

## Los Angeles, vers une nouvelle immanence

Charles Joseph

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/395>

DOI : 10.4000/lcc.395

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Charles Joseph, « Los Angeles, vers une nouvelle immanence », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.395>

---

## Los Angeles, vers une nouvelle immanence

Charles JOSEPH, Université du Maine

charles.joseph@live.fr

Illustration exemplaire du principe d'hyperréalité, la Californie du Sud est pour Jean Baudrillard le moteur de cette déchéance du réel, ayant abouti à sa disparition<sup>1</sup>. Le réel n'est plus. Le sens des réalités nous échappe, comme si un grand vide avait pris la place des codes et références du réel, comme si la perception même du monde qui nous entoure avait pris la fuite. On se laisse alors guider dans un quotidien préétabli et codifié, où nous ne sommes plus vraiment hommes pensants, voix singulières ou Moi-s propre-s mais de simples pions mis à sa disposition. Pour Baudrillard, cette désindividualisation, cette déshumanisation de l'homme, s'est amorcée dans les méandres d'une cité tentaculaire aux proportions vertigineuses et suffocantes, Los Angeles.

Dans ce réel qui sonne creux et qu'il faut remplir à tout prix, la ville a développé diverses stratégies et mécanismes de défense, et a généré une imagerie symbolique qui ne sera au final qu'une mise en abîme à la mesure du simulacre de son existence. Ainsi, l'industrie hollywoodienne, qui a apporté richesse et succès à la ville de Los Angeles, a également engendré cette spirale du faux. Tels deux miroirs mis face à face sans rien d'autre à renvoyer que leur propre surface réfléchissante, le vide infini qu'ils créent illustre à la perfection la réputation indéfectible de « trou noir intellectuel », de « désert littéraire » ou de « terrain vague culturel » associée à Los Angeles (Bennett 135). Cette dynamique du vide, du vain, du futile a fini par se transposer sur les angeleños eux-mêmes, dont la perception extérieure qui leur est associée est celle de personnes dites *shallow*, adjectif signifiant creux/vide/sans intérêt.

Métropole de la surenchère, du devant de la scène, Los Angeles exporte son image comme aucune autre ville ne l'a fait avant elle. De cette large diffusion, Los Angeles a construit et imposé son image au monde et l'a inscrite comme inhérente à son territoire.

---

<sup>1</sup> « Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que le reste est réel, alors que tout Los Angeles et l'Amérique qui l'entoure ne sont déjà plus réels, mais de l'ordre de l'hyperréel et de la simulation. Il ne s'agit plus d'une représentation fautive de la réalité (l'idéologie), il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel, et donc de sauver le principe de réalité. » Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris : Galilée, 1981), p. 26.

Cette immanence de la ville, projetée sur nos écrans de télévision et de cinéma depuis des décennies, en fait une caractéristique invariable qui lui refuse ainsi toute réinvention de son statut. La ville n'est qu'un décor géant de carton-pâte<sup>2</sup>, de simples façades où les habitants ne sont plus que des figurants relégués au second plan, et dont la ville peut disposer à son gré. Alison Lurie, romancière américaine bien connue, affublait la ville d'une appellation évocatrice avec son titre paru en 1965, *The Nowhere City*. Preuve de l'actualité de cette auto-définition néfaste, la sortie en ce début d'année du film *Somewhere* de Sofia Coppola qui associe le territoire angeleño à un « quelque part » qui ne pourrait cependant être ailleurs. Ville de l'insignifiance, de la perte du sens, Los Angeles est un territoire dans l'attente (latente) d'une résurgence de ses réalités.

