qui pour Élie Faure s'inscrit précisément dans « un monde en train de se faire, un être complexe en devenir permanent » (Faure, 1922, p.63) et qui pour Erwin Panofsky est « un équivalent moderne des cathédrales gothiques » (Panofsky, 1951, p.45).

Ce lien au cinéma est très important pour la suite de notre parcours, car ce paysage, sous le regard de la fiction nous apparaît désormais comme un véritable lieu cinématographique permettant la « construction d'un imaginaire à partir du réel » (Marion, 2012). Le territoire serait une succession d'images au sein duquel évolue Smithson passant de lieu en lieu, d'un monument à un autre. Les matériaux se changeant en pellicule, la matière même devenant un film d'un « blanc continu » qui renfermerait l'arpenteur fictionneur (Smithson, 1967). La déambulation dans Passaic est similaire à un long travelling qui au-delà des lieux géophysiques réels, permet à Smithson de questionner sa propre histoire dans un lieu qui l'a vu grandir et qui désormais est à l'état de ruines.

C'est ici un deuxième point que nous allons aborder. Nous avons vu que Robert Smithson va traverser ce lieu qui est désormais devenu une friche, un lieu que l'on pourrait qualifier d'espace quelconque, un espace oublié, hors du temps de la ville. Mais en tant que territoire de son enfance, le lieu d'une part contient une partie du vécu de Smithson (et de même en retour l'artiste en possède un vécu) et d'autre part sa strate inconsciente se rend visible notamment au travers de la fiction dans le paysage sous l'influence du lieu cinématographique lui faisant prendre des allures de rêves. C'est notamment le cas lorsqu'il décrit le monument tuyau comme prenant un caractère sexuel, le paysage devenant le lieu de pénétration des infrastructures

allant jusqu'à l'orgasme de ce qu'il nomme la « fontaine infernale » (un autre monument).

Ceci constituait une fontaine monumentale qui évoquait six cheminées horizontales semblant inonder la rivière de fumée liquide. Le gros tuyau était, d'une certaine et énigmatique façon, relié à la fontaine infernale. C'était comme si le tuyau sodomisait secrètement quelque office technologique caché, conduisant à l'orgasme un organe sexuel monstrueux (la fontaine) (Smithson, 1967, p.13).



Figure 19. *Le monument fontaine*, Extrait de *Passaic a-t-elle remplacée Rome en tant que ville éternelle ?* 1967.

La fiction prend alors des allures de rêve, les monuments deviennent des « ruines à l'envers (...) qui s'élèvent en ruines avant même d'être édifiée » (Smithson, 1967, p.51), des anti-monuments dans ce « panorama zéro » au sein duquel le temps et l'espace ne connaissent plus de hiérarchie. Un espace encore dans lequel la vie et

la mort sont entremêlées et au sein duquel c'est la déambulation qui permet le *passage du rêve à la réalité* (Boutonnet, 2013). C'est alors dans cet espace entropique où se mêlent le réel et la fiction que Smithson va engager sa réflexion sur les monuments, sur le lieu et son devenir. Il va faire de ces restes (les monuments) un levier d'action et de pensées en opérant une action langagière sur les éléments allant même jusqu'à extrapoler son récit et le proposer comme voyage touristique « jusqu'au pays oublié du temps » (Smithson, 1967).

Nous l'avons vu, de simples infrastructures vont être élevées au rang de monuments. En les identifiant de la sorte, il va replacer Passaic dans une mémoire au futur, dans une histoire, dans une utopie « sans soubassement, pleine de trous qui définissent involontairement les souvenirs d'un ensemble abandonnés de futurs » (Smithson, 1967, p.13). Cette histoire est celle du fictionneur qu'est Smithson. Une histoire qui quitte les grands événements historiques et esthétiques classiques pour créer sa propre *mythologie individuelle* dans un *lieu du chaos* au sein duquel la mémoire pourra s'exercer au rythme des pas et du langage du corps pratiquant. Un corps pris dans un déplacement « cinéplastique » dans lequel le mouvement même de l'artiste devient son médium d'interrogation du réel en reconfigurant les catégories et les formes de pensées habituelles (Davila, 2002, p.23).

CHAPITRE VI

L'ULTIME FORME DU PASSAGE

En prenant appui sur l'œuvre de Robert Smithson, nous avons pu mettre en évidence que lorsque le réel se trouve à ce point brisé, seul le langage, au travers de l'incursion de fiction dans la réalité, peut permettre de questionner et de lire ces territoires. Il faut aussi rappeler que cette *mise en marche* du langage, cette *invention* nouvelle ne devient possible que grâce aux déambulations de l'artiste, que son mouvement même va lui permettre de passer d'un langage à l'autre, d'un lieu à un autre afin d'activer la mémoire et d'inscrire ce paysage chaotique et déstructuré dans un nouvel ordre.

Si le langage est désormais vu comme une nouvelle manière de faire émerger des formes de pensées au travers du corps des marcheurs, nous allons maintenant voir que la ville peut tout entièrement être vue et lue comme un texte. Un texte dans lequel se déplacer est désormais, avec l'éclatement urbain, synonyme *d'errer*. Une errance longue dans laquelle écrire la ville sera une écriture intérieure, de son propre corps et de sa propre mémoire. Une errance enfin qui va nous apparaître comme une *ultime forme du passage* dans laquelle rater, louper et tenter vont permettre aux marcheurs l'invention et la protention de ce que nous proposerons de qualifier de *ville possible*.

6.1 *Errare*

La ville si elle est un corps mémoriel, n'est plus nous l'avons dit le lieu d'une mémoire homogène. Son incessante fragmentation rompt avec les protentions habituelles de formation de la mémoire et laisse progressivement un paysage urbain ruiné et brisé. En revanche, ce mouvement constant, ce développement autopoïétique ou encore cette dynamique d'implosion-explosion (Lefebvre, 1968) montre que la ville est sans cesse en train de se reconstruire, de se réécrire.

Roland Barthes lui, envisageait la ville comme un texte, un lieu de l'écriture avec ses proses, ses vagues romanesques, et autres styles littéraires et langagiers (Barthes, 1971). Mais si la ville idéale est un texte cohérent, les villes actuelles seraient plutôt à considérer comme des textes à trous. Des lieux qui *manquent*, qui sont constamment à acquérir, à tenter et à écrire dans leur incessant « devenir-métamorphose » (Jacques, 2006, p.27). Un texte et une ville encore dont le sens de lecture/marche n'est plus à chercher dans la linéarité, mais dans une composition vague. Le cheminement plutôt que le tracé régulier. La marche comme une errance. *Errare* qui trouve son étymologie dans *l'instabilité*, dans *l'erreur* et qui nous allons le voir, va emmener les corps dans une danse avec la ville, dans une fusion qui tracera dans son sillon les nouvelles ouvertures, les nouveaux champs de protentions qui tisseront l'individu au monde.

Nous allons maintenant voir au travers de l'œuvre de Paul Auster, notamment dans *l'Invention de la solitude* (1988) et dans sa Trilogie new-yorkaise (1991), que ville et corps entretiennent un lien particulier dans lequel la marche, l'errance sera, en plus du fait d'évoluer parmi les signes et de les agencer afin de rendre compte de l'état du paysage urbain, un moyen d'écrire, de traduire et d'engager la ville. Car si pour Giordano Bruno, l'Univers est un théâtre régi par des lois cosmiques disponibles à celui qui franchira les seuils de l'esprit, pour Paul Auster la ville est

un théâtre des désillusions dans lequel l'homme est pris dans une quête (en-quête) mêlant réalités et fictions. L'écriture pour lui est une traduction du dehors et de la réalité de la ville : incertaine, informe et *insaisissable*. Ainsi pour le marcheur traducteur le corps va à l'épreuve de l'espace, un corps qui rate, qui loupe, qui *pactise avec la chute*, mais qui sans cesse renouvelle sa pratique pour toujours avancer et composer pas à pas une écriture de soi. Des promenades erratiques *existentielles* (à prendre dans le premier sens du terme – existence) dans lesquelles l'individu va progressivement se confondre au grand tout dans le dédale qu'est devenue la ville actuelle. À l'instar des revendications situationnistes qui déliraient la ville comme une grande forme labyrinthique sans cesse en reformation, la ville actuelle en est très proche si ce n'est qu'elle ne se reforme pas dans le désir et au pas de ses habitants, mais plutôt qu'elle engage (le labyrinthe urbain) les corps et les renferme dans une grande in tranquillité au sein de laquelle le marcheur, l'errant contrairement à l'emblème des « Pia desideria », (Hugo, 1624) qui se guide grâce au fil d'Ariane pour ne pas tomber dans le labyrinthe, va y avoir chuté et devra désormais tisser sa propre ligne dans les affres et ruelles urbaines.



Figure 20.. *Pia desideria* XVII, Extrait des *Pia desideria. Emblematis elegiis*, 1624.

Nous avons pu trouver ce type de relation à la ville en particulier dans l'écriture d'Auster. En effet, son œuvre mêle nous l'avons dit fictions et réalités, mais aussi une part autobiographique que l'on retrouve attachée à ses divers protagonistes. Souvent engagés dans des enquêtes frôlant l'absurde, les personnages vont progressivement en venir à des pérégrinations métaphysiques le long desquelles la ville se révélera dans ses angles inhabituels invitant avec elle une mémoire qui ne se présentera que par réminiscences courtes et intermittences involontaires. C'est en effet ce qui arrivera à Bleu, dans les Revenants qui, dans une incessante filature avec Noir, d'un temps si long qu'il nous échappe, va rencontrer sa femme au bras d'un autre homme dans une scène qui va se jouer en quelques secondes, dans la rue, comme une brutale apparition-disparition d'une trace mnésique de laquelle il ne serait que le spectateur.

La ville tout entière absorbera le personnage, lui faisant perdre toute notion de temps, d'identité ou d'habitudes usuelles jusqu'à ce qu'il perde son propre logement et que la méta-enquête dans laquelle il est engagé nous emmène à découvrir l'étrange rapport au monde dans lequel nous laisse la ville. Un lieu, ici New York, où tout est entièrement éclaté « les gens sont brisés, les choses brisées, les pensées brisées » (Auster, 1991, p.115) qui vont transformer les *habitus* des corps protagonistes en attitudes et *devenirs schizophréniques* (Deleuze, 1980) au sein desquels la perte de repères va se métamorphoser en *passion d'errance* (Jacques, 2006).

C'est en lui-même qu'il errait, qu'il se perdait. Loin de s'inquiéter, cette absence de repères devenait une source de bonheur, d'exaltation. (...) il s'en imprégnait jusqu'à la moelle en se disant, presque triomphalement : je suis perdu (Paul Auster, 1988, p.137,138).

Cette perte *jouissive* de repères dans ce décor brisé pourra par exemple amener A. dans l'Invention de la solitude à comparer Amsterdam et son plan cyclique à l'œuvre de Dante et aux différents cercles de l'enfer dans lequel il ne cessera

d'errer. C'est encore, dans Cité de Verre, toujours cette filature qui lie Quinn à Stillman et dans laquelle d'une part nous retrouverons les signes au sol, les indices laissés par la ville qui permettront son écriture. Et d'autre part, ce qui me semble-t-il, est très intéressant dans l'œuvre d'Auster, c'est ce lien des figures erratiques. En d'autres termes une errance n'est jamais *errance seule*. Elle provient, contient et devient toujours autre chose. Elle est toujours liée à quelque chose ou à quelqu'un. Pour illustrer ce propos, nous allons continuer notre chemin avec Quinn et Stillman. Ce dernier en effet, nous l'avons dit, est suivi par Quinn. L'enquête progressivement commence, dure de plus en plus longtemps sans que Quinn ne puisse discerner quoi que ce soit d'anormal dans le comportement de Stillman (à ce moment-ci des mois, des années sont déjà passés). Puis un jour, l'enquêteur va progressivement s'apercevoir que Stillman commence à ramasser des objets jonchés sur les sols new-yorkais. *Des signes*. Durant des journées entières, Stillman ne fait rien d'autre que de ramasser ces objets. Quinn note précisément dans son carnet rouge ses moindres faits et gestes ainsi que ses déplacements. Un soir, éprouvé par la pratique de l'incessante filature, n'arrivant pas à comprendre le but de Stillman, Quinn se met sur son cahier à retracer les trajets de l'éboueur amateur effectués ces derniers jours. Au fur et à mesure de ses tracés et après diverses interprétations qui faisaient de ces dessins des sortes de hiéroglyphes, Quinn arrive enfin à entrer dans le langage codé de Stillman. L'enquêteur s'aperçoit que le filer (Stillman), ne faisait pas que glaner des objets divers sans finalité. En réalité Stillman, en chiffonnier des rues new-yorkaises, utilisait la ville et ses rebuts pour dessiner dans son sillon, à l'intérieur de la ville, une série de lettres « par le mouvement de ses pas » qui, une fois rassemblées, laissaient apparaître : O W E R O F B A B. Nous voyons s'esquisser derrière ces lettres la légendaire Tour de Babel (TOWER OF BABEL). Or c'est une Tour de Babel manquée, ratée, « dessinée dans l'air », le langage et les objets de la ville n'ayant pu aller jusqu'à terminer sa construction. Ainsi le langage bute sur le réel, il ne peut terminer son propre corps. Un corps beckettien, boiteux, dont le langage est troué, qui pour Stillman dit sa perte, un langage qui n'est plus capable de décrire le réel, dans « le monde, ou ce qu'il en reste ». Malgré tout, Stillman poursuit son projet (nous l'apprendrons)

acharné, de redéfinir et d'inventer une nouvelle forme de langage au travers des bribes et des objets amassés durant ses trajets qui soit comme une quête nécessaire pour celui qui voit les mots disparaître à mesure que la ville se brise et devient « un vaste dépotoir quotidien » (Auster, 1991, p.105, 115).