Bien que le tissu urbain sans limites visibles soit apparemment propice au vide qu'il inspire, sa densité en fait un réel paradoxe. L'humain est un facteur majeur d'une mégalopole comme Los Angeles mais il est renié, bafoué. La poète noire-américaine Wanda Coleman a pour sa part vécu toute sa vie dans ce Los Angeles désincarné. Témoin privilégiée des maux de la ville, elle décide de consacrer sa vie à l'écriture poétique. Avec pour toile de fond constante la ville de Los Angeles, il s'agit pour Coleman de réhumaniser le déshumanisé. Native du quartier des Watts<sup>3</sup>, Coleman fut prise dans les émeutes de 1965 et 1992, mais elle fut également scénariste pour de grands studios d'Hollywood, lui permettant ainsi d'expérimenter toutes les strates sociales d'une ville où le cloisonnement est pourtant de rigueur. Coleman a vu évoluer la ville vers une dépersonnalisation absolue de ses habitants mais aussi des lieux qu'ils parcourent. Los Angeles est devenu un espace vacant sur lequel elle se base afin d'y insuffler une nouvelle immanence.

La forme poétique permet à Coleman d'explorer cette vacance, d'expérimenter une écriture du vide, de la fragmentation, et lui donne ainsi la possibilité de mettre la ville face à ses démons. Elle tente de réinsérer entre les deux miroirs qui se font face, l'humain et ses composantes d'une réalité spatiale, sociale et culturelle. Ce ne sera que lorsque l'un des deux miroirs s'effondrera que son travail prendra fin. Coleman prend ainsi pied sur ce tableau blanc (ou noir selon ses humeurs et les sujets abordés) afin d'y introduire une humanité nouvelle et attendue. Elle fait en 1983 état d'une vacance de la ville et lui attache une expression désormais familière dans le poème intitulé « Ground Zero » :

---

<sup>2</sup> « home: an assessment of torn newsprint shelf paper ancient enameled stove in need of scrub down ant feeding on last night's dead beetle greasy dust thick on top refrigerator dirty curtains. » Wanda Coleman, « Décor » dans *Mad Dog Black Lady* (Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1979).

<sup>3</sup> Le quartier des Watts est le premier quartier associé à la communauté noire américaine et où se sont déclenchées les émeutes de 1965.

the marauder is invisible  
thunder of hooves against hard earth  
unseen riders  
everywhere newly orphaned children  
we do not know who's responsible  
there's no name to name  
no object for the finger of guilt  
no bloody hands  
everything is spotless. well ordered  
not a hair out of place  
no sweat  
buttons undisturbed  
the streets are vacant  
so strange this quiet war  
so strange its respectable dead

listen. the blast is coming  
a wingless dove  
sent round the world  
by endless greed (Coleman, 1983, 88)

Bien qu'il s'agisse de la deuxième plus grande métropole du pays, Los Angeles est victime des stratégies mises en place dès sa création. Comme pour *remettre les pendules à l'heure*, Baudrillard met Los Angeles face à son mensonge et aux sirènes qu'on lui prête, mais surtout, il met la ville face à ce qui l'entoure, le désert. L'expansion urbaine incontrôlée parce qu'incontrôlable, a vu le tissu urbain se propager notamment vers l'est et le sud, où la ville s'est construite sur la terre aride et hostile des déserts californiens. Royaume du vide humain à perte de vue, ce contraste drastique permet à Coleman d'illustrer son propos. Elle met la ville face à son pire ennemi et l'assimile à ce dernier dans son poème « Region of Deserts ». Comme si la ville était devenue territoire fantôme sur lequel la nature désertique reprend ses droits. Los Angeles est devenu un territoire désolé (« mexico reclaims this desolation ») où la direction que l'on compte prendre importe peu puisque toutes se ressemblent (« goin' somewheres ? »), où que l'on aille, le même résultat, le désert est partout (Coleman, 1979, 291-5).