Le lien d'errance que nous évoquions plus haut va trouver dans le projet de Stillman, un engagement du corps de Quinn. Il va l'entraîner, presque malgré lui, dans un devenir qui dépasse sa propre forme d'individu. En effet, ce laboratoire urbain qu'est la ville de New York, va progressivement amener Quinn dans ses bords, dans ses limites dont sera donné une description autre de la ville qui révèle et fait habiter mendiants, sans-abris (Quinn devenant lui-même sans abris vivant dans un conteneur), âmes brisées et personnages qui précisément sortent des catégories classiques. Une ville comme ses protagonistes, oubliée. L'enquêteur va, au fur et à mesure de sa filature, devenir errant et s'oublier, quitter sa propre trajectoire pour s'engager dans une autre forme, se fondant dans les murs de la cité, devenant lui-même une tâche, un point, *une lettre dans l'écriture du monde*.

Une trajectoire erratique comme un cheminement de mémoire. En effet, si l'on parlait des arts de la mémoire comme d'une écriture intérieure, comme d'une *sténographie* intérieure (Yates, 1975), nous allons voir que les lignes d'errances sont un outil mnémotechnique qui défie les règles mnémoniques habituelles. Car nous avons souligné que dans la technique des palais de mémoire, le cheminement entraînerait une réminiscence mémorielle, qui lui-même engageait l'*inventio* puisque l'imagination n'advient que de la mémoire. Mais si l'on observe maintenant les trajectoires erratiques, nous nous rendrons bien compte qu'il n'est plus question de retrouver une mémoire disposée dans un ordre particulier, mais qu'il s'agit désormais de chercher sa mémoire dans le désordre du monde. Une mémoire retrouvée dans ce devenir-ligne dont parlais Deleuze qui engagera toujours une multiplicité des possibles et des ouvertures dans son irrégularité (1980). « Se dissoudre en un pur filet vagabond » (Jacques, 2006, p.25), sans

origine, sans identité, sans but, en une ligne d'univers qui « connecte les hétérogènes, en les maintenant comme hétérogènes » (Deleuze, 1983, p.264).

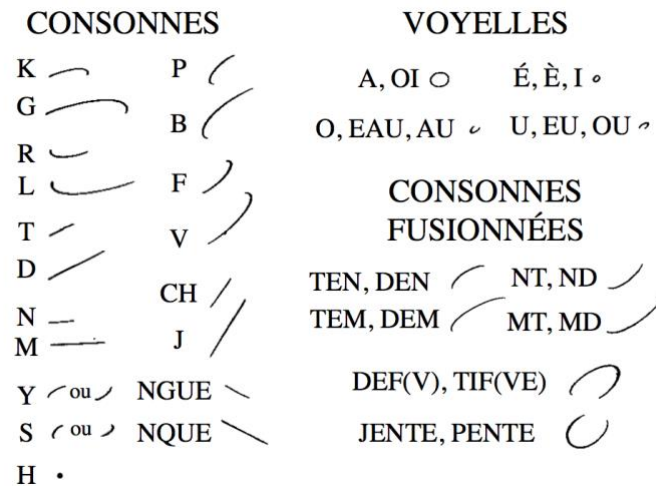


Figure 21, *Diagramme sténographique*, 1929.

Une sténographie comme une succession de lettres d'air qui dans leur mouvement même tracent sans cesse une écriture nouvelle de la ville au travers des corps. L'idée encore que ce refus de toute linéarité, du goût pour la soupe d'anguille et des entrelacs soit véritablement la possibilité d'inventer une expérience nouvelle qui ne se construit qu'à mesure de nos pas, et des pas des habitants dans le monde, dans laquelle l'errance, cette poésie muette, permette que puisse s'échanger « le singulier et l'universel, l'intime et l'obsidional, la vie du profond dedans et celle du grand dehors » (Didi-Huberman, 2005). Un trajet incertain qui dans ses opérations et ses connexes concourt, dans le fait qu'il produise de la mémoire, du sens et du corps, à la création de nouvelles formes de vitalités (Davila, 2002). Une ultime forme du passage qui pour Paul Auster nous connecte au monde :

Errer à travers le monde, c'est errer à travers soi-même. En d'autres termes, au moment où nous faisons un pas vers l'espace de la mémoire, nous entrons en marchant dans le monde (Paul Auster, 1988, p.166).

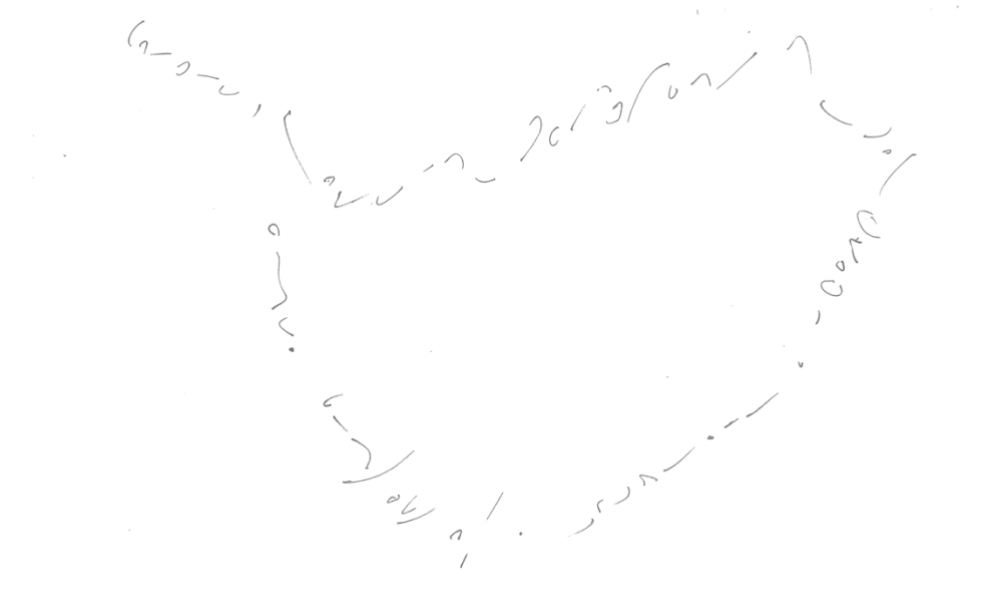


Figure 22. Succession de lettres sténographiques composant un poème,
Extrait des trajets d'itin-errances, Xavier Vani, 2021

6.2. Des villes possibles

Si nous avons mis en avant le devenir-ligne des figures erratiques dans la précédente partie, il s'agira maintenant de développer l'idée selon laquelle cette invention de l'individu permet l'écriture nouvelle du texte urbain. Car, toujours en reprenant Barthes si la ville est un livre, un texte, alors celui-ci doit être constamment relu, remanier, nous devons sans cesse en faire la traduction, car la ville est changeante, mouvante, hybride. Une ville et son texte dont les morceaux épars se construiront désormais comme un collage, comme « une mosaïque de citations » (Kristeva, 1967, p.441) qui chacun ont leur langage, leur écriture, leur propre typographie et

qui seront tissées par les lignes d'errances. Le rôle du *cor(ps)égraphe* prend alors une tout autre portée puisque son but n'est pas tant de donner ni même d'écrire un corps fini et terminé, mais au contraire de proposer et d'agencer continuellement une forme mouvante à une ville dont il sait désormais qu'elle sera toujours incomplète en inventant de nouvelles *terra incognita*. Pour lire et écrire cette ville, dans sa quête le marcheur devra s'insérer dans son mouvement et dans ses rythmes. Un rythme qui nous implique dans son ouverture (Maldiney, 1993) et nous permet alors de faire corps avec la ville, d'en être. De devenir ville pour en faire le texte. Nous disions plus haut que les diverses lectures de la ville permettaient d'ouvrir ses protentions. C'est bien dans son *devenir corps* avec la ville que le marcheur errant pourra l'écrire. En devenant corps, en se fondant avec elle, il ne fera plus qu'un et alors la mémoire de l'individu rejoindra la mémoire du collectif, l'écriture intérieure passera dans le manuscrit urbain et se reformera continuellement dans le mouvement même du temps.

Une écriture en formation, toujours *déjà* incomplète, dans une ville que l'on pourrait apparenter et contraster avec le dispositif mis en place par Leibniz à la fin de sa Théodicée (1710). En effet, à la fin de son récit, Leibniz décrit un vaste palais gardé par la déesse Athéna. Une profonde structure complexe fonctionnant sur une série de seuils imbriqués, dans laquelle les divers appartements « d'une grandeur immense » (Leibniz, 1710) seront comme autant de fenêtres différentes sur un *monde possible*. Autrement dit, à chaque appartement correspond un monde différent, avec sa vie, son organisation, ses règles et son ordre, au sein desquels il suffira de changer de lieu pour apercevoir un autre monde (Leibniz, 1710). Au passage nous pouvons souligner ici, le lien de cet édifice vertigineux aux arts de la mémoire. Il est en effet composé comme une série de lieux, eux-mêmes imbriqués dans un palais qui permettront de voir l'ensemble des possibilités des mondes. Je renverrais une fois ici encore au développement que donne Frances A. Yates de cette fabuleuse tentative de l'invention d'une clé universelle conduisant Leibniz jusqu'au calcul infinitésimal (à la base de l'informatique) formulé par Leibniz qu'elle donne dans son ouvrage sur les arts de la mémoire (1975).

Nous pouvons malgré tout nous servir de cet exemple pour mettre en avant le fait que chacun des appartements composant l'édifice devait contenir un grand volume d'écriture (Ferrer, 2010), autrement dit de nombreuses possibilités de faire et de fabriquer les mondes. Cette idée d'architecture qui rassemble les mondes servira d'image afin d'illustrer la théorie des mondes possibles. En revanche, la théorie leibnizienne voulait que la création (liée à l'ordre divin) ait toujours déjà eu lieu et qu'en d'autres termes, nous vivions déjà dans le meilleur des mondes possibles. C'est ici que nous pouvons contraster son propos avec les mondes possibles auxquels nous voulons nous référer. Car depuis Leibniz, cette théorie fut fortement réinvestie, notamment en littérature afin d'engager de nombreuses modifications dans l'écriture et dans le langage pour faire advenir de nouveaux schèmes de pensées. Ce dispositif permet plus simplement et sans entrer dans son détail d'amener une ou plusieurs caractéristiques nouvelles dans l'écriture afin de mettre en mouvement les syntaxes habituelles et les imaginaires préconçus (par exemple (pour le plus basique) un monde où trois et trois égalent sept). L'idée aussi que cette théorie permette ce qu'Almuth Grésillon appelle « une variante liée » (1979) qui met en avant le fait que tout *changement local* dans l'écriture met en cause sa totalité (Ferrer, 2010). Autrement dit, cette spéculation sur les mondes à venir ayant toujours cette visée prospective, de *l'à venir*, nous proposons de le ramener à la notion de *villes possibles*. Une écriture urbaine qui s'écrit au rythme des tracés erratiques des corps qui sans cesse renouvellent leur marche, leur lecture et leur écriture. Des trajets infinis, comme « une charpente du possible » (Jacques, 2006, p.17) qui permette de faire advenir un nouveau monde, une nouvelle ville qui dans son ouverture propose un halo de possibles s'écrivant dans une volonté de quitter les chemins balisés pour ouvrir d'autres pistes dans lesquelles la mémoire pourra s'exercer, car « ce que la mémoire tient en réserve, c'est l'avenir en tant que l'incalculable même, c'est l'ouverture d'un improbable » (Stiegler, 1990).

CONCLUSION

Si la ville est un lieu de constant remaniement, nous avons tout au long de ce voyage, chercher à comprendre le lien qui existe, depuis l'Antiquité déjà, entre l'espace et la mémoire et de comprendre quel rôle joue le corps et plus particulièrement ses déplacements dans cette relation.

Ce travail, ce mémoire, nous a permis d'esquisser une manière nouvelle d'appréhender la ville qui mette en avant les *processus erratiques* comme vecteurs d'écritures des villes. L'idée encore que ces errances permettent de fabriquer de la mémoire lorsque celle-ci s'en trouve à ce point tenue par son industrialisation progressive dans une ville marchande. Que les lignes de fuite dessinent et construisent de nouvelles approches de l'espace, de nouvelles manières *d'être au monde*.

Pour cela, nous avons d'abord observé que l'Antiquité voit apparaître la technique des palais de mémoire. Technique dans laquelle l'architecture sert de support à la mémoire au travers d'une série de règles énoncées que sont l'ordre, la disposition, l'association et la déambulation. Nous avons pu mettre en avant que cet art de la mémoire, au-delà de la réminiscence, permettait *l'inventio*. À savoir la capacité de découverte et d'imagination qui permettra l'invention de nouveaux *chemins de pensées*. Nous avons aussi vu que cette technique, progressivement, s'est exercée à plus grande échelle dans de longs voyages ou cheminements à travers les villes et que le lien unissant ces arts de la mémoire à l'architecture a pu influencer l'urbanisme ancien.