À la manière d'une artiste peintre, Coleman jette sur le papier des taches de peinture qui viennent se superposer afin de redonner une dimension humaine à une ville qui en était jusqu'alors dépourvue. De par ses mécanismes spatiaux mais aussi sociaux, Los Angeles nie toute existence à ses habitants. L'homme s'est substitué à un habitacle mobile se déplaçant d'un point vers un autre sans prendre la peine de se faire entendre. Les hommes ne sont plus acteurs mais moteurs de la ville et Coleman tente dans ses textes, de

rendre les clés de la citadelle aux hommes qui l'ont construite. Dans son poème « Angel Baby Blues », Coleman met en exergue cette déshumanisation spatiale en la confrontant à un aspect fondamental mais oblitéré, la mémoire :

cruising Hollywood to Watts take Virgil to Beverly down Commonwealth to Wilshire to Hoover south to 23<sup>rd</sup> to Figueroa south to 54<sup>th</sup> east to Avalon south to 103<sup>rd</sup> – 30 minutes as the soul flies

i remember chili Fritos interminable concrete blocks traversed on my way to and from Fremont and Washington highs *baby shake a tail feather* Slauson Village the Pharoahs the Businessmen bangs and ponytails discussing spin-the-bottle switch blades pillow fights razors monkey bites zip guns blind man's bluff between extremes of *Gidget* and *Blackboard Jungle* what it was really like to do reefer daddy cool swoopin' and low ridin' *there goes my baby movin' on down the line* and I couldn't get "upsies" to save my soles (Coleman, 1987, 84-5)

Dans ce poème, Coleman met en avant deux aspects distincts qui participent de cette vacance de l'espace angeleno tel qu'il existe : l'effacement de l'humain, et l'absence de mémoire. Dans un premier paragraphe, elle donne un itinéraire dans la ville avec le chemin exact à suivre, ainsi qu'une estimation du temps que cela prendra. L'expansion de la ville a entraîné cette déshumanisation totale de l'homme qui la parcourt. Les infrastructures mises en place pour traverser l'espace urbain sont probablement le facteur le plus important de cette humanité perdue. Dans l'imaginaire collectif que nous avons de la ville, chacun visualise ces échangeurs autoroutiers gigantesques et ces autoroutes à 8 voies suspendues au-dessus des habitations de Los Angeles. Lorsque les autoroutes sont au niveau des habitations, un mur de béton haut de plusieurs mètres occulte le champ de vision comme des œillères sur un cheval de trait, dressé à n'aller que là où on lui dit. L'habitacle de la voiture devient une enveloppe hermétique et empêche tout contact avec un extérieur étranger, et ce faisant, l'associe à un milieu hostile. La paroi de plexi glace du pare-brise n'autorise à entrer en contact qu'avec le familier. Norman Klein, historien angeleno des cultures dites de 'masse' explique ce phénomène comme suit : « A car passes. Someone watches through the windshield for an instant, as if they knew who used to live here. But no conversation is supposed to take place. The cars graze at the light, and disappear » (Klein 5). À la manière des « unseen riders » du poème « Ground Zero », il est facile pour un angeleno travaillant à plusieurs dizaines de kilomètres de son lieu de résidence, de ne voir de la ville de Los Angeles que les deux quartiers où il évolue quotidiennement.

La mobilité est associée à la vie et l'immobilité à la mort dans une ville comme Los Angeles. Avoir une voiture c'est avoir le pouvoir. Il y a donc distinction entre parcourir le

vide et être prisonnier du vide, comme condamné à errer en son sein sans avoir une chance d'y échapper ou de le maîtriser. Les références que Coleman fait à sa voiture sont très nombreuses, l'une d'entre elle, la plus claire sans doute est le poème intitulé « I live for my car » dans le recueil *Imagoes* de 1983 :

can't let go of it. to live is to drive. to have it function  
smooth, flawless. to rise with morning and have it start  
i pray to the mechanic for heat again and air conditioning  
when i meet people i used to know i'm glad to see them until  
i remember what i'm driving and am afraid they'll go outside and  
see me climb into that struggle buggy and laugh deep long loud [...]  
i visit service stations and repair shops often which is why  
i haven't a coat to wear or nice clothes or enough money each  
month to pay the rent. [...]  
my car's an absolute necessity in this city of cars where  
you come to know people best by how they maneuver on the freeway [...]  
i live for it. can't let go of it  
to drive is to live (Coleman, 1983, 71)