La deuxième partie du travail nous a permis, grâce à un développement sur l'évolution des villes au cours des siècles, de montrer que le développement autopoïétique anarchique et la banalisation/marchandisation des villes actuelles rompaient avec toutes protentions des capacités de mémoire dans leur création de possibles enfermant les corps dans un paysage désolé et ruiné.

En revanche, l'intermède effectué à cette station nous permet de constater que le corps hybride de la ville dans lequel nous évoluons désormais, confondant le corps-organe et le corps-machine, était générateur de ses propres signes. La ville est alors devenue notre terrain de jeu et d'observation et nous avons constaté que ces signes ne sont plus à traiter comme l'étaient les images au sein des palais de mémoire servant à se guider, mais sont passés au statut *d'indice* et que c'est désormais au travers *d'enquêtes poético-subjectives* que la ville pourra être lue en devenir. Ce terme deleuzien, convoqué plusieurs fois, fait transparaître l'idée que le devenir engage toujours un halo de possibles qui ne sont jamais prédéfinis et qui jamais ne se figent dans leurs finalités.

À partir de ce lieu, nous avons pu dégager l'idée que la marche et ses diverses appellations pouvaient être une possibilité de reconquête de ces territoires et de cette mémoire oubliée. C'est ce que nous avons pu observer en parcourant la ville dans sa strate inconsciente. Convoquant la figure du flâneur puis en pratiquant la ville en groupe dans la dérive. Ces deux pratiques nous ont permis de voir que la ville du dessous, des profondeurs, est en certains points retrouvables à celui qui saura s'insérer dans le *rythme* de la ville, dans ses angles pour que *l'ancre* du passé surgisse en un point donné. La ville ensuite fut visitée en nous déplaçant toujours plus vers ses périphéries que nous avons qualifiées d'hors-champ. Ce terme fut convoqué, car il joue sur ce double aspect que le *hors-champ* tel que le définit Deleuze n'est pas seulement ce qui est à côté, hors cadre, mais ce qui prend corps « hors du temps homogène » (1983, p.30).

Cette double approche des lieux nous permet de dégager l'idée que la production de mémoire peut précisément se faire au sein de ces spatialités, car elles sont spécifiquement les seules à être en opposition radicale avec la ville telle qu'elle est construite et écrite à l'heure actuelle. De plus, la figure de l'artiste Robert Smithson nous offre la possibilité de rassembler *inconscient* et *indésirés* (hors-champ) afin d'engager une réflexion sur le langage et le corps du lieu, de l'artiste et du texte urbain. Il nous est en effet apparu que dans ses déambulations et sa pratique de l'espace, le corps ne fait pas que lire la ville, en réalité il la traduit et l'écrit.

Dans la dernière partie, la ville nous est apparue comme un théâtre métaphysique renouant au passage avec les pensées de la Renaissance. Mais à ceci près que ce théâtre nous apparaît être un lieu des *désillusions* dans lequel le marcheur ne cessera d'errer la ville comme il *s'errera* afin de tracer sa propre ligne, sa *passion d'errance* qui écrira l'individu au collectif dans le texte et le corps de la ville. C'est pourquoi le terme de *villes possibles* fut proposé. De sorte que l'écriture des villes au travers des figures erratiques ne soit pas une finitude, mais le mouvement même du passage, une sorte d'*écriture-découverte automatique* en remaniement constant, qui se cherche et se trouve dans son processus qui *métamorphosera* la ville à chacune de ses rues permettant de *vivre en devenir* dans un monde chaotique et ruiné. La polis si on l'envisage sous cet angle devient pour nous une véritable *machine à voyager* dans le temps (et dans l'espace). Une ville qui pour Aldo Rossi est le locus (palais de mémoire) de la mémoire collective (1966) dans laquelle l'individu et le collectif se fondent pour donner corps au texte. Ce même texte, cette même littérature qui pour Barthes semblait courir à sa perte (1971). Un langage à écrire, une écriture à construire, une cité à parler. C'est dans cette *machina memorialis* qu'est la ville que les figures erratiques de la marche vont sans cesse tenter l'écriture pour permettre à la mémoire d'exercer sa capacité *d'inventio*. Autrement dit, d'exercer ses protentions aux devenirs et aux combinaisons de possibles au travers *d'errances en continu* dans des espaces-temps, ou des temps-espaces, désormais multiples, hétérochrones et troués, dans lesquels le désir et les passions ne s'inventeront plus tant dans une mémoire sans faille que dans une science de l'oubli.

BIBLIOGRAPHIE

Alberti L.B. (1435). *De pictura*. Éditions Allia.

Arasse, D., Bourg L., Davila T., Falguières, P., Fréchuret, M, Michaud, E.,
Tiberghien, A.G. (2000). *Les figures de la marche*. Réunion des musées
nationaux.

Arasse, D. (2003). *Histoire de peinture : De la mémoire à la rhétorique*. Récupéré
de <https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peinture-de-la-memoire-la-rhetorique>

Auster, P. (1988). *L'invention de la solitude*. Babel

Auster, P. (1991). *Cité de verre*. Babel

Auster, P. (1991). *Revenants*. Babel

Auster, P. (1991). *La chambre dérobée*. Babel

Barthes, R. (1971). *Sémiologie et urbanisme*. L'architecture d'aujourd'hui, (153),
p. 1,3.

BatTon, F. et Harrington, D. M. (1981), *Creativity, Intelligence, and Personality*.
Annual Review of Psychology, (32), 439-476.

Baudelaire, C. (1885). *Paradis artificiels. Du vin et du hachish, I Le vin*. Œuvres
complètes, Paris, Gallimard. La Pléiade, 1961.

Beckett, S. (1986). *Cap au pire*. Les Éditions de minuit.

Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*. Folio essais.

Benjamin, W. (2009). *Le flâneur, Paris capitale du XIX ème siècle*. Collection
passage. Éditions du cerf.

Bergson, H. (1934). *La pensée et le mouvant*. Collection Quadrige. PUF.

Berthoz, A. (2018). *Les bases neurales des arts de la mémoire*. Les arts de la
mémoire et les images mentales. Paris : Collège de France, p.75-92.
Récupéré de <https://books.openedition.org/cdf/5511?lang=fr>

- Biset, S. (2009). *Dépolitisation de l'art et pratique de responsabilité : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage*. Marges (09) p. 36-50. <https://doi.org/10.4000/marges.536>
- Bisson, B. (2020). *La mort de l'urbain et le règne de la (grande) ville ?* Pour la recherche urbaine. Paris : CNRS Éditions, p. 107-123. Récupéré de <https://books.openedition.org/editions-cnrs/37058?lang=fr>
- Bonnel Guérard, C. (2020). *De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines*. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2020.
- Bolzoni, L. (2018). *Théâtres de mémoire à la Renaissance : poèmes et galeries de peintures*. Les arts de la mémoire et les images mentales. Paris : Collège de France, p.64-71. Récupéré de <https://books.openedition.org/cdf/5504?lang=fr>
- Bonard, Y., Capt, V. (2009). *Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes ?* Journal of Urban Research. <https://doi.org/10.4000/articulo.1111>
- Bourriaud, N. (2012). *Nicolas Bourriaud : Hétérochronies*. Conférence présentée au MAC, musée d'art contemporain de Montréal. Récupéré de <https://vimeo.com/69918493>
- Boutonnet, F. (2013). *Mnémosyne : une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*. Paris : DISVOIR.
- Brenner, N., Marcuse, P., Mayer, M. (2009). *Cities for people, not for profit*. City (13).
- Bruno, G. (1589). *Des liens*. Éditions Allia.
- Calvino, I. (1972). *Les villes invisibles*. Collection Folio.
- Camillo, G. (1550). *L'idea del teatro*. Section X.
- Chatzivasilou, D. (2018). *Mnémosyne, mnémé, memoria*. Les arts de la mémoire et les images mentales. Paris : Collège de France, p.45-60. Récupéré de <https://books.openedition.org/cdf/5495>
- Cicéron (1^{er} s. av. J.C.). *De Oratore*, II, LXXXVI.
- Cicéron (1^{er} s. av. J.C.). *Ad herenium*.
- Cochoy, N. (2016). *Marcher, traduire – New York dans l'œuvre de Paul Auster*. Sciences de la société (97), p.30-45. <https://doi.org/10.4000/sds.3970>

- Corbel, L. (2008). *Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Robert Smithson*. Text image. (2), p. . Récupéré de https://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbell1.htm
- Davila, T. (2002). *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Éditions du Regard.
- Deguy, M. (1969). *Antiphonaire*. Figurations. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Collection Critique. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Collection Critique. Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1987). *Sociétés de souveraineté/ Sociétés disciplinaires/Sociétés de contrôle/Actes de résistance*. Extrait de la conférence donnée dans le cadre des "Mardis de la Fondation" le 17 Mars 1987. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=4ybvyj_Pk7M
- Deleuze, G. (2000). *Différence et Répétition (EPIMETHEE)*. PressesUniversitaires de France - PUF.
- Derrida J. (2008). *Mal d'archive*. Réédition du texte paru en 1993. Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, Éditions Art et Essais.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Gestes d'air et de pierre : Corps, parole, souffle, image (Paradoxe) (French Edition)*. Minuit.
- Dru, A. (2018). *L'Art de la Mémoire de Frances A. Yates. La mnémotechnie de l'Antiquité à la Renaissance : d'une discipline méthodique d'ordonnancement des pensées à une pratique ascétique de perfectionnement spirituel*. École normale supérieure de Lyon.
- Faure, E. (1922). *De la cinéplastique*. L'arbre d'Éden, Crès.
- Ferrer, D. (2010). *Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse*. Genesis (30), p.109-130. <https://doi.org/10.4000/genesis.127>

- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Éditions Gallimard.
- Frémy, A. (2016). *L'image édifiante, Le rôle des images de référence en architecture*. École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles.
- Freud, S. (1995). *Le malaise dans la civilisation*, p.11,12. Éditions PUF revue et corrigée de 1930 sous le titre *Le malaise dans la culture*.
- Godard, J-L. (1967). *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. ArgosFilms.
- Grégoire, C. (2016). *Comment la technologie déforme votre mémoire ?* Huffingpost. Récupéré de https://www.huffingtonpost.fr/2013/12/17/technologie-deformation-memoire_n_4452446.html
- Grégoire, C. (2013). *How to not be a slave to technology*. Huffigpost. Récupéré de https://www.huffpost.com/entry/why-you-should-do-less-to_n_3635679
- Haraway, D., Caeymaex, F., Despret, V., & Pieron, J. (2019). *HABITER LE TROUBLE AVEC DONNA HARAWAY (DEHORS)* (French Edition). DEHORS.
- Hugo, V. (1861). *Notre-Dame de Paris*. Paris Gallimard.
- Hugo, V. (1862). *Les misérables*. Paris : Gallimard.
- Husserl, E. (1928). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Éditions PUF.
- Incidents au cours de déplacement de miroirs dans le Yucatan* dans Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique, Marseille. 1960-1973, p. 203.
- I.S. (1958). *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Internationale situationniste (1).
- Jacob, C. (2001). *Rassembler la mémoire*. Diogène, 196(4), 53. <https://doi.org/10.3917/dio.196.0053>
- Jacques, V. (2006). *Lassitude et acharnement : Promenades existentielles chez Beckett et Deleuze*. Horizons philosophiques (17), p.13-30. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/802964ar>

- Kawamoto, H. (2011). *L'autopoïèse et « l'individu » en train de se faire*. Revue philosophique de la France et le d'étranger (136), p. 347-363. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2011-3-page-347.htm>
- Kristeva, J. (1967). *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Critique.
- Latour B. (2006). *Changer de société. Refaire de la sociologie*. Paris, La Découverte. Mead G.H., 2006, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF [1934].
- Laurel, A.M.H. (2016). *Barthes en espace urbain*. Carnets. Deuxième série (6).
- Lee, C. (2011). *Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930*. Sociétés (112), p. 123-135. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-2-page-123.htm>
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris : Economica-Anthropos.
- Leibniz, G.W. (1710). *Théodicée*. Réédition de 1969. Éditions Flammarion.
- Luhman, N. (1984). *Soziale System. Gündriss einer allgemeinen Theorie*. Suhrkamp Verlag
- Maldiney, H. (1993). *L'art, l'éclair de l'être*. Seyssel, Comp'Act.
- Marion, A. (2012). *L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments*. Marges (14), p 47-59. <https://doi.org/10.4000/marges.293>
- Marot, S. (2010). *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris : Éditions de la Villette.
- Maturana, H. R., & Varela, F. J. (2012). *Autopoiesis and Cognition*. Springer Publishing.
- Nuvolati, G. (2009). *Le flâneur dans l'espace urbain*. Géographie et cultures (70), p.7-20. <https://doi.org/10.4000/gc.2167>
- Panofsky, E. (1951). *Architecture gothique et scolastique*. Latrobe, Pennsylvania.
- Panofsky, E. (1996). *Trois essais sur le style*. Paris : Gallimard. Collection Le Promeneur.