Grâce à la voiture, on prend la main sur le vide, on le dompte, mais cela est-il suffisant ? Cette mobilité ne réinjecte pas de sens dans l'espace angeleno. L'homme derrière son volant n'imprime pas sa marque dans la ville et son parcours reste neutre, en dehors car il ne voit pas la ville. Il semble pertinent d'introduire ici le travail d'un jeune poète que Coleman considère comme étant le futur de la poésie angelena, Mike Sonksen alias Mike the PoeT. Il propose pour sa part une alternative à ces parcours déshumanisés. Dans deux poèmes intitulés « Long Beach Blues » et « Butter & Gold », il arpente la ville à bord du métro angeleno. Grâce à ces parcours différents, Mike the PoeT pose un regard nouveau sur la ville qu'il contemple comme pour la première fois : « Riding the Gold line offers an intimacy with the landscape not possible in a car » (Sonksen 73). La proximité entre l'observateur et la ville est sans pareil. À bord du train, il sillonne la ville par des chemins de traverse inédits au plus proche des habitations et autres quartiers qu'il ne connaît pas. Pour lui, contempler la ville de cette manière c'est prendre conscience de sa dureté et de sa complexité car les paysages s'enchaînent et ne se ressemblent pas. Il est témoin de ce qu'il nomme la force vitale de la ville : « The lifeblood of our city ! » (70). Traversant successivement les ghettos de la ville, les espaces industriels, le centre des affaires, les quartiers résidentiels, les quartiers chinois, japonais, hispaniques, les parcs ou les cimetières, il voit que tous ces espaces se répondent et se combinent, loin du cloisonnement présumé qui les caractérise. Coleman dans un poème intitulé « On the train » publié en 1979, ne traite pas du réseau de métro de la ville qui n'existe pas encore

mais de l'ancien réseau ferroviaire sur lequel fut bâti le réseau métropolitain. Le train est personnalisé et s'avère être un compagnon idéal et une source d'inspiration de par la proximité qu'il installe :

he's the last train in the station  
i've been riding for hours [...]  
people are meals to be digested  
stories to scrawl on basement walls  
poems to regurgitate [...]  
he's the last train in the station  
shuffles and scrapes his way across the  
landscape of my sky  
smoke stack of passion: a strange conductor [...]  
he's the last train in the station  
i'm taking him to the end of the line  
to a banquet for renegade poets (Coleman, 1979, 63)

Pouvoir se déplacer dans le vide de la ville n'implique pas de facto qu'on y laisse une trace. L'automobiliste ne contemple que ce qu'il veut bien voir de la ville, le reste lui est caché et l'échange impossible. Il doit faire le choix d'aller voir, de prendre le temps d'explorer. Ce qu'il y a au-delà de ces œillères urbaines restera noir, sauf s'il décide d'y poser son regard, d'y apporter de la lumière, sa lumière. Ces espaces subsidiaires, ces axes alternatifs où l'humain existe prendront sens au moment où le regard de l'homme se posera dessus et le reconnaitra comme partie intégrante de l'ensemble cohérent de la cité angeleña. Mais suivre un plan, une carte ne suffit pas toujours pour se rendre quelque part. Après tout, comment se repérer dans le vide ? Dans l'œuvre de Coleman, la ville tout entière est régulièrement associée à la figure du trou, du vide sur une carte : « hell-hole » (Coleman, 1987, 192), « stinkhole » (Coleman, 1998, 197). Coleman le reprend et l'explique dans son poème « All maps tell lies » :

el dorado was but a path turned back upon itself  
my drive endless as i sweat the travel of  
this maze dazed i can't figure it. i know i read  
it right and yet i'm stranded dead-end after dead-end  
endless. my compass ain't worth spit  
and the North Star? there's no fix in it

the language of these maps is written  
in a secret code not intended for the black of me

all maps lie  
and we who take them factually

lost (Coleman, 1993, 127)