- Pinson, D. (2009). *Histoire des villes*. Jean-Marc Strebé, Hervé Marchal. Traité sur la ville. Sociologie urbaine. p.41-89. PUF
- Plutarque (-82). *Questions romaines*. Œuvres morales. Paris : Les belles lettres.
- Poupon, F. (2018). *Géopoétique et écologie dans l'œuvre poétique de Kenneth White*. Essais, (13), p. 51-64.
- Quintilien (-82). *Institutio oratore*, III, section III.
- Rossi, A. (1966). *L'architecture de la ville*. Collection Archigraphy, inFolio.
- Simay, P. (2008). *Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes*. Métropoles (4). <https://doi.org/10.4000/metropoles.2902>
- Smithson, R. (1967). *Passaic a-t-elle remplacé Rome en tant que ville éternelle ?* Artforum.
- Smithson, R. (1968). *A sedimentation of the mind : earth project*. New York : Artforum.
- Smithson, R. (1969). *Incident of mirror-travel in the Yucatan*. Artforum
- Souchevre, A. (2019). *Grands entretiens – Alain Damasio*. L'humanité. Consulté à l'adresse <https://www.humanite.fr/alain-damasio-est-letat-de-societe-humaine-la-plus-controlee-de-toute-notre-histoire-672993>
- Stiegler, B. (1990). *Le temps de la lecture et les nouveaux instruments de la mémoire*. Autrement. Consulté à l'adresse <https://arsindustrialis.org/node/1935>
- Stiegler, B. (2010). *Attention, Rétenion, Protention*. Consulté à l'adresse <https://arsindustrialis.org/vocabulaire-attention-retention-protention>
- Stiegler, B. (2014). *Mémoire et corps : qu'en disent les philosophes ?* Consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=BJ_Cngx4jS0
- Stiegler, B. (2015). *Sortir de l'anthropocène*. Multitudes, 60(3), 137. <https://doi.org/10.3917/mult.060.0137>
- Strauss, L. (1925). *La pensée sauvage*. Agora.
- Resnais, A. (1956). *Toute la mémoire du monde*. Documentaire/Court-métrage, 22min.
- Tarkovski, A. (1985). *Nostalghia*. Potemkine (DVD).

- Tarkovski, A. (1979). *Stalker*. Potemkine (DVD).
- Testard-Vaillant, P. (2014). *Le numérique nous fait-il perdre la mémoire ?*
Consulté à l'adresse <https://lejournel.cnrs.fr/articles/le-numerique-nous-fait-il-perdre-la-memoire>
- Tiberghien, G. (2010). *Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain*.
Espace géographique (39), p. 197-210. Récupéré de
<https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>
- Wenders, W. (1987). *Les ailes du désir*. ArtHaus (DVD).
- Wenders, W. (1984). *Paris, Texas*. ArtHaus (DVD).
- Yates, A.F. (1975). *L'art de la mémoire*, p.34. Paris : Gallimard. (Œuvre originale, 1966, traduit par Daniel Arasse).
- Yates, A.F. (2019). *Le théâtre du monde*, Éditions Allia.

GLOSSAIRE

Autopoïèse

Du grec *auto* – soi-même, l'autopoïèse est la capacité d'un système à s'autoproduire. Mais ce qu'il est important de souligner, c'est que pour se former, se maintenir et exister, il faut que ce corps entretienne avec son environnement un lien d'écologie dans sa structure et ses composantes. En mettant ce terme en rapport avec les villes, et leur développement, nous ressaisirons cette notion afin de l'engager dans une visée anarchique. Car le développement autopoïétique de la ville actuelle se contraste de l'autopoïèse classique en ce qu'il détruit son propre environnement dans lequel le soi-même ne parvient désormais plus à se maintenir comme être devenant alors une *déjà ruine* en devenir, un décor et une ville brisée.

Cinéplastique

Thierry Davila, dans l'ouvrage *Marcher-Créer* (2002), définit la cinéplastique comme étant la pratique dans laquelle le mouvement est le médium d'interrogation du réel. Un mouvement de constante reconfiguration qui déplace toutes les catégorisations classiques habituelles autant que les structures, les formes plastiques, le langage et les schèmes de pensées. Cette notion sera essentielle dans notre recherche puisque nous envisagerons la marche et le déplacement, donc le mouvement, comme le processus par lequel la mémoire peut être retrouvée et activée.

Devenir

La notion deleuzienne de devenir est une des constituantes majeures de ce travail. En effet, Gilles Deleuze utilise ce terme dans divers ouvrages et notamment dans *Milles Plateaux* (1980) afin de définir une forme sans cesse en *métamorphose*. Une forme qui jamais ne se fige, dans laquelle nous pourrions continuellement lire son ouverture. C'est, dans notre travail, précisément ce qui nous intéressera puisque nous tenterons au maximum de ne jamais s'enfermer dans une pensée ou une forme, mais de toujours lui proposer une *échappée*, une ouverture vers son propre devenir. Nous nous intéressons aussi à ce terme du fait de sa composition. De-venir. Nous pourrions presque saisir cette répétition indéfiniment : de-venir-de...qui nous met dans une position à partir de laquelle quelque chose advient toujours de quelque chose, venir *de* quelque part pour transiter vers un ailleurs et, depuis cet ailleurs, se proposer encore et encore dans son renouveau.

Entropie

Le terme d'entropie ne sera pas fortement utilisé dans le mémoire ci-présent, mais doit être explicité puisque nous faisons référence, en le convoquant, au travail de Robert Smithson. Ce dernier a fait de l'entropie un point essentiel de son travail à partir du moment où les artistes du Land Art vont sortir des galeries et des ateliers pour œuvrer directement dans le paysage. L'artiste Smithson va alors percevoir le paysage comme étant en mouvement perpétuel dans lequel l'instabilité, le désordre et le chaos instaurent un ordre intérieur qui tendra à l'emmener vers son éclatement et son extinction. L'artiste élargira également cette notion à la société des années 60-70 et la mettra en lien avec l'état sociétal et urbain qu'il investira et questionnera. En contraste avec ce terme, nous définirons celui de néguentropie dans lequel se place précisément Smithson visant à aller contre l'entropie générale du cosmos.

Espace quelconque

Dans son livre sur le cinéma, *L'image-mouvement* (1983), Deleuze utilise la notion d'espace quelconque comme définissant un espace qui aurait perdu son homogénéité. C'est ce caractère d'hétérogène qui va nous permettre de relier ce terme à notre travail. En effet, cette absence de repères, de liens et de raccordements comme le dit Deleuze va permettre à ces spatialités d'acquiescer *une capacité d'ouverture et de potentiels* puisque leur lecture peut désormais se faire de manière multiple, selon différents angles d'approches et de perceptions.