Tels de véritables trous noirs, il est des points sur la carte de la ville qui resteront inexplorés et qui seront nourris et représentés par un imaginaire collectif qui les définit. Le facteur social entre alors en jeu, et le cloisonnement 'socio-spatial' entre en action et développe ses stratégies les plus extrêmes afin de tenir à l'écart les indésirables. Le phénomène des Gated Communities en est la preuve symptomatique la plus criante. Ce sont ces quartiers de la ville où l'on peut rentrer qu'en y résidant ou en y étant invité. Les gardes postés à chaque point d'entrée vérifient l'identité et les moindres déplacements de chaque personne pénétrant ces enclaves sous haute surveillance. Ces portions interdites morcellent l'espace de la ville en y insérant une politique du vide, portions auxquelles seuls quelques privilégiés peuvent accéder. Selon l'appartenance sociale, un quartier est assigné et on ne peut que difficilement en sortir. Un habitant de Beverly Hills dans le quartier de South Central s'expose au danger des gangs et à l'agression latente qui le guette. Un habitant des Watts se rendant à Bel Air s'expose à des contrôles de police fréquents, immédiatement suspecté de préparer un assaut sur une des luxueuses villas du quartier. Ce *leitmotiv* que Coleman utilise est répété dans son dernier ouvrage, *Jazz and Twelve O'Clock Tales* paru en 2008, lorsqu'elle écrit dès la première page du recueil de nouvelles : « But happily they feel like they are gliding as it takes them through palm-laced residential zones and along wide-laned boulevards, southeast, toward that poorer, darker section of the City of Angels to which they are intangibly restricted » (Coleman, 2008, 1).

Ce cloisonnement imposé, comme une mise en quarantaine des quartiers au niveau social différent, n'implique pas une appartenance viscérale. La possibilité du choix est enlevée et le quartier où l'on s'établit devient conséquence fataliste d'une voie déjà tracée. L'empreinte que l'on laisse, ce qu'on appelle son *chez soi* est à son tour privé de sens et ne reflète plus qu'une règle commandée par la ville et ses dynamiques. Coleman indique dans son poème « Region of Deserts » qu'elle n'est que visiteur dans sa propre maison : « home (i am a visitor) » (Coleman, 1979, 295). Ville de la transition où rien ne reste, le foyer devient espace de passage que l'on pille à volonté. La maison qui s'étend au-delà de la façade-decorum n'est pas plus en contact avec les réalités de la ville et n'est que prolongement d'une insignifiance qui les transcende. Les lieux de passages – aéroports, gares ou autoroutes – qui jonchent la ville sortent de leurs limites et substituent leurs

modes de vies à celui de la ville. L.A. se transforme en L.A.X.<sup>4</sup> où même le langage devient obsolète comme l'explique Michel Onfray dans sa *Théorie du Voyage* :

On peut parler, sympathiser, échanger, se raconter sa vie sans complexes, sans retenue, car l'ambiance le permet de manière étrange. Il règne dans ces lieux une atmosphère particulière consubstantielle à la circonstance de l'entre-deux : un genre d'abandon semblable à ceux des salles d'attente médicales ou vraisemblablement des cabinets d'analyses. Loin des raideurs sociales et des convenances policées, des règles collectives et des habitus sociaux, le voyageur côtoie un monde interlope de gens portés à la confiance, à ce que Heidegger appelle le bavardage : un genre de déchéance de la parole, une pratique compensatoire, peut-être, de l'angoisse générée par l'abandon de son domicile et l'arrivée dans un monde sans repère. (Onfray 38-9)

Incarner, reconnaître l'espace physique de la ville ne suffit pas à lui donner sens. Le second paragraphe de « Angel Baby Blues » cherche quant à lui, à redonner une dimension humaine à ces lieux. Pour ce faire, Coleman invoque le souvenir, la mémoire : « i remember ». La ville est au plus mal car elle dérobe toute mémoire vive de ceux qui la font vivre. Aller dans le quartier historique appelé « Pueblo » de la ville de Los Angeles, revient à se rendre dans le célèbre parc à thème de Walt Disney dans la partie consacrée à la ruée vers l'or et au mythe de la 'frontière'. Le quartier dit historique, si bien rénové qu'il paraît presque plus récent que les quartiers de South Central par exemple, a pour clair objectif une rentabilisation commerciale d'une histoire qui, au final, ne nous intéresse pas.

À cet effet, il me semble approprié de considérer plus particulièrement le titre du recueil de Coleman paru en 1983 intitulé *Imagos*. Norman Klein explique ce terme de la façon suivante :

Les psychologues appellent un *imago* un visage idéalisé qui reste de l'enfance – une photographie, la couleur de la robe de sa mère le jour où elle est tombée malade. [...] Ces imagos sont préservées au sein d'un camée mental. Si nous nous concentrons, l'imago semble nous attendre, intact : une photo, un document, des statistiques, une interview. Il demeure là où nous l'avons laissé, mais les détails qui l'entourent se perdent, comme s'ils étaient hantés, en quelque sorte contaminés, mais vides. Les imagos sont les sculptures qui se tiennent debout dans l'arrière-plan de l'espace négatif. Les imagos sont la fausse lumière qui définit le clair-obscur. Ils sont la rumeur qui semble hantée par le souvenir, et sont si satisfaisants qu'ils nous empêchent de regarder au-delà. (Klein 4)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Nom de l'aéroport international de la ville de Los Angeles.

<sup>5</sup> Psychologists call an *imago* an idealized face left over from childhood – a photograph, the color of mother's dress on the day she took ill. [...] These imagos are preserved inside a mental cameo frame. If we concentrate, the imago seems to be waiting for us intact: a photo, a document, a table of statistics, an interview. It remains where we put it, but the details around it get lost, as if they were haunted, somewhat contaminated, but empty. Imagos are the sculpture that stands in the foreground to negative space. Imagos

Sortes de balises mémorielles, ces *imagos* selon Klein sont des repères mémoriels autour desquels se construit la mémoire, le souvenir. Étant donné le but que s'est fixé Coleman, nous pourrions en déduire que son recueil répertorie et archive ces balises dans le but de faire revivre à travers eux une histoire que l'on a trop vite tendance à oublier, ou tout du moins à reléguer sur un plan ultérieur, détaché des lieux vivants qui les ont hébergés. L'espace négatif auquel fait référence Klein comme l'arrière plan de ces *imagos* n'est pas sans rappeler un poème de Coleman intitulé « Negative Portions », dans lequel elle exprime non seulement un rapport au temps particulier, mais aussi un rapport au corps et à l'incarnation humaine qui s'affaiblit :

sunlit edges of half dreams

telling time takes effort  
before there were hours there were infinities

disembodied eyes enter objects and define them  
then journey back to the head

(he appears on the transparency  
but not the print)

out of the torn raped woman emerges the  
torn raped soul which is captured when the  
shutter snaps. once the film is developed  
it is seen hovering opaquely, near the  
ceiling, a translucent brooding

where my heart used to be there's a hambone (Coleman, 1998, 189)

C'est à l'échelle de l'individu que cette réhumanisation de Los Angeles sera possible. Ces regards incorporels qui se posent sur les objets de la ville sont guidés, presque involontaires. Ils ne regardent pas, ils voient. Là où se trouvait le cœur, il n'y a plus qu'un bout d'os sec animalisé, extérieur à son propriétaire. L'espace du translucide, du transparent, du vide donc, est celui duquel il faut repartir afin de retrouver l'individu, de trouver un sens, de recréer une échelle où le simulacre n'est plus roi. Cette vacance de Los Angeles est justement la caractéristique qui permet sa redéfinition, sa réinvention. Si l'on se base sur des écrits plus scientifiques du vide, on s'aperçoit que loin d'être une entité

---

are the false light that defines chiaroscuro. They are the rumor that seems haunted with memory, so satisfying that it keeps us from looking beyond it.

immobile et inerte, le vide est source d'énergie et de création comme l'explique notamment Marc Lachièze-Rey dans son article « Entre rien et quelque chose : les paradoxes du vide »<sup>6</sup>.