Hétérotopie

Michel Foucault oppose les lieux d'accueils, espaces communs, aux hétérotopies (1966) qui constituent pour lui de l'hétéroclite. Un désordre comme il l'appelle « sans loi ni géométrie » qui rendrait alors ces spatialités amnésiques. Bien que ce terme ait fait l'objet de nombreux travaux, et notamment en architecture, depuis sa définition, il nous est peu à peu apparu que nous pouvions le contraster et le ressaisir dans ce mémoire. En effet, si Foucault voit ces spatialités comme impossibilité de l'habitable dû à leur amnésie, nous avons trouvé que la marche au sein de ce territoire permet d'activer ces lieux, de les rendre en quelque sorte *an-amnésique* si bien que nous trouverions la mémoire dans ce qu'elle est : *invention et création*, spécifiquement et souvent dans ces espaces du chaos. Comme si le nouvel ordre qui régirait et organiserait la mémoire se pouvait d'exister dans le désordre.

Hors-champ

Une notion encore une fois deleuzienne que celle du hors-champ (1983) qui va entrer dans notre lexique en ce que, au-delà du hors-champ classique définissant ce qui est hors cadre, hors du champ perceptif classique, Gilles Deleuze en appelle de ce terme comme d'un « ailleurs radical » qui fait rentrer l'hors-champ dans un *hors espace-temps*. Cet ailleurs nous permettra de saisir la *fantasmagorie* et les possibilités de devenir dans lesquels les lieux que nous traverserons peuvent alors *être engagés*.

Inventio

L'exerce de la mémoire depuis tout temps, s'offre dans ce qu'elle est un outil d'invention et de bifurcation dans les savoirs et les connaissances établies. L'*inventio* tel que nous l'employons fait référence aux arts de la mémoire et à la définition qu'en donnait déjà Cicéron durant l'Antiquité. Pour ce dernier la mémoire n'était en aucun cas un dépôt de souvenir stérile, au contraire elle devait constamment être mise en marche et pratiquée de sorte que puissent advenir de nouveaux schèmes et structures de pensées. Une *inventio* entendue au sens de l'imagination et de création. De la mémoire comme d'un *matériau* pour construire l'avenir en ouvrant constamment de nouveaux chemins. Une invention encore qui est essentielle et nécessite de faire travailler la mémoire qu'il ne s'agit pas seulement de stocker, mais d'activer – dans notre cas par la marche et les processus erratiques.

Ligne

La notion de ligne sera, dans notre étude, la plupart du temps précédé du terme de devenir défini ci-dessus. La pensée de Gilles Deleuze ayant fortement influencé ce mémoire, les lignes pourront être *d'univers* (1983) pour relier toutes ces parties, lieux et caractères *hétérogènes* et *hétéroclites* que nous rencontrerons. Elles pourront encore être lignes *sténographiques* comme écriture du corps dans le registre textuel de la ville. Encore un devenir-ligne comme les trajets *sinueux* effectués par les figures de l'errance qui traverseront les lieux jusqu'à se *dissoudre* en eux. Des *lignes de fuite invisibles* comme image du processus erratique d'écriture qui écrit tout autant sa propre mémoire, son propre devenir que celui de la ville au sein de laquelle la ligne se métamorphose en lignes.

Néguentropie

Erwin Schrödinger fut l'un des premiers à parler du concept de néguentropie notamment en rapport avec la seconde loi de la thermodynamique entropique, mais c'est sous la figure du penseur Bernard Stiegler qu'il nous intéressera. En effet, pour ce dernier la néguentropie consisterait précisément dans le fait de lutter contre l'entropie générale de destruction et de désorganisation du monde et à plus petite échelle, des sociétés en inventant sans cesse des ouvertures au travers de l'outil *technique* et *extatique* qu'est la mémoire qu'il mettra en lien avec ce qu'Husserl qualifiait de *protentions* (le désir de l'avenir). De plus, l'Anthropocène nous apparaît aujourd'hui comme étant la période de destruction généralisée des savoirs et des esprits puisqu'ils sont désormais assujettis et automatisés par des algorithmes dans des systèmes clos et fermés. Pour Stiegler, c'est précisément lorsque des systèmes sont clos que l'entropie se forme, courant à leur disparition. Dans une société visant de plus en plus à enfermer, banaliser et aseptiser les esprits il faudrait pour le philosophe alors constamment faire en sorte de rendre et laisser les systèmes ouverts en inventant de la néguentropie, en proposant de *nouvelles formes d'ouvertures*. Une nouvelle ère encore qui pour lui pourrait être celle du *Néguentropocène* dans lequel le savoir serait cette forme de néguentropie luttant contre la destruction massive du développement de l'être en proposant une forme de *désautomatisation* des individus qui passe dans la création de nouveaux chemins de pensées qu'il appelle des *bifurcations* (Stiegler, 2015). Nous utiliserons ce terme pour faire des diverses figures de la marche que nous étudierons des néguentropes qui ne cessent jamais de tenter de construire une forme d'avenir.

Répétition

L'idée de répétition apparaîtra en filigrane dans notre recherche. Nous devons ce terme à l'œuvre deleuzienne et plus particulièrement à l'ouvrage *Différence et Répétition* (1968) dans lequel le philosophe fait de *l'instabilité* sa conception du monde. En cela la répétition rejoindra notamment et surtout notre goût pour *l'errance* qui est le caractère même de l'instable. Une instabilité qui dans sa répétition permettra de constamment redéfinir et redécouvrir sa propre forme. En effet la répétition aux yeux de Deleuze va produire de la différence, de l'invention dans *un acharnement, un arrachement, un quasi-bégaïement* qui fera *advenir l'autre*. On peut par exemple penser en ces termes au lien étroit entre Deleuze et Beckett. Le théâtre beckettien, boiteux, qui épuise à ce point le langage qu'en ressort une nouvelle forme langagière, un nouveau corps (voir Cap au Pire, 1986).

Sémionaute

Nicolas Bourriaud donne, en 1999 dans son livre *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, une définition de l'artiste qu'il qualifie de *sémionaute*. Pour lui, le *sémionaute* serait cette figure qui n'opère plus dans la recherche du *beau* absolu, mais qui, puisqu'il est entièrement immergé dans la société et ses signes, devra agir *sur* et *avec* eux, les utiliser, les détourner ou encore les ordonnés afin de créer de nouveaux chemins et itinéraires dans la pensée. Cette notion nous intéressera particulièrement en ce qu'elle intègre directement les signes comme éléments principaux de la possibilité *d'aller vers son devenir*. En revanche nous nous appuierons dans ce mémoire spécifiquement sur la notion de *signes urbains*. En cela nous engagerons une réflexion sur les signes physiques et psychiques émis et remis par la ville dans laquelle les *marcheurs-sémionautes* tels que nous les définirons agiront avec les signes et indices laissés par la ville pour *s'orienter* en elle et la *proposer* en devenir.