Jacques Brou de son côté explore la dialectique du vide et du plein au sein même de l'individu. Ainsi, dans son ouvrage intitulé *La Grande Vacance*, il affirme que d'un côté la pensée vide, déformation du « cogito ergo sum » de Descartes vers un « Je pense, donc je m'amenuise » (Brou 20), mais de l'autre, une densification se prépare jusqu'au vide le plus parfait, véritable diagnostic de l'esprit soumis à un contexte urbain du Simulacre :

Il te semble progresser dans l'idiotie, densifier ta nullité jusqu'au vide presque parfait. Ce n'est pas le calme plat des ascètes, la sérénité des yogis. Ce qui se passe dans ton esprit tient plutôt de la débâcle, une suite de détonations mais à des profondeurs trop enfouies pour qu'on s'aperçoive de quoi que ce soit. À l'inverse, avec le vacarme qu'il y a à l'intérieur de ton corps, tu n'entends plus ce qui peut se dire à l'extérieur. (26-7)

Comme lobotomisé par la profusion de signes d'une hyperréalité qui les englobe, le projet de réhumanisation de Coleman concerne tout un chacun. Elle cherche à les extirper d'un système qui les maintient à un niveau de perception insuffisant. Dans le recueil *Imagoes*, deux poèmes se font écho : « What he is » et « Where he is ». Il y a d'un côté l'individu, perdu, parfois emprisonné, qui se trouve dans un état presque léthargique, un état de 'l'entre' : « the last time i saw him he was between being, didn't know what he was except caged and bloodless » (Coleman, 1983, 63). Comme extérieur à lui-même, il ne peut penser et ne voit que les symboles d'une ville du leurre. Il est à la fois aspirant acteur, scénariste, écrivain, producteur mais il n'est rien. De l'autre côté se trouve le lieu, refuge de la vacance par excellence. Le poème s'ouvre sur le vide : « blue night full of empty streets ». Le questionnement du lieu est martelé le long du poème et il est demandé successivement « Where is he ? », « Where did he go ? », « Where in the fuck is he? » Les réponses données ne font pas sens, le vide l'entoure et les références sont insuffisantes. Ce n'est qu'à la fin, sur les deux derniers vers que le lieu prend son sens : « and there he is, on the pillow next to me » (Coleman, 1983, 113). Là où la relation humaine est possible, le lieu fait sens.

Los Angeles reprend ses marques en même temps que l'on reprend ses marques dans Los Angeles. Coleman agit simultanément, en même temps que la vacance est mise à jour, un

---

<sup>6</sup> Gunzig, Édouard et Simon Diner, « Entre Rien et Quelque chose : Les Paradoxes du Vide » dans *Le Vide, Univers du Tout et du Rien* (Bruxelles : Éditions Complexe, 1998), pp. 134-146.

sens nouveau vient la dissiper. Mais ne pourrions-nous pas argumenter ici que la vacance définit un espace et ce faisant, lui apporte sens et limites... ? Quoi qu'il en soit, le processus de réhumanisation suit son cours et redonne au quotidien un référentiel à l'échelle humaine, redonnant à l'espace vacant de la ville une incarnation qui lui échappait jusqu'alors. L'espace du poème, dont la mise en page même peut parfois mettre en avant cette vacuité, est l'espace par lequel le sens retrouve sa place. L'effacement de l'homme prend fin et le monde devient supportable comme l'exprime Wanda Coleman dans son poème « After the Poem » :

mr. & mrs. lost & found  
we spoke the same tongue

after our poem  
the world was bearable (Coleman, 1983, 128)

L'écriture poétique parvient ainsi à dépasser le cadre sensoriel et signifiant de la mégalopole tel qu'il existe et permet l'émergence d'un deuxième Los Angeles pour qui veut bien le déceler. La vacance de Los Angeles et l'attente qu'elle présuppose a été perçue par de nombreux angelenos comme Wanda Coleman et profitent de cet écart, s'empressent de l'utiliser, afin de rendre à la ville la dimension qui la caractérisait autrefois. Ces écrivains et autres cinéastes transcendent, grâce à l'espace poétique de l'art à leur disposition, les codes et définitions pourtant très ancrés dans cette « terra infirma » (Coleman, 1998, 197). Los Angeles peut de nouveau se regarder en face et une immanence nouvelle vient l'habiter. Peut-être devient-il possible de reprendre les mots de Gilles Deleuze qui dans son article intitulé « Les Plages de l'Immanence » expliquait :

Aux émanations-conversions des niveaux successifs se substitue la coexistence de deux mouvements dans l'immanence, la *complication* et l'*explication*, où Dieu « complique toutes choses » en même temps que « chaque chose explique Dieu ». Le multiple est dans l'un qui le complique, autant que l'un, dans le multiple qui l'explique. (Et sans doute la théorie ne cessera de concilier ces deux aspects ou ces deux univers, et surtout de subordonner l'immanence à la transcendance.) (Lapoujade 244-6)

Si l'on substitue Los Angeles à « Dieu » dans ces quelques lignes, alors les mots de Deleuze illustrent parfaitement les préoccupations de Wanda Coleman. La ville, lors de son expansion fulgurante a vu son rapport à l'homme se complexifier à outrance pour finir par s'en détacher. Les habitants sont devenus les pions d'un gigantesque simulacre, voire d'une mascarade, visant à établir un semblant de réel dans un territoire devenu vacant sur ce plan. Bien que pris dans cet engrenage bien rôdé, tous ne sont pas victimes de ce jeu de

dupes et prennent les choses en mains afin de mettre à jour cette falsification du réel et de rétablir une vérité qui leur tient à cœur. Cette multiplicité de voix, se faisant l'écho d'un territoire qui le réclame, explique ce Los Angeles dissimulé et lui offre l'alternative d'une immanence prenant en compte la réalité humaine de son territoire. Ce mécanisme, ici idéalisé, ne parvient cependant pas à prendre le dessus sur un hyperréel appuyé par le reste du monde. La simulation reste ce que les nombreux touristes viennent chercher à Los Angeles et viennent ainsi renforcer l'hégémonie d'une vision biaisée où la vacance règne toujours. La confrontation entre ces deux Los Angeles ne finira probablement jamais et les artistes comme Wanda Coleman n'auront de cesse de clamer cet autre L.A. et sa réhumanisation dans la lutte pour un jour peut être, pouvoir concilier les deux : « Sunset begins another cycle in the struggle to breathe to lust to find the right combination of words, which will create the proper whole » (Coleman, 2001, 102).

## Ouvrages cités

- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris : Éditions Galilée, 1981.
- Bennet, Guy et Béatrice Mousli. *Seeing Los Angeles: A Different Look at a Different City*. Los Angeles : Otis Books, 2007.
- Brou, Jacques. *La Grande Vacance*. Paris : L. Scheer, 2002.
- Coleman, Wanda. *Mad Dog Black Lady*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1979.
- . *Imagoes*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1983.
- . *Heavy Daughter Blues*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1987.
- . *A War of Eyes and Other Stories*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1988.
- . *African Sleeping Sickness*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1990.
- . *Hand Dance*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993.
- . *Native in a Strange Land: Trials and Tremors*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1996.
- . *Bathwater Wine*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1998.
- . *Mercurochrome*. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 2001.
- . *Ostinato Vamps*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2003.
- . *The Riot Inside Me: More Trials & Tremors*. Boston : David R. Godine Publisher, 2005.
- . *Jazz and Twelve O'Clock Tales: New Stories*. Boston : David R. Godine Publisher, 2008.
- Gunzig, Edouard et Simon Diner. *Le Vide, Univers du Tout et du Rien*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1998.
- Klein, Norman. *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*. New York : Verso, 1997.
- Lapoujade, David. *Deux Régimes de Fous : Textes et Entretiens 1975-1993*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.
- Onfray, Michel. *Théorie du Voyage : Poétique de la Géographie*. Paris : Biblio Essais Inédit, Le Livre de Poche, 2007.
- Sonksen, Mike. *I Am Alive in Los Angeles*. Lincoln : iUniverse, 2006.